

Mauricio Molina
Piglia

Felipe Garrido
Guillermo Vega
Samperio

José Gordon
Bauman

Juan Ignacio del Cueto
González de León

Elena Poniatowska
Piel viva de Adela Salinas

Enrique Serna
Sobre Margarita Villaseñor

Margarita Villaseñor
Poemas

Federico Reyes Heróles
Buscarse en los libros

Elsa Cross
Topografías de Teresa Rubio

María Stoopén
Sobre Ignacio Padilla

Fernando M. González
Los mártires de la Cristiada

Carlos Pellicer López
El poeta Pellicer Cámara

Cristina Rivera Garza
Sobre Julie Carr

José María Espinasa
Sobre Ida Vitale

Ignacio Carrillo Prieto
La protesta social

Reportaje gráfico
Arte chino en San Ildefonso



Enrique Graue Wiechers
Rector

Ignacio Solares
Director

Consejo editorial

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

Editores

Mauricio Molina
Geney Beltrán
Sandra Heiras

Editor digital

Guillermo Vega Zaragoza

Jefe de redacción

Carmen Uriarte

**Coordinadora de administración
y relaciones públicas**

Silvia Mora

Distribución

Edgar Esquivel

Corrección

Helena Díaz Page
Verónica González Laporte
Ricardo Muñoz

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 156 | FEBRERO 2017

Coordinación general

Francisco Noriega

Diseño gráfico

Rafael Olvera Albavera

Edición y producción

Anturios Digital, S.A. de C.V.

Impresión

Impresos Vacha, S.A. de C.V.

Portada: Zhu Daoping, *Paisaje maravilloso*, 2014

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

CONTENIDO	3
UN ESTILETE EN EL ALMA Elena Poniatowska	5
MARGARITA VILLASEÑOR. SUDARIO DEL CORAZÓN Enrique Serna	7
LA MORADA DESIERTA Margarita Villaseñor	12
BUSCARSE EN LOS LIBROS Federico Reyes Heróles	15
POEMAS DE ELSA CROSS. TOPOGRAFÍAS	18
IGNACIO PADILLA. ENTRE LOS DEMONIOS CERVANTINOS María Stoopén	22
LOS MÁRTIRES DE LA CRISTIADA. CUANDO LA PÓLVORA DESAPARECE Fernando M. González	27
CARLOS PELLICER. OTRA RELECTURA DE RECINTO Carlos Pellicer López	39
LA POESÍA EN EL CONTEXTO DEL HORROR Cristina Rivera Garza	42
ARTE CHINO EN SAN ILDEFONSO Bertha Cea Echenique	48
REPORTAJE GRÁFICO	49
UN RETRATO DE IDA VITALE José María Espinasa	57
ADIÓS A GONZÁLEZ DE LEÓN Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes	64
NORMAN CANTOR. LA PROTESTA SOCIAL Ignacio Carrillo Prieto	68
RICARDO PIGLIA. LA LITERATURA COMO UTOPÍA Mauricio Molina	72
ZYGMUNT BAUMAN (1925-2017). EL OTRO: LA INCÓGNITA DE LA ECUACIÓN SOCIAL José Gordon	76
GUILLERMO SAMPERIO. EL ARTE DE NARRAR Felipe Garrido	79
GUILLERMO SAMPERIO. LA IMAGINACIÓN SIN LÍMITES Guillermo Vega Zaragoza	82
RESEÑAS Y NOTAS	87
LUIS GONZÁLEZ DE ALBA. LA TERQUEDAD DE LA MEMORIA José Woldenberg	88
ENSAYANDO A DECIR QUIÉN ES ERNESTO DE LA PEÑA Arturo Córdova Just	90
CHATTERTON Y SU LEYENDA Christopher Domínguez Michael	92
CANTO MODERNO EN ESPAÑOL Carlos Mapes	93
LA MADRUGADA LITERARIA DE VICENTE LEÑERO Edgar Esquivel	94
LA PÉRDIDA DE LA LUZ Sergio González Rodríguez	95
GUERRA Y PAZ Pablo Espinosa	97
TRUMP Y LA TRADICIÓN DEL MESIANISMO XENÓFOBO Rosa Beltrán	100
UN PUÑADO DE GIGANTES David Huerta	102
DIDASCALIA José Ramón Enríquez	104
ALGUNOS MOMENTOS DE NUESTRA HISTORIA CON LOS ESTADOS UNIDOS Ignacio Solares	105
LOS QUE SE FUERON Álvaro Matute	107
MESAS REDONDAS NO, TERTULIAS SÍ José de la Colina	108
POR LA MAÑANA Adolfo Castañón	109
UN ALARIDO DE ANGUSTIA Claudia Guillén	110

...GRANDESMAYESTROS UNAM.mx



Derechos humanos. Sistema Interamericano de protección

La Coordinación de Difusión Cultural,
invita al curso que impartirá el

Dr. Sergio García Ramírez

13, 15 y 22 de marzo de 2017

Lunes 13 y miércoles 22, de 18:00 a 20:30,
y miércoles 15, de 18:30 a 20:30 horas

SALA CARLOS CHÁVEZ

Centro Cultural Universitario

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

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

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.

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



www.grandesmaestros.unam.mx

www.descargacultura.unam.mx

**CASA
DEL
LAGO**
JUAN JOSÉ ARREOLA
arte • medio ambiente
UNAM

Festival Son de Casa del Lago

17-19 febrero 2017



Viernes 17

SON DE TRADICIÓN:
Lo que se ha hecho

Sábado 18

SON DE SALÓN:
Lo que está sonando

Domingo 19

SON DE EVOLUCIÓN:
Nuevas propuestas

- MÚSICA • CINE
- CHARLAS • TALLERES

Bosque de Chapultepec
Paseo de la Reforma
Puerta al Zoológico
Ciudad de México

- Contamos con estacionamiento de bicicletas
- Auditorio y Chapultepec
- Museo de Antropología
- Museo de la Reforma y Arquimedes
- Museo de Antropología

www.casadellago.unam.mx

@casadellago

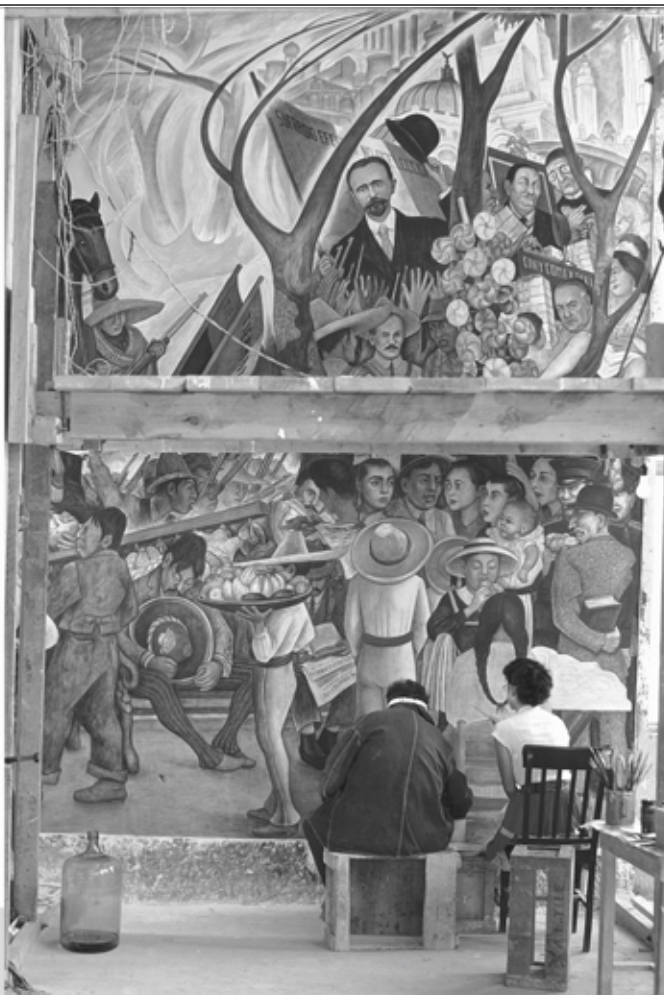
f Casa del Lago



Descubra México
en un recorrido
por lo más
sobresaliente de
sus manifestaciones
artísticas y culturales.

La revista
Voices of Mexico,
editada totalmente
en inglés, incluye
ensayos, crónicas,
reportajes y
entrevistas sobre
economía, política,
ecología y relaciones
internacionales.

Rina Lazo and Diego Rivera. ▶
Photo courtesy of Rina Lazo.



VOICES of Mexico

CISAN • UNAM

Issue 101
Summer 2016

Informes y suscripciones:

Tels. (011 5255) 5623 0308
y 5623 0281

Suscripción anual:

México: \$140 pesos
EU y Canadá: U.S. \$30 dls.
Canadá: Can \$40 dls.
Otros países: U.S. \$55 dls.

voicesmx@unam.mx

[www.revistascisan.unam.mx/
Voices/](http://www.revistascisan.unam.mx/Voices/)

Un tatuaje esconde la piel y revela el alma. ¿Y si una persona

decide tatuarse todo el cuerpo? Elena Poniatowska, la autora de *Hasta no verte Jesús mío*, reflexiona sobre el inquietante y sorpresivo mundo de tatuadores y tatuados a partir de la novela de Adela Salinas titulada *Piel viva*, recientemente publicada por el sello de Ediciones B. En su preciso comentario, Elena Poniatowska señala: “Para Adela, el tatuaje puede ser una trascendencia, un contacto nuevo que va más allá del dolor porque a través de los símbolos dibujados en su piel convierte en arte un sentimiento, un momento. Es también una compañía. Es una aceptación y en esa medida es liberador”.

Personaje carismático del espacio cultural mexicano, Margarita Villaseñor supo concitar en torno a sí la amistad y el respeto de una franja amplia de artistas. Sin embargo, su aportación a las letras aún no ha sido plenamente revalorada. Como poeta, Villaseñor, quien obtuvo el prestigioso Premio Xavier Villaurrutia, legó una escritura lírica concentrada en el tratamiento directo y dramático de las lides del amor, su ausencia y sus temores, como explica el novelista Enrique Serna, en un ensayo en que desmenuza las distintas etapas de una obra poética que acaba de ser rescatada por la editorial de la Universidad de Guanajuato.

El 14 de diciembre pasado, a la edad de 68 años, falleció el escritor Guillermo Samperio, autor de *Cuando el tacto toma la palabra* y quien fungió durante varias décadas como un formador de nuevas generaciones de autores de narrativa gracias a su pertinaz labor impartiendo talleres y cursos en distintas partes del país. Dotado de una imaginación perturbadora, Samperio es sobre todo el creador de un puñado de cuentos destinados a figurar entre lo más destacado de la ficción breve mexicana, como atestiguan en sus remembranzas nuestros colaboradores Felipe Garrido y Guillermo Vega Zaragoza.

La poeta Elsa Cross es la más reciente ganadora del Premio Nacional de Artes y Literatura, más que merecida distinción para una trayectoria señalada por las más altas dotes expresivas. La autora de *Bomarzo* presenta en esta edición de la *Revista de la Universidad de México* un diálogo creativo con la pintora mexicana Teresa Rubio. Se trata de poemas nacidos de la contemplación de los cuadros de la reconocida artista visual, quien a su vez se ha visto marcada por la lectura de los textos líricos de Cross. Esta conversación entre la palabra y el color dio como resultado una exposición que ha sido montada en México y Francia, y sobre la cual incluimos breves e iluminadores comentarios de Lelia Driben y Paul-Henri Giraud.

Durante su exilio, a partir de la instauración de la dictadura en su natal Uruguay, Ida Vitale residió largos años en México. Poeta de un lenguaje transparente y pulido, Vitale es también una ensayista heterodoxa e inquisitiva, como se puede apreciar en su libro *Léxico de afinidades*. Sobre estas dos facetas habla José María Espinasa, con motivo del reciente viaje de la autora de *Sueños de la constancia* a México para recibir el Premio Internacional Alfonso Reyes.

La poeta estadounidense Julie Carr es entrevistada por Cristina Rivera Garza, quien el año pasado publicó el libro rulfiano *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. María Stoopén, especialista en la obra de Miguel de Cervantes, comenta el primer libro que el también cuentista Ignacio Padilla, fallecido en agosto pasado, dedicó al Manco de Lepanto: *El diablo y Cervantes*. José Woldenberg, autor de *El desencanto*, ofrece una semblanza de los días y trabajos del escritor y activista Luis González de Alba. El reportaje gráfico de esta edición incluye piezas de la exposición *Obras maestras del Museo Nacional de Arte de China* que ha desplegado el Antiguo Colegio de San Ildefonso.



teatro unam

24º Festival
Internacional
de Teatro
Universitario
'16-17

Países invitados

- Argentina
- Brasil
- EUA
- Francia
- Canadá

- Obras finalistas
- Montajes nacionales e internacionales
- Conferencias
- Mesas redondas
- Talleres
- Premiación

Gran Final
Del 11 al 19 de febrero
Centro Cultural Universitario · Insurgentes sur 3000
Consulta programación:
www.teatro.unam.mx

Entrada Libre
Cupo limitado

Un estilete en el alma

Elena Poniatowska

Una mujer se ha tatuado el cuerpo. Su historia, contada por Adela Salinas en la novela Piel viva, lleva a Elena Poniatowska a una reflexión en torno al elusivo mundo del tatuaje, y la forma en que este fenómeno refleja los movimientos y búsquedas del alma humana a través de la pintura en el cuerpo.

Creía yo que el tatuaje estaba ligado a la cárcel, al campo de concentración, al cuartel, a la caballada. Marcarse con hierro caliente era transformarse en vaca, en toro de lidia, en animal, en algo diabólico que tenía que ver con el infierno y la humillación. En Francia, en los treinta, a ninguna niña le perforaban el lóbulo de las orejas para ponerle aretes. En México, esta operación, en mi caso y en el de mi hermana, fue un regalo de quinceañera. Por eso el libro de Adela Salinas me atemorizó. ¿Cómo una niña pequeña, sonriente, carirredonda y tan dulce como Adelita —quien insistía en preguntar a los escritores si creían en Dios para su libro *Dios y los escritores mexicanos*— podía escribir una novela sobre los que se revientan la piel? No entendía yo que, para colmo, al querer espantar a la comunidad humana, se mutilaran. Atemorizar, provocar rechazo o desconfianza, ligarse a alguna secta sombría y peligrosa parecía el fin de su vida porque el tatuaje se queda para siempre.

Tatuar es sacar sangre, tatuar es perforar, tatuar es violar. Un tatuaje es un atentado. Así lo veía yo y así lo sigo viendo a pesar de la novela de Adela Salinas: *Piel viva: del amor y otros tatuajes*, que ahora lanza Ediciones B para ahuyentar a Santa Claus cuando baje por la chimenea con su costal de regalos.

Para Adela, el tatuaje puede ser una trascendencia, un contacto nuevo que va más allá del dolor porque a través de los símbolos dibujados en su piel convierte en arte un sentimiento, un momento. Es también una com-

pañía. Es una aceptación y en esa medida es liberador. Dolor con dolor se cura. También es masoquismo. Alma Torres dice: “Un tatuaje, al momento de hacerse, cobra una nueva vida” porque convives con él y te revela a ti misma. Exhibirse al juicio de los demás a través del tatuaje es desnudarse. Adelita escribe: “Mi piel es un archivo completo, lleno de detalles, cubierto mil veces. Hay algunas cosas enterradas entre otras. Así es la vida”.

El doctor Lakra, Jerónimo López Ramírez, hijo de Francisco Toledo y Elisa Ramírez, es hasta ahora el más famoso tatuador de México. Alguna vez Carlos Monsiváis me informó risueño que estaba a punto de hacerse un tatuaje, y añadió: “¿Sabías que el doctor Lakra gana más que Toledo, el pintor más cotizado de México?”.

Alma Torres, la heroína de la novela de Adela Salinas, ya no tiene un solo centímetro de piel sin tatuar. Tampoco sus entrañas escapan al tatuaje porque el punzón eléctrico entra hasta su vagina. En una de sus novelas, Carlos Fuentes habla de una vagina dentada que impide la posesión puesto que muerde y cercena, una Tlazoltéotl, diosa de la inmundicia y la lujuria, comedora de excrementos. Adela Salinas es aun más específica; no nos da ni un minuto de gracia: el dolor debe continuar hasta que el tatuaje quede para toda la vida.

El nombre de la protagonista es un acierto de Adela Salinas, porque si la piel tiene un peso significativo en la novela, la metáfora no lo es menos: las verdaderas cicatrices se llevan en el alma. También hay que destacar el

lenguaje de su amante, *Pulso*, el protector y tabla de salvación de Alma Torres pero también su verdugo porque es el encargado de cubrir con tatuajes cada parte de su cuerpo. El ambiente en el que se mueven los personajes está muy bien trabajado: el convento que alberga la maldad de algunas monjas (a una de ellas le debe Alma Torres su masoquismo y resistencia al dolor), el barrio de la protagonista y el taller de *Pulso* son recreaciones que logran que el lector padezca en “piel viva” sus miserias y padecimientos.

“Mamá, mira a este hombre” me señaló Mane alguna vez en el negro Palacio de Lecumberri a un preso tras de los barrotes que presumía a una mujer desnuda, horriblemente tatuada sobre su pecho y su estómago que él volvía obscena a cada movimiento de su vientre, al igual que Apolonio en *El apando*, la obra maestra de Revueltas, simula un coito al mover su poderoso abdomen.

Leer el libro de Adela Salinas resultó muchísimo más duro de lo que yo pensaba. Me sacudió y me obligó a reflexionar sobre el sufrimiento y la agresión. Adela expone el dolor de su protagonista, Alma Torres, y lo graba en su piel hasta el horror y la repulsión. Al igual que el gran escritor Yuri Herrera, doctor en letras y *visiting professor* en universidades de Estados Unidos —quien nos abre la puerta al mundo de la droga en su extraordinaria novela *Trabajos del reino*—, Adela nos mete, querámoslo o no, en el mundo del tatuaje que refleja tam-

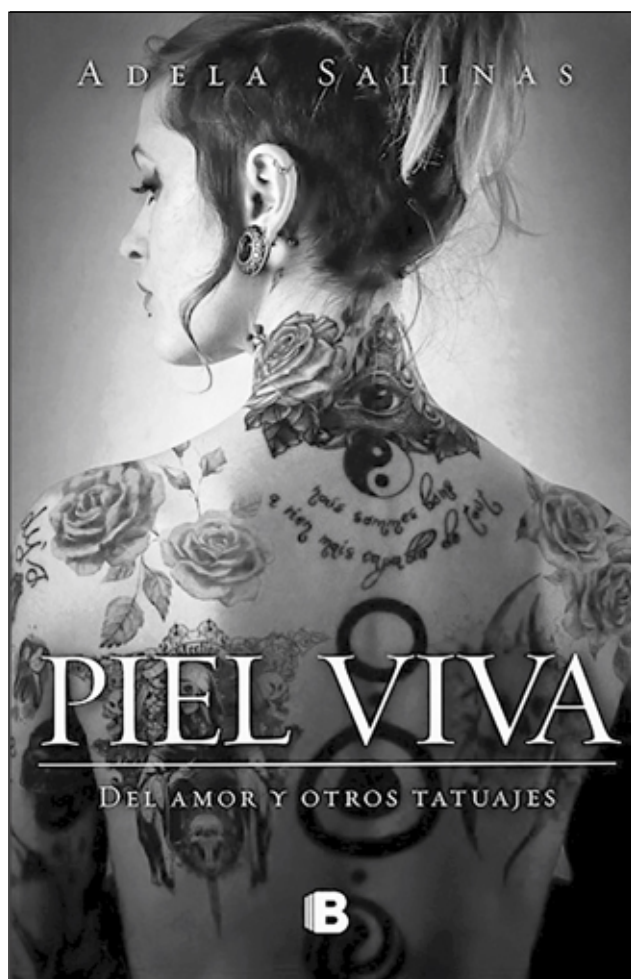
bién la devastación que provocan el narcotráfico y la muerte. ¿Qué pasaría si todos tatuáramos nuestros traumas, tristezas, deseos, culpas y frustraciones creyendo liberarnos? ¿Seríamos nuevos retratos de Dorian Gray?

Quizás el tatuaje es un tratamiento más eficaz que el psicoanálisis, más punzante y desde luego más barato y definitivo. Quizá todos acabemos siendo deudores de Adela Salinas y su *Piel viva: del amor y otros tatuajes* que nos brinda Ediciones B para desearnos una feliz Navidad. Los tatuajes de Alma Torres son una revelación de sí misma, lo de adentro queda afuera. Lejos de condenarla, el lenguaje gráfico de su cuerpo la explica y la exorciza.

¿La exorciza?

Para Lukasz Czarnecki, doctor en sociología de la UNAM y de la Universidad de Estrasburgo, el tatuaje te saca del tiempo y te coloca en la eternidad. Tatuarse te permite estar fuera del tiempo como el amor. *Timelessness* es la palabra que utiliza el doctor Czarnecki. Varias mujeres se han tatuado el pecho después de un cáncer de mama y tienen mucho que agradecerle a su tatuaje y a su tatuador, ya que en casos especiales el tatuador hace una rebaja porque considera que es un psicoanalista que ayuda a sus clientes a recobrar su autoestima. (No cobra lo mismo un tatuador experimentado de San Ángel que uno de la colonia Roma. En la calzada de Las Bombas abundan los negocios de tatuadores y acuden sobre todo jóvenes). Algunas también piden que se les tatúe un pezón: otras piden flores de loto, mandalas, flores coloreadas, paisajes que apaciguan el espíritu. Para una mujer a quien le han quitado un pecho (mastectomía), el tatuaje cambia su perspectiva ante el significado de la mutilación. Después de todo, la piel es un lienzo; embellecerlo es gratificante aunque desde luego el tatuaje resulta mucho más doloroso en las axilas, en las partes blandas y en las manos y en los pies. ¡No quiero ni pensar en el dolor que sufrió la joven que tatuó su sexo con una mariposa!

Adela Salinas cree que tatuarse es una decisión de vida y lo hace creer a sus lectores. Para mí, ver en Polonia, en 1966, brazos con números de campo de concentración fue más que una tragedia, una inmensa vergüenza. Con el paso de los años esta vergüenza se ha acendrado. Va más allá de mí, va al tren lleno de hombres, mujeres y niños que pintó el grabador Leopoldo Méndez, va a los campos de exterminio de Auschwitz, Treblinka, Ravensbrück, Mauthausen. Para Adela Salinas, nacida en México en 1968, practicante tántrica de meditación, artes marciales, cábala, buscadora de respuestas y chamanismo, *Piel viva* es un mapa de la conciencia desde que Alma Torres se forma en un convento de monjas y es violada por una monja hasta que encuentra en el amor de Omar-*Pulso*, su tatuador, una forma de vida en la que se construye una nueva identidad. **u**



Margarita Villaseñor

Sudario del corazón

Enrique Serna

Fallecida el 12 de agosto de 2011, Margarita Villaseñor dejó tras de sí una obra poética que acaba de ser recopilada por la editorial de la Universidad de Guanajuato, con prólogo de Enrique Serna. En El rito cotidiano Villaseñor desplegó con llaneza y sinceridad los íntimos asuntos del amor y su pérdida.

El amor y el dolor de perderlo son el tema predilecto de los poetas clásicos, pero desde que la poesía se encerró en un laberinto de espejos, los letristas de canciones populares casi han monopolizado ese territorio. El hermetismo divorciado de la emoción ni siquiera se propone escribir poemas de amor, un tema demasiado vulgar para los sumos sacerdotes de la palabra. Por fortuna, en México la consigna de poetizar sobre la poesía o de hacer filosofía del lenguaje en verso no ha logrado secar del todo el venero de la poesía amorosa, y de hecho, los clásicos modernos del género (Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Eduardo Lizalde, Efraín Bartolomé) auguran una larga vida a esa tradición continuamente renovada. Desde sus primeros poemas, Margarita Villaseñor cantó las alegrías y los quebrantos del alma enamorada, y de hecho, en la solapa de *Tierra hermana*, su segundo libro, Rosario Castellanos la adoptó simbólicamente como discípula, al manifestarle “la solidaridad profunda de esta especie de seres desollados que son los poetas. Y cuando le digo esto no sé de quién estoy hablando, si de usted o de mí”.

En la poesía de Margarita Villaseñor, los artificios verbales se supeditan a la modulación de las emociones,

al grado de componer una autobiografía sentimental que podemos ir reconstruyendo a partir de las pistas que ella misma nos proporciona. Hizo dos doctorados en letras, uno en la UNAM, otro en La Sorbona y, sin embargo, su impulso lírico rechazaba los antifaces eruditos. Como ella misma declaró en “Poema del domingo”: “Quiero oír la música sin hacer ostentación de la música. / Sentir la poesía de cada polvo de arena sin hacer análisis sistemático”. Olvidar la teoría literaria para escuchar el canto no aprendido de fray Luis de León o el son del corazón de López Velarde la llevó a prescindir de cualquier pedantería insustancial, de cualquier accesorio prestigioso que pudiera falsear su voz. Escribió serenamente canciones desesperadas, respuestas dirigidos a un demonio de la guarda que le corregía el estilo por encima del hombro. Con estricta justicia, Carlos Monsiváis la llamó “la Lucha Reyes de la poesía mexicana”, pues al igual que nuestra legendaria cantante vernácula, Margarita gozaba, maldecía o se flagelaba con una audacia nudista infrecuente en las letras mexicanas.

Nacida en la Ciudad de México el 30 de abril de 1934, María Margarita Villaseñor Sanabria se consideraba gua-



Margarita Villaseñor

najuatense porque allá vivió toda la infancia y buena parte de la juventud. Su padre, el doctor en derecho Jesús Villaseñor Ayala, que llegó a ser presidente del Supremo Tribunal de Justicia de Guanajuato, poseía una formidable biblioteca y la inició desde niña en el hábito de la lectura. Su madre, María Sanabria Moreno, una encantadora mujer que tuvo la suerte de tratar en una visita a Guanajuato, le inculcó los secretos de la gastronomía. Segunda de tres hermanas, nació en medio de Malena María, la mayor, y antes de María Concepción, la menor. Tuvo además un medio hermano, Jesús, que le llevaba doce años. La familia vivía en una hermosa casa colonial, frente a la presa de La Olla, en uno de los rincones más apacibles de Guanajuato. En “Dolor que dura cien años”, una elegía dedicada a la muerte de su madre, incluida en *La morada desierta*, Margarita evocó ese paraíso doméstico. Los lectores curiosos pueden escudriñarlo en Youtube, pues a finales de los setenta el cineasta Julián Pastor filmó ahí la versión cinematográfica de *Estas ruinas que ves*.

La vocación literaria de Margarita fue muy precoz. Desde la adolescencia escribía villancicos que su padre publicaba en las tarjetas de Navidad repartidas por la familia. Apenas tenía 19 años cuando publicó su primera *plquette*, *Poemas*, apadrinada por el poeta español Pedro Garfias, quien le dio la bienvenida en el Parnaso con un epígrafe en verso en que saludaba el nacimiento de su vocación, pero, al mismo tiempo, ponía en duda su carácter perdurable: “Si se apaga este amor, ¿se apagará esta voz?”, se preguntaba, aludiendo al amor de Mar-

garita por el joven pasante de derecho Miguel Carrera, su novio, fallecido en un accidente de motocicleta en 1953, cuando ella tenía 16 años. En el extenso canto elegíaco “Tierra hermana”, Margarita se duele de ese golpe traidor y por primera vez incursiona en uno de los tópicos más recurrentes de su poesía: el mal de ausencia. La sensualidad de la niña viuda se sobrepone al duelo, o mejor aun, lo impregna de rocío cuando murmura con erotismo nostálgico: “el vaho de la tarde ha besado mis labios”.

Por supuesto, la voz de Margarita no se apagó con esa llamarada. No hemos encontrado, por desgracia, sus *Poemas cardinales*, publicados por la Universidad de Guanajuato en 1964, pero con ese libro dejó en claro que tenía una vocación literaria firme. Marcada por la tragedia, hermosa, romántica, inteligente, se convirtió entonces en la musa joven más codiciada de Guanajuato. Su amiga Alicia Zendejas ha referido que, a mediados de los cincuenta, el poeta Marco Antonio Montes de Oca, de visita por la ciudad, se enamoró de ella y en su afán por seducirla “por poco se rompe la crisma cuando intentó escalar con una riata a la ventana de la habitación donde Margarita dormía”.¹ Años antes, y según la misma fuente, un ilustre personaje de las letras mexicanas, cuya identidad no reveló Zendejas, fue rechazado por Margarita durante una fiesta en el Distrito Federal y amenazó con arrojarle a las llantas de un camión de volteo que recogía en Paseo de la Reforma los escombros del Ángel de la Independencia, recién caído en el temblor del 57. No sólo rompía corazones, también corrían leyendas picarescas acerca de su intimidad. Según me contó la propia Margarita, Jorge Ibargüengoitia se inspiró en ella para crear el personaje de Gloria Revirado, la seductora heroína de *Estas ruinas que ves*, aquejada de un soplo en el corazón que la mataría cuando tuviera su primer orgasmo, según el falso rumor esparcido en Cuévano por un grupo de borrachines. Ignoro si Margarita fue víctima de ese rumor en la vida real, pero hay un testimonio de su larga amistad con Ibargüengoitia: el responso fúnebre “Pase de abordaje”, que escribió al enterarse del accidente aéreo donde el novelista perdió la vida.

Aunque en México le sobraban galanes, Margarita se casó por primera vez con un gringo de origen italiano, el músico Raymond Thomas Fabrizio, flautista de oro de la Sinfónica de San Francisco. Se conocieron en 1965, cuando Margarita fue invitada a la Universidad de Stanford en calidad de profesora huésped y vivieron juntos tres años en Monterey, California, donde tuvieron un hijo, el único de Margarita: Raymundo Fabrizio Villaseñor, que heredó la vocación paterna y más tarde

¹ Alicia Zendejas, “Maga querida”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, agosto de 2015, número 138.

sería un excelente pianista. En aquel tiempo (mediados de los sesenta), California era la cuna de una revolución cultural y ese ambiente de libertad aguijoneó sin duda el talento de la joven madre. En esos años escribió *La ciudad de cristal*, un libro dionisiaco y whitmaniano, en el que pasa de la condensación al desbordamiento lírico. De esa obra de plenitud sobresalen el “Poema del sábado” y el “Poema del domingo”, dos cantos de largo aliento, excepcionales en la obra de una poeta que por lo general prefirió las formas breves. Emancipada de las cadenas psicológicas que pesaban sobre las mujeres en la década anterior, exige de la vida “un átomo de luz para saber qué es lo que amo / una chispa de fuego para incendiar la rutina”, y agobiada por la grisura del lunes, se abandona al ímpetu de una pasión proliferante que desborda los límites del cuerpo humano: “En mi talle floreció el naranjo y en mi rostro florecieron los olmos / y mis dos brazos largos y tiernos como la yedra se asían al muro de tu cuerpo”.

Después de su divorcio, Margarita guardó catorce años de silencio en los que no publicó ningún libro de poesía, quizá por falta de tiempo para dedicarse a la escritura, pues en esa etapa de su vida se consagró de lleno a la difusión cultural, al magisterio, a la adaptación de piezas teatrales y a la escritura de libretos para televisión. Como ha referido Carlos Ulises Mata en su valiosa “Recordación de Margarita Villaseñor”, en 1967 el rector de la Universidad de Guanajuato Euquerio Guerrero le pidió resucitar la enmohecida imprenta universitaria, con el encargo de publicar por lo menos doce libros al año y fundar una revista de humanidades. Para entonces Margarita había establecido ya muy buenos contactos en el medio intelectual y tuvo el acierto de publicar obras de gran valía: el *Diario 1911-1930* de Alfonso Reyes, la *Prosa* de José Gorostiza, el *Cuaderno de escritura* de Salvador Elizondo, *El tigre en la casa* de Eduardo Lizalde, y el *Libro de la imaginación* de Edmundo Valadés. Por desgracia, el sucesor de Euquerio Guerrero, Manuel Fernández, echó en saco roto esa excelente labor editorial, pues según Margarita declaró a Mata, “al nuevo rector no le interesaba hacer libros”.²

Perdido su puesto en la universidad, tuvo que emigrar a la capital, donde Miguel Sabido la invitó a trabajar en Televisa. En coautoría con él escribió guiones de programas memorables como *Cosa juzgada* y *El juicio de la historia* y supervisó el contenido de varias telenovelas didácticas, además de colaborar con Sabido en sus montajes teatrales. Más tarde, en los noventa, escribió una telenovela de gran éxito: *El extraño retorno de Diana*

Salazar. El teatro fue la segunda pasión de Margarita, desde que en los años cincuenta participó como actriz y adaptadora en los primeros entremeses cervantinos representados en las plazas de Guanajuato. En mancuerna con Sabido escribió una adaptación de *La celestina* que fue premiada en el Festival de Teatro de Manizales, Colombia. Alternaba su empleo en Televisa con las clases de literatura que impartía en la UAM Azcapotzalco, donde fue profesora durante más de 20 años.

En la década de los setenta, Margarita alcanzó la plenitud de su belleza y tuvo dos uniones libres de mediana duración: una con el pintor Alberto Gironella y otra con el hispanista Luis Mario Schneider, con quien vivió un par de años en Sant Feliu de Guíxols. Les tocó presenciar un extraño fenómeno de psicología social que dejó en Margarita una huella muy honda: la reacción de júbilo popular, mezclada con histeria y llanto, que provocó la muerte de Franco en el pueblo español. Varios poemas de *El rito cotidiano* aluden velada o directamente a esa temporada en la Costa Brava.

Nuestra amistad comenzó, si mal no recuerdo, en 1980. Nos presentó Carlos Olmos, que acababa de estrenar *La rosa de oro* en el Teatro Santa Catarina, donde trabajaba el actor Homero Maturano, entonces pareja de Margarita. Por la férrea ideología marxista que me habían inculcado en la Facultad de Ciencias Políticas, su elegante residencia en la calle de Colima, una vieja casona de estilo francés, amueblada con sobrias antigüedades, me pareció un execrable monumento a los valores burgueses, pero el carácter alivianado y alegre de su propietaria, que desde el principio me acogió con una calidez maternal, desarmó de entrada todos mis prejuicios (también queda un testimonio visual de esa casa, pues en ella se filmaron algunas escenas de *El diario de la peste* de Felipe Cazals). He olvidado el menú de la cena que nos sirvió en una fastuosa mesa para veinte comensales, pero mientras lo paladeaba tuve la certeza de que jamás había comido mejor. Esa convicción se repitió durante los treinta años en los que tuve el privilegio de ser su invitado. Los guisos de Margarita eran poemas de arte mayor. En sus manos, hasta una sopa de fideos se volvía un manjar. Cocinaba con tal maestría que años después fungió como chef del restaurante El Olivo, un negocio del empresario Henri Donnadieu, copropietario del bar *gay* El Nueve.

Mi admiración por Margarita se acrecentó en otra cena a la que me llevó Carlos Olmos, cuando al calor de los digestivos nos leyó los últimos poemas de su cosecha. Preparaba entonces la edición de *El rito cotidiano*, que le valió el Premio Villaurrutia, y en esas lecturas comprendí que su temperamento romántico era la antítesis del medio tono burgués. Su lenguaje oscilaba entre la ambigüedad lúdica de la poesía vanguardista y la crónica íntima con sabor a bolero: “Me declaro insolvente

² Carlos Ulises Mata, “Recordación de Margarita Villaseñor”, *Valenciana. Mitos y personajes de una Facultad de Filosofía y Letras, 1952-2008*, edición de Luis Palacios, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2012.

/ estoy convicta. Y me acojo / a la piel de este amor encerrado / en la dorada forma del secreto”. En otro poema, dirigido quizás al mismo amante, murmuraba con un celo devorador: “Este es tu recinto y tu herradura: / los pinos son erectos y ya no hay preguntas”. Hay un gran salto entre sus poemas de juventud y ese libro desinhibido, audaz, tiernamente malicioso, que denota un largo proceso de maduración. Parafraseando a Blake, podríamos dividir en dos etapas la poesía de Margarita: la época de sus canciones de inocencia, escritas en Guanajuato, y la de sus canciones de experiencia, publicadas a partir de los años ochenta.

La generosidad con que Margarita recibía a toda la gente del mundillo literario y teatral quizá no tenga parangón en la vida cultural mexicana. Su insólito desprendimiento, no siempre bien correspondido por la infinidad de personas que frecuentaban su casa, la condenó a padecer apuros económicos en la vejez. Gastaba fortunas en dar cenas opíparas a escritores, poetas, actores, pintores, directores escénicos, músicos, funcionarios culturales y colados de variopinto pelaje. Como la Mrs Dalloway de Virginia Woolf, necesitaba quizás un roce social intenso para no recaer en la depresión, un fantasma que la asedió a partir de los 40 años. A semejanza de los salones literarios parisinos de los siglos XVIII y XIX, presididos por mujeres de alcurnia o por cortesanas encumbradas que atraían a la aristocracia del talento, el salón de Madame Villaseñor era frecuentado por trasnochadores de gran valía. La diferencia es que los saraos de Margarita eran menos apretados y más dionisiacos. La gente decente se iba como a las dos de la mañana y nos quedábamos los bebedores de carrera larga. El gran director de teatro Julio Castillo, envuelto en un jorongo raído, se dormía durante largos tramos de la eterna sobremesa y luego despertaba con ganas de seguirla. “Ahí viene el güero”, daba la voz de alarma cuando despuntaba el amanecer. Margarita se apresuraba entonces a cerrar los postigos y la fiesta se prolongaba en una noche artificial. Adoraba a Julio Castillo y le cumplía cualquier capricho, por ejemplo, el de poner catorce veces en el tocadiscos “¿Y cómo es él?” de José Luis Perales, complacencia que una vez me hizo huir de su casa.

Cuando conocí a Margarita ya se juntaba principalmente con gente de la farándula pero aún mantenía buenas relaciones con la república de las letras. Seguía siendo amiga íntima de Salvador Elizondo, con quien se carteaba a menudo. De vez en cuando caían por su casa Sergio Pitol, Sergio Magaña, Margarita Michelena y Alí Chumacero, por mencionar algunos de sus contertulios. A mediados de los ochenta, cuando el gobernador michoacano Cuauhtémoc Cárdenas anunció la cancelación de un Festival Internacional de Poesía que había patrocinado en Morelia durante dos años, el evento se mudó al Distrito Federal con poco tiempo para hacer

preparativos, y Octavio Paz acudió a Margarita para pedirle que su casa fuera la sede de los ágapes ofrecidos a los grandes poetas invitados. Los atendió varias noches a cuerpo de rey, poniendo dinero de su bolsillo. Pese a tener un trato cercano con grandes figuras de las letras, nunca pensó en utilizarlas para obtener reconocimientos. Ese tipo de mezquindades ni siquiera le pasaban por la cabeza.

Por haber asistido a la gestación de varios poemas contenidos en *De muerte natural* y *La morada desierta* puedo aportar algunas noticias sobre las circunstancias de su escritura. En “Antítesis”, Margarita le reprochó a Carlos Olmos que en vez de correrse con ella largas parrandas, se fuera de su casa después de cenar. En ese tiempo, Carlos estaba escribiendo la telenovela *La pasión de Isabela*, un trabajo que temporalmente lo alejó de las francachelas. El poema no le hizo gracia, pues lo retrataba como una especie de *nerd*, y sin embargo es uno de los mejores de Margarita, pues revela en ella una vena satírica que debió haber explotado más. Paradójicamente, a partir de los años noventa, aquejado quizá por una inconsciente aversión al éxito, Carlos Olmos cayó en el alcoholismo. En materia de bohemia autodestructiva dejó muy atrás a la desdichada Margarita Gautier, cuya muerte gloriosa jamás merecería, según el poema. Sólo dejó de tomar cuando su médico le advirtió que tenía cirrosis. Para entonces ya estaba muy bajo de defensas (el hígado le funcionaba al veinte por ciento de su capacidad) y en 2003 se murió al pescar una gripe que rápidamente degeneró en neumonía. Margarita le dedicó entonces la elegía “Lunes 13”, incluida en *La morada desierta*, que narra las circunstancias de su muerte: Carlos pescó la gripe que lo mató en un viaje a Tuxtla Gutiérrez, donde había caído un diluvio que inundó su casa, y de regreso a México empezó a tener problemas respiratorios.

“La covachita”, recopilado en *De muerte natural*, se refiere a La Covachita Taurina, una cantina ubicada en la esquina de Valladolid y Tabasco, que abría toda la noche mientras hubiera clientela. Supongo que el nombre del abrevadero, ya desaparecido, se debía a su proximidad con el viejo Toreo de la Condesa, demolido en los años cuarenta, que ocupaba la manzana donde luego se construyó El Palacio de Hierro de Durango. Allí íbamos a rematar algunas juergas, en las que discutíamos interminablemente de literatura o planeábamos el reparto de alguna obra de Carlos, oyendo las canciones del trío desafinado que rondaba las mesas. En “Agenda”, Margarita invoca a un amigo nuestro muy querido, el crítico y productor teatral Cuauhtémoc Zúñiga, asesinado en diciembre de 1982 por dos tipos que levantó en la calle al salir del bar Le Baron. Cuando Margarita ganó el Premio Villaurrutia, Cuauhtémoc le ofreció un coctel en su departamento de la calle

Nueva York, en la colonia Nápoles, el mismo lugar en donde lo mataron un año después. Tras haber renunciado a la jefatura de teatro de la UNAM, Zúñiga produjo una pastorela en verso escrita por Margarita y dirigida por José Antonio Alcaraz, que estaba en cartelera cuando ocurrió el crimen.

A mediados de los noventa, Margarita se casó con el actor Rafael Velasco. Vivieron juntos hasta que la muerte los separó en 2004, cuando Rafael falleció de un infarto. Buena parte de las elegías de *La morada desierta* deploran esa pérdida. Se había quedado viuda por segunda vez y en alguno de esos poemas reaparece el fantasma de Miguel Carrera, su llorado novio de la adolescencia. Entre una viudez y otra, Margarita conoció las aventuras de una sola noche, las pasiones con fecha de caducidad, el desgaste de la convivencia diaria, la “guerra de soledades atrincheradas”, y esa rica gama de experiencias se refleja en la poesía de su madurez. Debemos agradecerle que no se haya autocensurado, pues gracias a su sinceridad (“ser sincero es ser potente”, dijo Rubén Darío) nos dejó una novela intimista llena de vuelcos dramáticos, en donde las cumbres del placer compartido preceden a la angustia de la separación. Como todos los seres libres en una época de amores volátiles y precarios, vio llegar más de una vez “el instante que cambia en tránsito insensible / del amor al desdén en implacable péndulo”, y conoció las relaciones neuróticas viciadas por “la certeza muy cerca del cinismo / con la que llevamos este impulso de amor, esta falta de fe casi mentira / este abrazarnos y asumirnos / para mirarnos de lejos”. Escribió, en suma, de lo que nadie quiere hablar, de las llagas que más nos duelen, y en eso radica, me parece, uno de los méritos más notables de su poesía.

Si Margarita escribía para sí misma y para “la gente de vida pequeña”, como dijo en el “Poema del domingo”, al mismo tiempo creía en “la inmensidad de la pareja” con una fe casi religiosa. Entre la infinidad de lamentaciones por sus amores perdidos, destacan por contraste sus vislumbres de la felicidad amorosa (“Preceptiva”, “Hacia la oración”, “Dibujo de dos amaneceres”) que celebran en voz baja, con un fervor delicado, las pequeñas glorias de las parejas bien avenidas. A pesar de haber vivido en plena crisis universal de la monogamia, Margarita quiso mantener vigente, tanto en la vida como en la escritura, el concepto neoplatónico del amor, que aspira a la fusión de las almas. Anhelaba entregarse hasta perder la identidad (“no soy quien soy sino quien eres”), centrar en un solo objeto de adoración el amor “que se prodiga en todo y no está en nada”. Ni su voz poética ni su amor se apagaron nunca, como temía Pedro Garfías, pues a pesar de sufrir descalabros sentimentales, toda la vida rindió homenaje al “origen y éxodo de todo lo que existe”. Al quedarse viuda y sola se aferró más aun a esa fe, como si anhelara consumir en la otra vida

una versión profana de la unión hipostática del alma con Dios que persiguieron Santa Teresa y San Juan de la Cruz: “Hablo con tu lengua, miro con tus pupilas / oigo con el tímpano de tus oídos. / Y aun así / en esta dualidad que yo imagino / extraño a mi otro yo / y lo necesito”. Abolida la existencia individual, en sus últimos poemas Margarita se despidió de la vida con la certidumbre consoladora de haber formado un ser más completo. El “sudario del corazón” que tejió desde niña fue en realidad un vestido de novia.

En el poema que me dedicó, “En propia mano”, Margarita me pedía, para cuando muriera, “una de esas palabras viejas, desgastadas, como una camisa muchas veces lavada”. Su muerte, acaecida el 12 de agosto de 2011, me sorprendió en Madrid, donde viví ese año. No pude asistir al sepelio ni tenía a la mano sus libros y sólo atiné a escribir una despedida que publiqué en el “Laberinto” de *Milenio*. Como esas frases consternadas me dejaron insatisfecho, agradezco a la editorial de la Universidad de Guanajuato que me haya permitido escribir este prólogo para hacerle justicia al talento y a la nobleza de una amiga irremplazable. Servida, hermana. **U**

DE MUERTE NATURAL Y EL RITO COTIDIANO

Margarita Villaseñor



AM
Azrapotzalco

COLECCIÓN LIBROS DEL LABERINTO

La morada desierta

Margarita Villaseñor

LAS COSAS PERDIDAS

Quiero hallar el lugar en donde caen
las cosas perdidas.
Todo lo que perdemos va a dar a un pozo profundo
o a un cuarto en penumbra.
Quiero estar ahí.
Quiero que el piano toque en las madrugadas,
recuperar mi corazón que se escapó a San Francisco,
la pluma del Hipogeo,
mi niñez, los besos de mi padre,
el día de nuestra boda.
Quiero encontrar las minucias cotidianas,
a los amigos que se han ido.
Pero no conozco el camino.
Así que mejor le pido a san Martín Caballero
que me encuentre mis llaves,
los papeles urgentes,
los lentes que no sé en dónde dejé.
Le pido, sobre todo, que me encuentre tus ojos,
tus pisadas, tu voz.
Le pido con devoción
que encuentre las flores que me diste,
la canción que me cantas,
y que regreses, amor,
que ya regreses.

PELÍCULA

Cuando regreses voy a ir a recibirte a la estación del tren.
O iré en *limousine* al aeropuerto.
Tal vez a un muelle del Pacífico a ver llegar el barco
y agitar mi pañuelo.
Todo como en un filme invadido de niebla.
Me pondré un abrigo gris
y un sombrero de fieltro.

Llevaré, por si acaso, un paraguas inglés
y un maletín de piel para los sueños.
Tantos días lejanos, en una ficción de celuloide,
en otro paralelo, con imágenes nuevas de ti mismo.
Voy a llevar conmigo una banda de música
y unas ramas de eneldo,
una mañana abierta o una tarde de junio,
o una noche oscura de luceros.
Llegaremos a casa
justo para tomar el té con el Brahms, en charola de plata.
La Greta se pondrá un vestido de tul.
Tendremos una cena con velas y champaña.
Te pondré sobre el plato un manojo de insomnios
y otra más de mis cartas.

SIN ALAS

Una sola persona, tuya y mía.
Naranja desgajada,
alondra mitad muerta y mitad viva.
Mariposa con alas en continuo coloquio.
Diálogo fragmentado de recuerdo y silencio.
Andar a ciegas, avanzar a tientas,
como mi orfandad recién nacida,
entre el abandono y tu presencia,
como la móvil ambición de la yedra,
como el jardín umbrío de la casa,
esa misma casa que te guarda:
techos altos, muros gruesos que no contienen nada,
solamente tu halo, tu silueta, tu voz y tu mirada,
vagabundos fantasmas en el aire helado,
en el cielo azul de Guanajuato,
que se hospedan en mi cuerpo desierto,
en mi corazón, en mi llaga.

ENCUENTRO

La palabra apenas comenzada se me vuelve de sol,
se desvanece en el minuto frío.
En el centro del mundo, en mi centro,
en cada poro de mi piel, estás prendido.
En el preciso centro de mi reloj de arena,
en la punta vibrante de la flecha que dirige mi brújula,
un día cualquiera,
una fecha al azar,
un don fortuito.
Me visitó tu amor y se quedó conmigo.
¿Qué luz me trajo el alba?
¿Cómo me floreció que desgarró mis párpados vencidos?
Un grifo de agua en el patio de la vieja casona,
un claro en el bosque, un silbido que derrumba al miedo,
una sonrisa en el aire, una pincelada de asombro

en el rojo de mi sangre —rosa sin pétalos y con sentidos—.
En tus ojos —dos uvas maduras, dos nísperos en flor— hay un camino.
En el rincón de tu hombro y de tu cuello hay tal reposo
que duerme un pájaro sin trino.
Te doy mi soledad, te doy mis manos,
te entrego mi tristeza toda entera,
el hilo de mi vida para tejer madeja,
humedece tu boca en el color del vino.
Largo amor, frágil tal vez, amor con años de promesa.
Bodas de oro, diamante de quilates perfilado,
juramento de luz donde yo escucho el roce del sol sobre tus párpados,
donde advertí la gota de miel sobre tu lengua, en tu dulce saliva,
en el dócil abandono de mi mano.
Gaviota de mares, de olas, de nubes, de arenas doradas.
Fertilizas mi voz, el tartamudeo teñido de semiótica tímida de los hados,
que revienta en las yemas de mis dedos en capullos de nardos,
que conjuga el amor sin tiempos ni personas,
repitiendo tu nombre como surcos de un campo.
En mi piel y en mi carne, en el íntimo rescoldo de mi aliento,
se dice la tonada de tus pasos.

LOS MALOS HÁBITOS

Me estoy acostumbrando
a esta nueva relación de amores.
Extranjera en mi piel y en mis pesares,
me he acostumbrado ya
a verte en los retratos,
a oírte por teléfono,
a hablarte en mi interior.
A una intimidad de caracol marino
con idiomas lejanos y distintos.
A un transcurrir medido en un reloj de arena.
Me he acostumbrado ya
a este diálogo sin acotaciones,
a esta continua confidencia sin escuchas.
He adoptado el mal hábito de comentar,
de decidir y argumentar sin ti.
Esta jaula de trinos
que resuena en la casa diariamente...
Hablo con tu lengua, miro con tus pupilas,
oigo con el tímpano de tus oídos.
Y aun así,
en esta dualidad que yo imagino,
extraño mi otro yo
y lo necesito.

Buscarse en los libros

Federico Reyes Heróles

¿Qué es un libro? ¿De dónde viene el amor por los libros? ¿Qué lleva a una persona a buscar y a buscarse en estos objetos de papel y tinta? En estas y otras cuestiones se detuvo el novelista Federico Reyes Heróles, autor de Ante los ojos de Desirée, al momento de agradecer el Homenaje al Bibliófilo otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

Imaginemos a un navegante sin brújula, sin sextante, debajo de un cielo encapotado, sin posibilidad de mirar alguna constelación, a las Osas, a la estrella Polar o a Orión. Cómo establecer un rumbo si se desconoce la propia ubicación. Una angustia muy justificada lo invade. No navega, simplemente flota. En sentido estricto está a la deriva, esa triste condición en la cual de nada sirve el raciocinio y la voluntad es esclava, está atada al grillete del azar.

Nuestro navegante imaginario pierde los referentes de los puntos cardinales, no hay Norte ni Sur, no hay amanecer ni ocaso. Así me imagino una vida sin libros: sería tanto como flotar sin asideros éticos, humanos, vitales, históricos, estéticos, emocionales. Rousseau afirmó que un hombre que habla se divierte, mientras que uno que escribe intenta razonar. El negro sobre blanco o ahora la pantalla vacía encierran un reto de eslabonamiento racional. Quien vocifera se refugia en la posibilidad de que lo dicho se desvanezca. Quien asienta una línea, como escribiera Elias Canetti, aunque no lo admita, pretende trascendencia, busca compartir certidumbres o dudas. Igual de útil lo uno que lo otro.

El poder de una línea escapa a cualquier prisión. Puede ser un poema: “Un sauce de cristal, un chopo de

agua...”; no necesitamos más para recordar esa versión fluida, líquida de la mujer, del amor, de la existencia. También puede ser un aforismo, “Actuar siempre como si nos vieran”, escribió Baltasar Gracián.

Un solitario título provoca: *Rayuela*. O un nombre: Shakespeare o Victor Hugo. Un apodo, Gabo. Un apellido, Kundera o Cervantes. Pero dónde están esos libros, ahora no los miro y, sin embargo, están aquí, conmigo, en este preciso instante y me ubican en la vida. Son mi GPS personal. Me traen recuerdos, es cierto; uno viaja por la vida con ellos, son el bagaje que uno desea llevar. Por supuesto, también viajamos con las tristezas, la mayoría de las veces involuntarias. No así las lecturas de una vida que son la construcción de una razón de ser. Hay lecturas que son cimientos, hay otras que son decoración. Para todo hay su momento. Lo bailado nadie te lo quita. Tampoco lo leído.

Pero entonces, qué son los libros. Son acaso objetos. Sí, también lo son: hoy, aquí en la FIL, estamos rodeados de ellos. Y los objetos pueden ser sugerentes, intrigantes, divertidos, bellos y andan por allí en busca de lectores que son los que en realidad les dan vida. Las líneas, el objeto en que ellas se plasman, viven dentro de los seres humanos. Pronunciar *El principito* provoca chis-

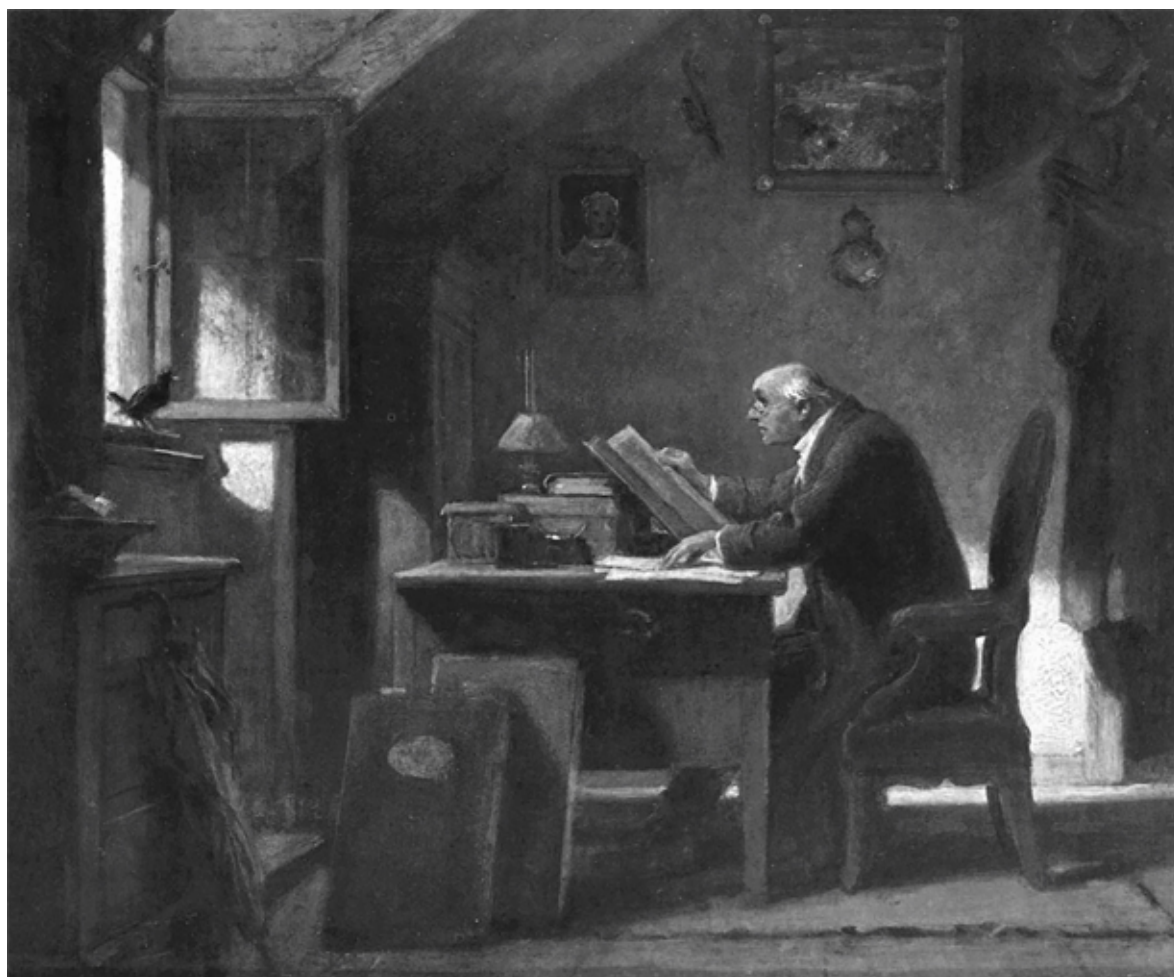
pas en los ojos y quizás una sonrisa intrigante. ¿Qué son los libros?

Son nuestra cúpula celeste, nuestras constelaciones, son nuestro sextante, nuestra brújula para definir la ruta de navegación en eso que llamamos vida. No queremos flotar, queremos existir, esa embrujante palabra que atrapó las mentes de Hegel, de Heidegger, de Husserl, de Sartre y de muchos más. Con todas sus diferencias, creo que ellos aceptarían la analogía: existir es navegar con rumbo, imprimir un sentido a nuestra vida, intentar, por lo menos, mantenerlo y buscar así un buen puerto. Pero entonces, poseer un libro, el objeto mismo, puede ser un mero capricho. Lo importante ocurre en la conciencia. En ella los libros son mojoneras que nos indican los límites, pero también los alcances de nuestras acciones, de nuestras ideas. ¿Cómo pretender ir lejos si se ignora lo que es la distancia misma?

Los libros sólo existen a plenitud en nuestra conciencia; es ahí, en ese abstracto, donde cobran vida y le dan sentido a ella. Pero, ¿y qué de los objetos? Así como ocurre en la relojería, entre los coleccionistas de relojes o en los museos del reloj, así como hay una pasión por ese instrumento, siempre perfectible, que nos ayuda a medir el tiempo, que nos lleva a la ilusión de creer que de verdad lo hemos atrapado en definitiva, así los libros nos muestran la evolución de nuestras ideas, de nuestras necesarias imaginéras que van de Don Quijote a

Harry Potter. Poseer los objetos llamados libros, sin haberse apropiado de las ideas, de los personajes, de las emociones que encierran, es como guardar un sextante o una brújula y no saber para qué sirven. Claro, ante la acumulación de libros, siempre estará la muy racional fuga de la tranquilizante expresión de don Alfonso Reyes: una biblioteca es un proyecto de lectura. La acumulación de libros no conforma, por sí misma, una biblioteca. Allí está el quid del asunto: detrás de los estantes debe haber un proyecto de vida, o la búsqueda del mismo.

Quien guarda libros puede también perseguir ideas, su historia, la historia de la libertad, por ejemplo. Dependiendo de qué tan obsesiva sea la persona, sabrá qué espacios deberá llenar: para la libertad como mínimo desde los presocráticos a Isaiah Berlin pasando por Aristóteles. Lo mismo con el Estado: tener el reloj diseñado por Bodino y poderlo comparar con Hobbes tiene un sentido en la historia de la relojería del pensamiento humano. Se trata de formar museos de instrumentos, de herramientas, de formas de entendimiento y también un museo de las emociones, de las creencias de la estética, de la creación misma. Esos museos necesitan custodios, eso y nada más es quien posee una biblioteca, un simple custodio. Pero toda custodia supone una responsabilidad. La trascendencia del custodio es lo de menos, lo que realmente importa es la trascendencia de los libros.



Carl Spitzweg, *Una visita*, 1850

Soy bibliófilo, no coleccionista. Amo a los libros porque creo que tienen una utilidad vital. No me gusta la acumulación, de hecho la detesto. Me apasiona, y quizás obsesiona, la idea de tener ordenadas las herramientas, de poder acudir a ellas sin tropiezos, por ejemplo en el instante en que escribo estas líneas veo el libro de Mathias Goeritz y recuerdo su universo estético, o el de los ecosistemas de México y pienso en la gran responsabilidad que tenemos frente al orbe, o la historia de la ópera de Alan Riding y Leslie Dunton-Downer y me asaltan pasajes de Verdi. Los libros son para usarse; si caen en el pantano del desorden, no sirven para nada.

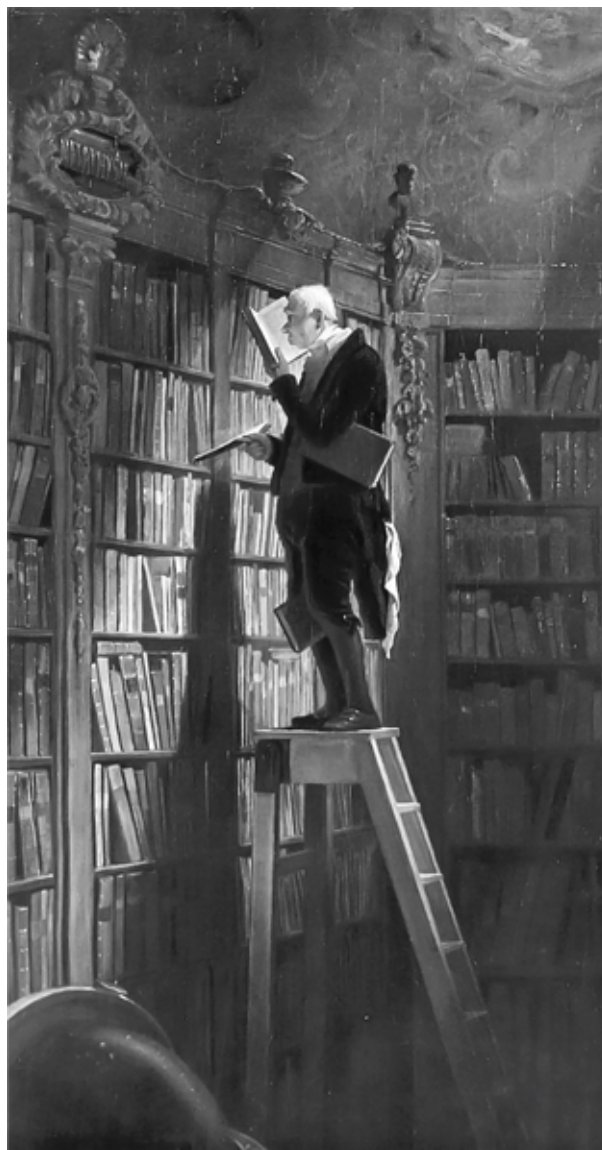
No sé, difícil saberlo, si el libro impreso vaya a desaparecer; no lo creo y las cifras parecen respaldar mi impresión. Caminar por los pasillos de este gran encuentro alrededor del libro, de esta fiesta que es parte ya del patrimonio de nuestros hábitos culturales, es una inyección de energía, energía para seguir leyendo.

Pero hay algo más; recordando al poeta Luis Rius, no se puede vivir como si la belleza no existiera. Hay libros bellísimos. Las joyas que vienen de tiempo atrás debemos respetarlas, cuidarlas, con sus portadillas, grabados, pastas originales, cuidarlas de la humedad, del calor, pero sobre todo cuidarlas de la peor amenaza, el olvido. Son bellísimos, emocionan, centenarios nos vigilan. Pero soy un convencido de que el pasado del libro no es su mejor momento. Qué hubieran dado Darwin o Humboldt por tener una cámara digital con telefoto para poder atrapar las imágenes de las especies en Galápagos o la belleza de las costas, selvas, vestimentas, cordilleras, ciudades que salieron a su encuentro. Qué hubiera dado Arnold J. Toynbee o cualquier otro gran historiador por poder tener acceso a los grandes archivos a través de la pantalla de su computadora. Lo mejor está por venir.

Me apasiona la idea de la generación de los llamados *millennials* —yo la llamo generación Uber—, que ha desplazado la intención de poseer por la idea de utilizar. La verdad no creo que haya incompatibilidad entre esa actitud y el amor por los libros; se les puede usar y regresarlos a una biblioteca para que muchos otros aprendan de ellos o simplemente los gocen.

Yo no hurto, heredo la bibliofilia. Crecí entre libros a los que se veneraba; a decir de Bernardo Marmolejo los libros son las verdaderas ventanas de un hogar. Pero mi padre era bibliófilo y bibliómano, esa obsesión que ronda a todo bibliófilo: acariciaba los libros, los cachondeaba, como decía él. Pero con el tiempo se fue dando cuenta de que gozaba cuando otros bibliómanos le prestaban libros o él les prestaba los suyos, o sea que la idea del uso por encima de la posesión es vieja.

Escribir demanda recogimiento, silencio, concentración. La lectura es igual. Cuando leo un libro o cuando lo escribo, pienso en las horas de trabajo, sí, pero sobre todo de recogimiento que hay detrás. Allí sí hay una



Carl Spitzweg, *Ratón de biblioteca*, 1850

amenaza real. El ruido nos invade, las pantallas nos ahogan, pareciera que todo está diseñado para no leer. Desasosiego lo llamó Pessoa. El libro es el antídoto del desasosiego. Por eso yo lo devoro, lo bebo, lo introduzco por mis venas, porque ese desasosiego ciega, mata al alma. El alma es la fuente del ánimo y la vida sin ánimo no tiene sentido, es sufrimiento.

Mis libros, pocos, muchos, no lo sé ni me interesa, tienen un destino: servir a quien quiera buscar y buscarse.

Yo sólo puedo agradecer, agradecer a los fundadores de este excepcional encuentro con las letras, con el conocimiento, con la estética, con la búsqueda. Lo que han logrado es notable y merece homenaje. ¡Un homenaje a la FIL! Agradecer al doctor Sergio López Ruelas, el agudo observador bibliófilo que delató mi pasión. Agradecer la asistencia de ustedes esta tarde. Agradezco y sugiero irnos de inmediato, a recorrer los pasillos, seguro será mucho más productivo.

Gracias. **u**

Texto leído en el Auditorio Juan Rulfo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el 29 de noviembre de 2016.

Topografías

La pintora Teresa Rubio ha tejido un vínculo creativo con la poeta Elsa Cross, Premio Nacional de Artes y Literatura. Esta conversación silenciosa entre poemas y cuadros pictóricos se ha manifestado en la exposición Topografías: Diálogo entre poesía y pintura, que se ha montado en París y en la Ciudad de México, y sobre la cual incluimos aquí breves notas de Lelia Driben y Paul-Henri Giraud.

I. PINTURAS EN DIÁLOGO CON LA POESÍA

Este texto está hecho a tres voces. La de Teresa Rubio, su obra; la de Elsa Cross, sus poemas, y la de quien escribe estas líneas, tratando de acompasarse a la experiencia.

“Soy la más pequeña partícula / dictando la lectura de su propia forma, / escribiéndose ya, / por sí misma, / bajo el auspicio silencioso de este juego”, podría haber dicho Elsa Cross sobre los cuadros pintados por Teresa. Y sí, la forma, el signo, escribe el poema y este se deja deletrear —o es deletreado— por aquello que habita en el interior del lienzo: una pintura informalista, es decir, no icónica, o bien las áreas de color reemplazando a lo iconográfico. Teresa, a su vez, mientras miramos una tela colgada en la escalera de su casa, coincide conmigo en la evocación de Turner que se expandirá a otras superficies y dice que “son tránsitos que yo hago en el espacio, a veces quiero perderme en ellos”.

Y Elsa imagina “paisajes a punto de desaparecer”, como los de Teresa, en camino hacia su condición de nada y su reverso, la existencia lumínica de las insinuadas, apenas insinuadas formas. De ahí la incertidumbre. No hay certezas a pesar de los núcleos rojos y amarillos que encienden la tela y están al borde de incendiarla, cosa que acentúa, según como se vea, la fisura, la puesta en términos de disolución. Pero no todo es así porque la tela, el cuadro, legitima su condición pictórica, su es-

tar ahí, en el mundo, en diálogo con el ser y la nada, con el universo. Y evoca, desde “la otra orilla, / junto al agua que corre”, “sobre el mismo polvo y su color rojizo”, “su condición de olvido” (Elsa).

Párrafos atrás mencioné al informalismo como la tendencia en la que se ubica Teresa. ¿Qué es el informalismo? Es la expulsión de formas y figuras para dejar que el espacio hable por sí mismo, con toda la densidad del habla y todo su esplendor, o su oquedad. ¿En cuál de esos dos lugares se sitúa la protagonista de estas notas? Suavemente, levemente pero no tan levemente, en el sitio del esplendor y, por qué no decirlo, de la belleza. Pero también sabe desandar, sin que nada obligue al repliegue, como una isla en el horizonte, los rieles de la tristeza. Como ocurre con las estaciones de ferrocarriles de pueblo, con el tren que pasa a gran velocidad y se vuelve invisible.

Nunca la carcajada, no, ningún motivo resuena mal, no hay signos ni señales adversas, todo deambula por la frase clara, serena, sin mácula, como si esta fuera el indicio inicial de la escritura y de la pintura, el punto de partida y también el origen de algo que va más allá, allí donde los diversos puntos, tangibles e inasibles, próximos o distantes que conforman las vibraciones del universo, expanden su silencioso carácter sagrado.

Ahora bien, la zona que perfilan el rojo y el amarillo, la que evoca a Turner, sí condensa una tendencia con-

trastante cuyo sentido está en una orilla distinta, como un soplo que descubre la grieta y simultáneamente da sentido a la obra. Y ese centro (aunque a veces no ocupa el centro del lienzo) es el punto más luminoso donde se concentra la legitimación del secreto consustancial a toda creación artística, que puede ser una escena realista escondida en la otra capa, la de abajo del cuadro. Pero puede ser, simplemente y no tan simplemente, claro que no, la tela desnuda, el vacío, un espacio temible, sombrío y vulnerable. No siempre, ¿eh? Porque la superficie blanca representa, asimismo, un campo a explorar hasta el infinito y una ceremonia, digamos un ritual, cuyo tránsito sólo abre espacios hacia una región colmada, inundada por la luz. Esa es la identidad de las pinturas realizadas por Teresa Rubio.

Para concluir, es necesario reflexionar sobre otro asunto señalado en este texto: el lugar. ¿Es posible nombrar un lugar dentro de una obra de arte? Sí, pero teniendo en cuenta que ese lugar es, metafóricamente hablando, intangible, tan intangible como su permanencia en el espacio donde habita la vida.

LELIA DRIBEN

II. SOBRE LAS TOPOGRAFÍAS DE ELSA CROSS Y TERESA RUBIO

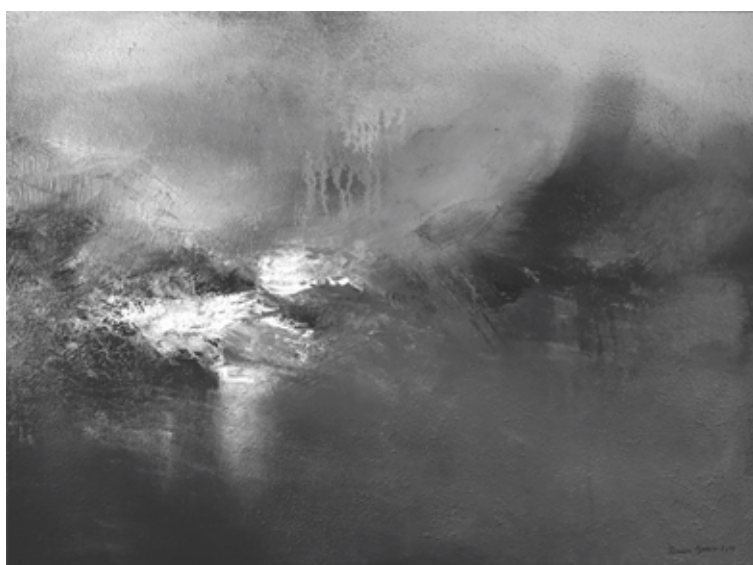
La poesía, como la música, es un arte del tiempo. La pintura, un espacio que se aprehende de una sola mirada. En el diálogo que esta entabla con algunos poemas de Elsa Cross, es como si Teresa Rubio hubiera escogido un verso, un momento del canto o el relato, para hacer estallar todas las virtualidades de la energía. El fuego y el agua dominan en su pintura. El fuego que arde junto al agua, a pesar de la bruma envolvente, o el agua turquesa que fulgura en las profundidades por la visita-ción de la luz. Teresa Rubio aísla un momento del devenir para dejarse atrapar por él; se hunde en el crisol cósmico y proyecta el color sobre la tela en un esplendor ígneo, poderoso y delicado.

¿Cómo no ser sensible a esta recreación del universo? Elsa Cross, al ver estas telas, ha querido a su vez responderles. No, esta vez, con textos narrativos o líricos, con un proceso temporal que podría también celebrar el nacimiento de los mundos, sino por un número breve de versos meditativos que interiorizan la experiencia de la contemplación, destilan la emoción, cristalizan el impacto vivo causado por la pintura. Entonces el poema no es ya canto ni relato sino eco que se filtra, variación en sordina en la gruta de la imaginación. Lo visible y lo audible se someten uno al otro, se entrelazan sin tocarse, como una voz que expone otra voz —una vía que busca otra voz— para reflejar una visión.

PAUL-HENRI GIRAUD



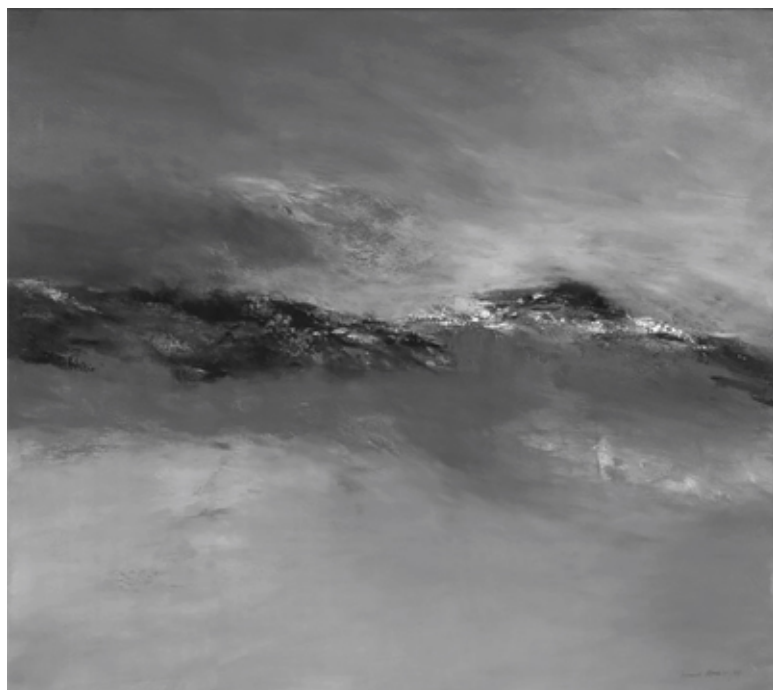
Teresa Rubio, *Topografía 7*, 2015



Teresa Rubio, *Topografía 16*, 2014

III. POEMAS DE ELSA CROSS INSPIRADOS POR LAS PINTURAS DE TERESA RUBIO: TOPOGRAFÍAS

- 1
El ojo inaugura
su propia gravitación
en lo invisible
Ata y desata
la forma y la no forma
Rompe y restaura
sus espejos
- 2
Materia acumulada
donde apenas se insinúa
el principio
Entra en sí misma
estalla
Alcanza su propio fin
y lo traspasa



Teresa Rubio, *Topografía 3*, 2015

3
Flotan
ya borrándose
las formas de lo que fue
Se detienen aún
donde todo se disuelve
en un azul radiante
omnipresente

4
Corrientes ocultas
se tocan
dejando apenas percibir
sus brillos puros
Lanzan señales vivas
Alzan el horizonte
hasta su propia orilla
incontenible

5
De los pigmentos puros
se desprende
leve como una hoja
la pincelada
Hace una danza al aire
y se sostiene
de una intención secreta

6
Collares ciliares
o rizomas neuronales

intercambian
en silencio
lo pequeño y lo grande
lo de adentro y afuera
lo lleno y lo vacío
lo que es y no es

7
Espejo tras espejo
entre ojo y pintura
formas evanescentes
que se acercan
reflejos
que nacen y se extinguen—
¿desde dónde se miran?

8
La noche se vuelve
memoria sideral
condensa
absortas nebulosas
choques galácticos
huellas de astros extintos
que lanzan
intermitentes
sus adioses

9
Un negro terciopelo
una suave tiniebla
donde estallan de pronto
soles y más soles
Una gruta encantada
con sus cristales puros
Una lluvia de fuego—
descarga de un cielo abrumado
por su propio fulgor

10
Pinta el ojo en la mente
su propio relato
alucinado
Mira una huella tenue
como fósil de insecto
un ala de libélula
un brillo de coleóptero—
en un solo trazo a contraluz

11

Sólo mancha y color
golpe de pincel
o florituras
en el borde del lienzo
Sólo pintura
espátula
aguarrases
Sólo textura
acuosa
transparente

12

¿Y por qué el ojo insiste
—¡todavía!—
en ver valvas de mejillones
glifos errantes
en pintura
que se expande o se ahueca
o se licúa
según su arbitrio soberano?

13

Trazos de sombra
mariposas nocturnas
o abejorros
disperso polvo de alas
a trasluz
Y en ese prado irreal
la forma y la no forma
se devoran
los sonidos se cuajan
en cristales

14

¿Son esas formas negras
algo que se acrecienta
o va hacia su propia finitud?
¿Se recortan
sobre su fondo ardiente
o son un accidente del paisaje?
¿Son?
¿No son?
¿Vuelven
a la materia oscura?

15

Brota la luz
como una fuente obstinada
una plegaria

Alcanza un punto de fuga
pausa intersticial
entre el vacío del tiempo
y el vacío del espacio
Se abre al infinito
desde su propia quietud
estremecida

16

Intersección gozosa
linde donde confluyen
cielo y tierra
o viento y mar que estallan
en verdes y naranjas
Planos en movimiento
rugosidades
núcleos de luz **u**



Teresa Rubio, *Topografía 6*, 2015



Teresa Rubio, *Topografía 4*, 2015

Ignacio Padilla

Entre los demonios cervantinos

María Stoopan

Uno de los intereses intelectuales más sólidos y persistentes de Ignacio Padilla, el cuentista mexicano fallecido en agosto pasado, fue la obra del más grande escritor de la lengua española: Miguel de Cervantes Saavedra. María Stoopan analiza el acercamiento crítico y hermenéutico de Padilla al tema en su libro El diablo y Cervantes, publicado en 2006.

La producción cervantina de Ignacio Padilla es casi tan febril como la escritura del propio Miguel de Cervantes: ambas se llevan a cabo en un lapso muy corto. Las obras de uno y otro están marcadas por dos fechas fundamentales: las del inicio, 1605 y 2005: la publicación de la Primera parte del *Quijote* y del primer ensayo de Nacho Padilla sobre la obra narrativa del alcalaíno, *El diablo y Cervantes*; 1616 y 2016: los años en que mueren el inmenso narrador del Siglo de Oro y su lúcido estudioso habiendo dejado escritas sus últimas obras —el *Persiles* y *Los demonios de Cervantes*, respectivamente—, de publicación póstuma. Once años en que Cervantes escribe sus obras más sobresalientes —excepto *La Galatea* (1585), algunas composiciones poéticas y el primer teatro—. Los títulos publicados en ese intervalo son: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), las *Novelas ejemplares* (1613), *El viaje del Parnaso* (1614), *Ocho comedias y ocho entremeses nunca antes representa-*

dos (1615), *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615) y *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1616); y Nacho escribe cinco libros sobre la obra del alcalaíno: los dos ya mencionados, que con *Cervantes en los infiernos* (2011) completa una trilogía, además de *Digestivos cervantinos* (2011) y *Cervantes & compañía*, que llegó a publicar en abril de 2016, el mes en que se conmemoran las efemérides de la muerte de los dos grandes clásicos que Ignacio Padilla conoció tan bien: Cervantes y Shakespeare.

No cabe duda de que los títulos de la trilogía obedecen a un plan de trabajo de largo aliento y acusan una obsesión intelectual, pero también existencial, que se trasluce en los ensayos de Padilla: la presencia del Mal en el quehacer humano, en general, y en la literatura, en particular, con énfasis en la cervantina. Aquí comentaré la primera de sus investigaciones sobre el tema: *El diablo y Cervantes*, publicada por el FCE.

Con una amplia y sólida formación, Ignacio Padilla se mueve con soltura en los territorios del inframundo —el del Hades y el del diablo de la tradición cristiana— y nos advierte a los lectores de estos tiempos de la peligrosa invisibilidad del demonio, ya que la mente humana, hoy, al negarlo, lo hace imperceptible y con ello desconoce el poder devastador del Mal. Sin dejar de lado sus bien afinados conocimientos teológicos, Nacho opta por lo diabólico como figura literaria y, después de un recorrido por varias obras universales, afirma que “Satanás tendría ciudadanía española” (p. 17). Se adentra, entonces, en la obra de Cervantes y descubre en ella un intrincado tejido de signos diabólicos, así como una infatigable búsqueda de la verdad trascendente. Con el fin de ubicar el complejo y hasta contradictorio pensamiento del alcalaíno al respecto, el ensayista mexicano reconstruye con maestría la atmósfera religiosa e intelectual del momento. Dos son los principios que influyen en la diabolología de Cervantes: el sostenido por Erasmo de Rotterdam en el sentido de que el diablo es todo aquello que nos aparta del bien, y el postulado por los humanistas neoplatónicos para quienes el principal demonio habita en el corazón humano, por lo que está en nuestras manos hacer del mundo un Infierno o un Paraíso. Sin embargo, Cervantes, más atraído por la literatura que por la teología, se interesa en la potencia estética de las manifestaciones del Maligno y menos en el origen de su poder. No obstante, Cervantes Saavedra acepta la existencia del diablo como representante del Mal. Así, en sus libros Satanás adopta múltiples formas y manifestaciones, las cuales atiende Nacho en su prolijo estudio.

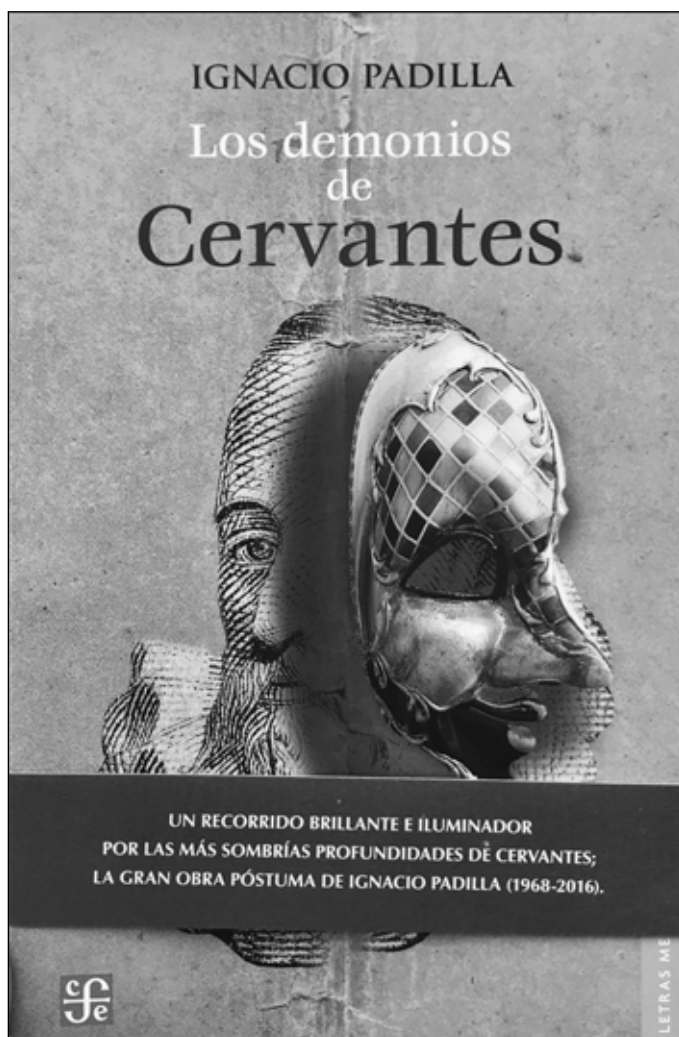
Como adelanté, este ensayo inaugural de Ignacio Padilla es una honda reflexión sobre el Mal y la condición humana. Da cuenta de diferentes épocas históricas y manifestaciones culturales. Su prosa fluida, elegante, en muchos momentos narrativa, se lee con el interés de una novela histórica en la que se describe con maestría la contradictoria atmósfera religiosa y moral de la España de ese momento y, acudiendo a los mejores recursos de la ficción, introduce a Miguel de Cervantes como un hombre interesado e influido por las manifestaciones del Maligno en su siglo, en el pandemonio de causas y efectos de la posesión demoníaca.

Ahora bien, dado que el ensayo de Padilla es asimismo un ejercicio de crítica literaria, se vale del estudio semiótico elaborado por Jean Starobinski sobre el poseso de Gerasa, narrado en el evangelio de Marcos, como método de análisis para los casos de posesión demoníaca en la obra de Cervantes. Los varios personajes cervantinos endemoniados se distribuyen en tres grandes grupos: los enajenados por la melancolía amorosa, otros cuya posesión es sinónimo de locura y los poseídos como fingimiento. Dos demonios infestan a los personajes de Cervantes: el amor, que es locura; los celos, que son infierno. La relación entre estas dos pasiones se convierte en motor de sus obras más notables.

Si bien, de entre la narrativa del alcalaíno, en el ensayo de Padilla predominará el análisis de los endemoniados del *Quijote*, no dejará de lado a dos que se destacan como antecedente de lo que Cervantes escribirá después: Teolinda, de *La Galatea*, afectada por la melancolía amorosa, y Orlando, de la pieza teatral *La casa*



Ignacio Padilla



de los celos, devastado por ellos. Ya entrado en el *Quijote*, atiende a tres personajes en los que se conjugan la melancolía amorosa, la locura y la posesión demoníaca; sin embargo, Nacho advierte que esa locura amorosa es fingida y que oculta otra pasión inconfesada. El primero en ser analizado con el filtro semiótico de Starobinski es Cardenio, quien presenta todos los síntomas de la posesión clásica: aislamiento del cuerpo social, animalidad y fragmentación interna, aunque la verdadera pasión que lo consume es su cobardía al no enfrentarse con don Fernando y no saber defender el amor de Luscinda. Don Quijote primero y, más adelante, los demás personajes de Sierra Morena —el cura, el barbero y Dorotea—, al escuchar su padecimiento, actuarán como sus exorcistas.

Grisóstomo, a la cabeza de los locos por amor, al no conseguir el favor de Marcela, llega al extremo de la anulación total de sí mismo, el suicidio, el acto de mayor agresión a la mujer amada y a sus amigos. Según Padilla, es un personaje herético, que se aleja del catolicismo tridentino, por rechazar el don de la vida otorgado por Dios. Para él no hay exorcismo ni redención posibles. Por su parte, Basilio representa una parodia de los raptos melancólicos motivados por el amor, ya que sólo finge los síntomas. Si bien ama a Quiteria, su compor-

tamiento con el fin de hacerla suya es el de un farsante, un impostor, que engaña a todos los presentes, incluida su amada.

Le llega su turno a Don Quijote, como más adelante le llegará a Sancho Panza. Al igual que los jesuitas y los alumbrados, el caballero manchego es un ejemplo de convivencia de lo divino y lo diabólico. Ni poseso ni émulo de Jesucristo, Don Quijote es “un discípulo defectuoso, inestable y contradictorio del Salvador” (p. 93); de igual manera, su locura es inconsistente, intermitente, así como los signos de su infestación son equívocos, posibles sólo en la ficción. Ahora Padilla se vale de la guía de Hasbrouck para comentar la modalidad quijotesca de posesión demoníaca. En cotejo con la literatura sobre endemoniados, los rasgos característicos son: el surgimiento de una segunda personalidad, el malestar que conduce al hidalgo a marginarse de la sociedad y ser marginado por ella, el comportamiento violento y el terror a lo sagrado. Ahora bien, todo poseso ha cometido una falta previa y la del hidalgo manchego es su exacerbado apetito lector, causante de la atomización de su Yo. Alonso Quijano se vuelve víctima de sí mismo al convertirse en caballero andante y da cabida “al más aterrador de los demonios quijotescos: el de la duda” (p. 98). Las derrotas del caballero son resultado del juego de convertirse en don Quijote; quienes intervienen en dicho juego pueden hacerlo con mayor pericia que él mismo. Su deseo de devolver al mundo a la Edad de Oro se convierte en una gesta engendradora de violencia. El cariño que los lectores tenemos por Don Quijote —dice Nacho— no ha de impedirnos ver que si participa de la posesión es porque su voluntad lo ha permitido, una voluntad en permanente conflicto.

Fiel a las reglas del juego establecidas, Padilla se pregunta ahora por los términos y actores del exorcismo de Don Quijote. Para Hasbrouck el paulatino dominio del hidalgo sobre su locura es muestra de un autoexorcismo. Pero según Padilla, si este fenómeno se produce se debe más al desencanto que va invadiendo el ánimo del caballero. En su caso el exorcismo no es realizado por una autoridad superior que expulse a los demonios, aunque hubo ocasiones en el mundo en que el exorcismo se realizó sin esa intervención. Esta sería la situación de Don Quijote. Son los habitantes de su universo, representantes del orden, quienes lo confrontan con la improcedencia de su mítica gesta. A la larga, el hidalgo se percatará del “engaño diabólico” (p. 102) de lo que él consideró bueno.

La mayor locura de Don Quijote reside en la idea de que es posible transformar la realidad y mejorarla con la fuerza de la espada. Las instituciones del momento pretendieron representar un orden trascendente; la ambigüedad del caballero consiste en ser a la vez su acérrimo crítico como su más esclarecido defensor. En un senti-

do, actúa como exorcista, representante del orden en contra de las fuerzas del Maligno. Pero al creerse el orden mismo, incurre en el pecado de soberbia. Es, en fin, un exorcista fallido. La realidad acaba por derrotarlo.

Aunque el ensayo que comento atiende a múltiples personajes cervantinos —masculinos, femeninos, además de objetos y animales, que pueblan su variada obra narrativa—, en razón del espacio y con el fin de hacer equilibrio entre la pareja protagonista del *Quijote*, me referiré aquí a Sancho Panza. El labrador escudero, por seguir al caballero, participa de su doble calidad de exorcista y endemoniado. Sin embargo, existen diferencias no sólo en razón de que Sancho no se entrega totalmente al delirio de su amo y su código moral difiere del de Don Quijote.

Padilla acude a las raíces que conforman al personaje. Con relación a su estirpe folclórica, según Redondo, el labrador es descendiente del carnavalesco “santo de hatura” (p. 114). En cuanto a los antecedentes erasmianos, representa la verdad del cuerpo y sus necesidades, así como su necedad complementa la sabiduría del amo, en un necesario juego de opuestos. Con respecto a las raíces literarias de Sancho, sucesor del bufón, del pícaro y de los graciosos del teatro, hacen que su prevaricación aparezca menos subversiva de lo que es. La misión de todos esos personajes es alterar la verdad oficial mintiendo, desacralizando y parodiando lo solemne. Estas características convierten a Sancho en un perturbador más violento que el caballero porque tiene alcances en la realidad, la ética y el lenguaje a los que no llega Don Quijote. Sin embargo, su infestación no sobrepasa los términos del hidalgo. No es un poseso en el sentido estricto, aunque conjuga algunas de las características: marginación de la sociedad “por la vía doble de su simpleza y su pobreza” (p. 116), incrementada por servir a tal amo, males a los que se suma la ambición.

Lejos de que Sancho actúe como exorcista del caballero, en virtud de sus “fracasos disuasorios, su quijotización y [...] su incorporación al juego de los encantamientos” (p. 117), se comporta como un prevaricador y un obstáculo para la gesta de Don Quijote, además de que su ambición necesita de la locura del caballero. A las múltiples voces que pueblan la mente de su amo, se suma la voz contradictoria de Sancho que a la vez quiere arrebatar a Don Quijote del delirio y animarlo a que permanezca en él. Ni lo abandona ni enloquece como su señor, sino que se aprovecha de él simulando compartir las visiones delirantes del caballero. Su transformación es paulatina. Inicia con el episodio del manteamiento cuando Sancho paga las deudas de su amo, lo que le da derecho a controlar el mundo de Don Quijote. De tradición carnavalesca, el manteamiento evoca al “primer volteador del mundo”, la manera como el escudero se refiere a Luzbel. A la larga, Sancho aceptará

junto con su señor que fueron encantadores quienes lo mantearon. Con ello entra, mañosamente, a la locura consentida del caballero aunque actuará como un encantador más, como en el caso de Dulcinea y su incredulidad sobre lo visto por Don Quijote en la Cueva de Montesinos. Sancho adquiere poder sobre su amo y se convierte en su enemigo a partir de las reglas propuestas por el propio caballero. Padilla añade a esta demonización de Sancho el abuso del lenguaje, al que considera violencia y prevaricación, escondidas tras la comicidad de su modo de hablar. Los aliados de Sancho encantador forman parte del mundo —son los engañadores duques y Antonio Moreno, entre otros—, y no del universo mágico de Don Quijote. No obstante, ninguno vive ni entiende el drama solitario de Sancho. Los exorcismos que le son impuestos con Barataria, los azotes y pellizcos por el encantamiento de Dulcinea ha de vivirlos a solas e infligírselos él mismo. Finalmente, el hidalgo se libera de la legión y muere cuerdo; Sancho habrá de regresar al mundo, dividido y sumido en “el limbo de la ambigüedad, un limbo donde Dios ni el diablo tienen cabida” (p. 124).

No puedo dar por terminados mis comentarios sin referirme, aunque sea sucintamente, al papel que desempeñan en relación con este tema los personajes femeninos en la obra de Cervantes. Según procede en los demás apartados de su ensayo, Ignacio Padilla se refiere a los antecedentes de la tradición occidental relacionados con la demonología y sus consecuencias en el género femenino, la brujería. Se remonta al mito griego de la unión de Hades y Proserpina, síntesis entre la vida y la muerte y entre el hombre y la mujer. Por su parte, la tradición judeocristiana establece discordia entre el dios de los infiernos y la diosa de la fertilidad; al dividirse, estas deidades se convierten en padre y madre de las brujas y el diablo. Satanás, solo en el reino de las tinieblas, encuentra en la raigambre judeocristiana a una compañera, Eva, seducida por la bestia impura. La tradición le opone a María, emblema de la redención de la mujer caída, quien es culpable de la perdición de la humanidad. A la misoginia del mundo grecolatino, los pensadores cristianos atribuyen a la mujer una serie de debilidades, ya que es más propensa de ser seducida por el Maligno. La brujomanía es corolario de la satanización de la mujer en Occidente. Sin embargo, los artistas del Renacimiento crean la idea de la *donna angelicata*, que conjuga belleza física y moral, con lo que ponen en entredicho la concepción de la mujer como la concubina de Satanás. Pero si la mujer es hermosa y perversa es en sí misma un demonio y si es fea y malvada es irremediablemente aliada de Satanás. Sin embargo, no se le reconoce, en ninguna de sus variantes, igualdad con el varón.

La obra de Cervantes está poblada por mujeres de los tres tipos, aunque también se trasluce en ella una visión

más tolerante del género femenino. Auristela, protagonista del *Persiles*, es el modelo de mujer bella, virtuosa y fiel representante de lo institucional. La lista de émulos de esta Eva angelical es muy larga en la obra cervantina; destacan dos personajes similares, aunque satanizados por los varones: la pastora Marcela y la gitana Preciosa. La demonización de esta radica menos en su ser de mujer que en su calidad de gitana; es considerada amiga del diablo por distintos personajes, aunque al final de la novela el lector se entera de su estirpe noble y su ascendencia cristianovieja. Por su parte, Marcela simula ser pastora y asimismo es tratada por los deudos de Grisóstomo con nombres y calificativos que la asocian con el demonio. Es la propia Marcela quien se presenta a defender su virtud, su belleza y la libertad de rechazar el acoso masculino. Por medio de este personaje, Cervantes pone al descubierto las falacias de la misoginia: la voluntad de una mujer puede ser tan firme o más que la del varón, a la vez que la belleza femenina “puede ser reflejo de su hermosura ontológica antes que artificio de Satanás” (p. 191).

Obviamente contrarias a estos modelos elevados de mujeres, pueblan la obra cervantina féminas de las que el alcaíno presenta su monstruosidad moral. El grupo étnico y el gremio al que pertenecen justifican su maldad; las hay judías, moriscas, dueñas, brujas o alcahuetas con dos excepciones importantes: la duquesa y Altisidora, bellas y crueles cristianoviejas. Todas ellas son “moralmente criticables de acuerdo con los códigos vigentes en la España filipina” (p. 192). Causa o consecuencia de su trato con Lucifer, se vinculan con un uso desordenado de su sexualidad y un enfrentamiento con la institucionalidad debido a la práctica de la tercería o hasta la abierta herejía. Muchas de estas mujeres son caracterizadas con rasgos hombrunos que ponen en entredicho su feminidad.

En adelante, Padilla se enfocará en la figura de la dueña. Le atribuye a Cervantes un encono especial en contra de este gremio no sólo en la literatura sino quizás a causa de cierta mala experiencia personal con alguna. De modo que el narrador no se contenta con destacar los defectos atribuidos a este gremio, sino que acude de manera hiperbólica a rasgos bruñeriles, a lo físicamente monstruoso y a lo moralmente reproable; son verdaderas caricaturas, estilizaciones del Mal sin posibilidad de arrepentimiento. Entre ellas destacan Cristina y Hortigosa, la dueña de *El viejo celoso*, y Marialonso, de *El celoso extremeño*, sirvientas y alcahuetas que abren las puertas al pecado del adulterio. Del palacio ducal en el *Quijote* de 1615 sobresalen la Trifaldi y su corte de dueñas fingidas y la Rodríguez, una dueña auténtica. Padilla se dedicará a enfatizar la androginia y el travestismo en la representación de las dueñas barbadas, travestismo presente en toda la obra cervantina desde *La Galatea*

hasta el *Persiles*, aunque en estas obras carece de aspectos grotescos. En el caso del *Quijote*, la androginia se relaciona con la equívocidad de Satanás, que ostenta peculiaridades humanas, animales, masculinas, femeninas y aun mantiene dentro de su deformación rasgos angelicos. Otra de las dueñas reprobadas por Cervantes es la Rodríguez, “personaje monstruoso, principalmente por su estupidez” (p. 203). Contraparte de la mujer ideal encarnada por Dulcinea, se introduce en los aposentos de Don Quijote, quien al suponer que puede ser seducido por ella muestra el grado de decadencia al que ha llegado el caballero.

Con este libro Ignacio Padilla nos presenta un aspecto muy sugestivo, poco explorado, por demás inquietante de la obra de Miguel de Cervantes. Sin embargo, querido Nacho, me parece que sobre todo en relación con los protagonistas del *Quijote*, habría que matizar. Tu argumentación es convincente y en muchos puntos estoy de acuerdo contigo, pero me cuesta trabajo deshacerme del humor que permea todo el libro, de la risa liberadora, de la cual Sancho es responsable en la mayoría de las ocasiones, también del abandono por parte del hidalgo y el labrador de sus seguridades domésticas en aras, sí, de esa locura, a la que no dejo de verle su aspecto heroico, aunque fracasado y violento en ocasiones. Y el deseo de Sancho por el gobierno de la ínsula, ¿no puede interpretarse también como una oportunidad de ascenso social en esa España de estamentos tan definidos? A la vez que sus palabras al final de la experiencia en Barataria —“desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir, que sin blanca entré en este gobierno, y sin ella salgo” (II, 53)—, ¿no significan por sí mismas una redención? Sancho continúa al lado de Don Quijote ya sin la ambición de un gobierno. Pongo en duda también que cuántos habitantes del mundo con quienes se encuentran los protagonistas sean verdaderamente agentes del orden, así como tampoco considero que los personajes domésticos, el cura y el barbero, representen cabalmente la institucionalidad y que al reintegrar al hidalgo a ella cumplan con exorcizarlo. Pero Pérez y maese Nicolás entran al juego de Don Quijote y cometen actos delirantes ellos mismos. No así Sansón Carrasco, quien también se introduce en el mundo de Don Quijote como el Caballero de los Espejos, pero al ser vencido por él, abriga en su corazón una tentación demoníaca, la venganza. ¿Devolver a los personajes satanizados a la institucionalidad de la España filipina en verdad es sacarlos de su estado diabólico? Y, para evocar al otro clásico, Shakespeare: ¿no encuentras que algo podrido hay en ella? La vida ya no nos dio tiempo para discutir estas cosas, Nacho querido. **U**

Texto leído en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 2016.

Los mártires de la Cristiada

Cuando la pólvora desaparece

Fernando M. González

Perteneciente al Instituto de Investigaciones Sociales de nuestra Universidad, Fernando M. González se ha dedicado a estudiar la historia de la Iglesia católica mexicana en el siglo xx, como lo demuestra su libro La iglesia del silencio. En este ensayo, el investigador desmenuza dos casos de participantes en el conflicto cristero que, por su condición de “mártires”, han sido beatificados.

No muevas esa lápida, soy rico sólo en huesos.

OCTAVIO PAZ

Averiguar es peor que saber a medias.

JUAN VILLORO

dos”, o como “desechos”, muertos por diferentes causas y en diferentes contextos.

INTRODUCCIÓN

A raíz de la visita del papa Francisco a México en febrero de 2016 voy a tratar de mostrar un aspecto de las sustanciales transformaciones contextuales que se han dado en el país respecto de las relaciones entre la Iglesia católica y el Estado mexicano, tomando como hilo conductor los denominados mártires de la Cristiada. Beatificados y canonizados en una época en la cual la mayoría de los asesinados más contemporáneos ya no son convertidos en héroes arropados y constituidos por una narrativa religiosa, sino apenas cubiertos por una mínima capa discursiva que alude a ellos como “desapareci-

Estas causas pueden ir desde querer implantar el reino de justicia del socialismo en la denominada guerra sucia de los setenta, a muertos por el mercado de la droga o asesinados por el ejército en tanto miembros de la población civil o por los narcos, o ser migrantes que buscaban mejores horizontes en Estados Unidos, o...

Los asesinados han encontrado su punto de condensación en los desaparecidos de Ayotzinapa, espectros por lo pronto condenados a errar en una especie de vacío de cenizas, localizado en un basurero y un río y diseminado en otros lugares no localizables hasta ahora.



José Sánchez del Río

En este caso no sólo la pólvora sino también los cadáveres desaparecen.¹

En el caso de los que sí alcanzan no sólo representación sino posibilidades de exaltación, uno de los ejemplos privilegiados es aquel que está a cargo de la maquinaria católica constituida para producir santos. Esta producción tiene una ganancia secundaria, por así decir: la de compensar la zona oscura que chirría y vuelve impresentable una serie de prácticas de una parte de los miembros que reproducen a la institución. Ahora bien, la producción de santos implica en un buen número de casos una operación de *lifting* que permite transfigurar a los que han sido elegidos para ser admirados y venerados.

Respecto a este tipo de producción voy a poner el énfasis en los mártires de la Cristiada. Esta administración-producción realizada por la jerarquía eclesiástica mexicana está articulada a la política vaticana, y en el caso preciso que analizaré ha implicado una precisa operación de transfiguración de la violencia que no ha quedado exenta de ciertas dificultades para tornarla verosímil. Veamos por qué.

Si comparamos los casos del “martirio” del joven José Sánchez del Río a los 14 años, que se moría de ganas de “dar su vida por Cristo”, y el del jesuita Miguel Agustín Pro, que también aspiraba a ser mártir —y al cual el presidente Calles en un acto de “generosidad” inusitado se lo concedió fusilándolo sin previo juicio—, con aquel

otro de Miguel Gómez Loza, lugarteniente del líder civil de Jalisco Anacleto González Flores, tendremos una muestra si no exhaustiva al menos significativa de diferentes posibilidades de transformación de la parte activa de la violencia, de los que pretendieron “matar por Cristo” —o que otros lo hicieran por ellos— en solamente “morir por él”. Los dos últimos ya son beatos; en cambio, el primero ya aseguró su canonización gracias a un decreto firmado por Francisco el 21 de enero de 2016, por lo que será venerado como santo.²

EL JOVEN MARTIRIZADO QUE ASPIRÓ A SER GUERRERO:
JOSÉ SÁNCHEZ DEL RÍO

*Una revolución sin muertos [es] la vida de Cristo sin Gólgota,
el thriller sin cadáver: la historia muy barata.*
RÉGIS DEBRAY, *Alabados sean nuestros señores*

Y la Cristiada por cierto resultó una guerra muy cara y no solamente en muertos. Como escribí en otra parte, el relato de la tortura de Sánchez del Río es francamente crístico, ya que se despliega describiendo el camino al “Gólgota” del panteón de Sahuayo, Michoacán, con las “plantas de los pies talladas con un cuchillo y después ‘cocido’ a puñaladas, mientras se le pedía renegar de su fe”.³

José Sánchez del Río, siguiendo el ejemplo de sus hermanos y sumergido en el clima de la exaltación del martirio y la defensa de su fe, se apersonó con un general de su región para darse de alta en el ejército cristero. Unos relatos dicen que no sabía manejar el rifle pero sí los caballos. El hecho es que el militar le propuso llevar la bandera y, según esto, cuando salvó a su general pres-trándole su caballo fue hecho prisionero y llevado a una iglesia convertida en establo.

En esta iglesia-establo localizó los gallos del diputado Rafael Picazo, vecino y amigo de la familia del futu-

² Partiendo del supuesto católico de que su Dios interviene discrecionalmente en la Tierra y se manifiesta, entre otras posibilidades, por medio de lo que denominan milagros, el citado santo “curó” a la niña Ximena Guadalupe Magallón, la que entre otras cosas había sufrido de “meningitis, tuberculosis, convulsiones epilépticas y un infarto cerebral”. La madre de la salvada relata: luego de que su hija fue desahuciada por los médicos y de que se tomó la decisión de desconectarla, los padres la encomendaron a la Virgen de Guadalupe y a “Joselito”, como cariñosamente lo denomina. Y “cada vez que pasaba la imagen de Joselito por el rostro de mi hija ella hacía algo” hasta que recuperó el cien por ciento de su cerebro. Karina Palacios, “El milagro que elevará a los altares al niño cristero”. *Milenio*, 7 de febrero de 2016, p. 34. La periodista hace morir al mártir en Cotija y no en Sahuayo. Pregunta ociosa: ¿qué causó más efecto: los “pases” de Joselito o la invocación a la Guadalupeana? El hecho es que la niña “milagrosamente” salvada dijo que esperaba abrazar al papa el 16 de febrero y con tal fuerza que “le voy a sacar el aire”. Desconozco si logró su objetivo. Me refiero al de encontrarse con el papa.

³ Fernando M. González, *La iglesia del silencio: de mártires y pedrerías*, Tusquets, México, 2009, pp. 146-148.

ro mártir antes de la guerra. Indignado al parecer por el uso tan poco sacro del templo, decidió contribuir a acelerar su martirio y mató a los gallos del citado diputado.⁴ La articulación que parece darse a veces entre la necesidad de que alguien asuma la función de verdugo y el deseo incontrolable de ser mártir no deja de producir inquietantes reflexiones.⁵

Este episodio se da en el contexto de una guerra, en el cual encontramos de un lado a un joven que se toma en serio y sin filtros de por medio las cosas que le enseñaron y, del otro, a un representante furibundo del anticlericalismo. La combinación de ambas posiciones dispar para el guion mortífero que se desarrollará sin fallas.

A esta historia “ejemplar” de un aspirante al martirio que primero buscó matar y no sólo morir por Cristo Rey, un tal Marcial Maciel Degollado intentó apropiársela en parte.⁶ Veamos de qué manera.

Afirma el sacerdote legionario que le decía a Dios: “¿Por qué a él lo escogiste para mártir y a mí me has dejado? Yo tenía mucha envidia de este amigo”.⁷ Abundan este tipo de relatos de “¿por qué a mí no?” en esa época. El tipo de subjetividad colectiva que se dio fomentó un sentimiento de culpa y de exclusión por no haber tenido el privilegio de ser elegido por el Señor.

A esta anécdota macieliana habría que introducirle algunas precisiones contextuales, por ejemplo: en ese entonces, Marcial Maciel tenía siete años (pues nació el 10 de marzo de 1920) y su supuesto amigo catorce (había nacido el 18 de marzo de 1913); por otra parte, el futuro pederasta de exportación vivía en Cotija y su amigo en Sahuayo. En la “auto” hagiografía, que le hace Jesús Colina, Maciel añade que José “me invitó a que me fuera con él a la sierra a pelear junto a los cristeros, pero yo estaba muy pequeño”.⁸

Dada la probidad de la que hizo gala en vida el fundador de los legionarios, decidí entrevistar a la viuda de Miguel Sánchez del Río, hermano mayor del ahora santo, y quien salvó la vida a pesar de haberse enrolado también en el ejército cristero, para que me contara de la supuesta amistad de Maciel con Sánchez del Río. Su versión fue la siguiente:

⁴ Existen otras versiones, como la que consigna Teresa Zerón Medina en <http://bit.ly/ISmCY3t>.

⁵ Como también las suscitan aquel tipo de relaciones que muchas veces se anudan entre el abusador y el niño o púber abusado, y en las que, a pesar de experimentar la violencia manifiesta, aquellas continúan sin que el segundo pueda desprenderse del primero.

⁶ El padre Maciel, fundador de la Legión de Cristo, fue sobrino carnal del general en jefe de los Cristeros, Jesús Degollado Guízar, al cual le tocó el licenciamiento de las tropas cristeras.

⁷ Citado por Juan Ledesma, legionario de Cristo, en *L'Osservatore Romano*, número 47, del 25 de noviembre al 1 de diciembre del 2005, p. 11. Al parecer, producto de una conversación con Maciel el 10 de marzo de 1993, cumpleaños del prócer.

⁸ Marcial Maciel y Jesús Colina, *Mi vida es Cristo*, ediciones Planeta, Testimonios, Barcelona, 2003, p.20.

Mi marido jamás me comentó que Maciel fuera amigo de José Luis, ni conocido siquiera. Mire ese relato [de la invitación a tomar las armas]; yo lo escuché de labios del padre Enrique Amezcua, el cual llegó a comer a nuestra casa de Sahuayo, y ahí fue donde contó cómo quiso ir con José Luis, y que el general cristero lo vio muy chico y le dijo que no, porque ‘tú vas a servir a la Iglesia cuando se acaben los catorrazos, porque vas a ser llamado al sacerdocio’ [...] Por su parte, José Luis no tomó las armas, sólo llevó la bandera. Los dos amigos se llevaban aproximadamente dos años de diferencia.

Ahora, si el padre Maciel se carga con eso, es otra cosa. Y yo creo que si lo hace es porque el padre Amezcua es muy amigo de esa familia y pariente cercano de Federico Amezcua, esposo de [su hermana] Olivia Maciel, y el padre Maciel ha de haber escuchado el relato en casa de su hermana. No sé bien.⁹

¿Una historia más de suplantación operada por el fundador de la Legión? Más que probable. Lo interesante del caso, volviendo al joven santo, es que una vez que quedó frustrado su deseo de tomar las armas gracias a la acción del general cristero, el escenario quedó a modo para que se jugara de la manera más ortodoxa la escenificación de lo que sería un martirio ortodoxo sin tacha. Sólo una duda: ¿si no hubiera matado a los gallos del diputado —a falta de soldados enemigos—, el diputado le habría respetado la vida? No sabría decirlo.

EL MÁRTIR JESUITA MIGUEL AGUSTÍN PRO JUÁREZ Y SUS HERMANOS CRISTEROS

Esta vez tenemos un caso de “martirio” más complejo de dilucidar, porque es evidente que no es posible desprenderlo del contexto eclesial de la época y más concretamente del contexto jesuita.

A lo largo del conflicto armado los miembros de la Compañía de Jesús tomaron mínimo cinco posiciones, y me refiero sólo a los mexicanos, porque además hubo intervenciones de jesuitas de fuera, algunas de ellas muy determinantes. Estas últimas lo fueron con mandato del vaticano.¹⁰

⁹ Entrevista del autor a Marina Van Dick, 23 de octubre de 2004, Guadalajara, Jalisco. A este respecto el doctor José Barba Martín, ex legionario de Cristo, confirma que durante su estancia de 14 años en la Legión, Maciel jamás les habló de su supuesta relación con José Sánchez del Río y en cambio sí de su tío Jesús Degollado G. El hecho es que muchos años después sí lo hizo en los términos arriba presentados. Y aparecen sus dichos ya en el contexto de la operación de beatificación de los mártires cristeros.

¹⁰ Sobre este punto remito a la tesis presentada por Yves Solis para obtener la maestría en historia, intitulada *Las divisiones en el seno del Episcopado Mexicano durante el conflicto religioso de 1926-1929*, Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 2016.

De Miguel Agustín Pro se ha escrito mucho pero, con raras excepciones, más bien hagiografías que historias.¹¹ Hablando de las primeras, quisiera remitirme a una película realizada con fines apologéticos y para fomentar las vocaciones en la Compañía de Jesús,¹² que condensa la posición mayoritaria de la Compañía hasta la fecha.¹³ Un diálogo en esta permitirá ir directamente al corazón de parte de los dilemas que se le plantearon durante el conflicto armado tanto a los jesuitas como a otros sacerdotes y obispos mexicanos.

JOVEN MILITANTE DIRIGIÉNDOSE AL PERSONAJE DE PRO: Hemos logrado un buen aprovisionamiento de armas y par- que para la lucha, pero no tenemos en qué transportar- las. Usted es buen amigo de los choferes y, con ayuda, en un momento les haríamos llegar cosas a los que están en la lucha.

MIGUEL: Siento mucho no poder hacerte ese favor.

JOVEN: ¿No está con nosotros?

MIGUEL: Sí, hijo, pero en otra trinchera.

JOVEN: Esas son meras palabras. Usted no quiere arries- gar nada, como otros muchos curas... Nosotros, en cam- bio, estamos jugándonos la vida...

MIGUEL: En parte tienes razón... pero también me estoy jugando la vida por la misma causa, sólo que tú es- tás reivindicando un derecho y yo estoy ejerciendo un de- recho, viviendo el amor que queremos sea posible vivir... Si actuara en forma contraria, con qué cara podría servir a los hijos o a las esposas de los soldados que, como tus hijos y tu esposa, merecen vivir. En esta lucha escogí ser cura.

La construcción argumentativa y activa de esta “otra trinchera”, que en realidad no es unívoca, como se verá más adelante, va a recorrer toda la Cristiada. Y se po- dría plantear así: ¿cómo puedo al mismo tiempo sim- patizar —y, algunas veces, más que simpatizar— con los alzados y mantener mi visión sacerdotal de servir a todos como si fuera neutral, pero aceptando que sirvo a la misma causa que el que me confronta? En el caso del personaje de Pro, él “vive el derecho” de reivindicar un amor universal mientras los laicos “reivindican el de-

recho” para su Iglesia de ejercer el control interno res- pecto del número de sacerdotes que se requieren y el que no se les tenga que registrar. Dos incisos del artículo 130 terminaron por llevar a la solución armada, cuan- do ambos campos en conflicto entraron en la zona de lo innegociable.

Esta dicotomía básica entre la reivindicación de los derechos de los laicos católicos y aquellos “diferentes” de sus obispos marcó todo el conflicto y al final sirvió de pre- texto y coartada para negociar a los alzados sin su con- sentimiento.¹⁴ Uno de los que ejerció dicha dicotomía con creces fue el obispo jesuita Pascual Díaz. Además, como secretario del episcopado mexicano fue uno de los dos negociadores mandados por Roma de los llamados “arreglos” de 1929. Voy a citar parte de la respuesta del por entonces obispo de Tabasco a los reclamos que le hacía en 1928 el militante cristero René Capistrán Garza ante su cambio de posición respecto de la Liga Nacio- nal Defensora de la Libertad Religiosa.¹⁵ Veamos la res- puesta de monseñor Díaz:

Es cierto que la Liga solicitó al episcopado su opinión acerca de tres puntos que tú asientas: a) licitud del movi- miento armado; b) programa del mismo; c) nombramien- to de jefe en tu favor.

Y es cierto que el episcopado no puso reparo alguno, porque no tenía razón para hacerlo. *Los católicos se encon- traban y se encuentran en la más perfecta libertad para de- fender en la forma que estimen conveniente sus derechos* [las cursivas son mías].

[...] La Liga confirma precisamente que el episcopa- do no puso reparo a los actos que ella proponía desarro- llar en servicio de la libertad religiosa, pero se abstuvo de

¹⁴ Dicha dicotomía reciclada se puede situar en la larga duración en lo que se denominó “Reforma gregoriana”, que comienza en el siglo XII. A este respecto, Patrick Boucheron, en su magistral lección inaugu- ral en el Collège de France el 17 de diciembre de 2015, dice: “Comprén- dase bien; eso que la historiografía tradicional denominaba la ‘Reforma gregoriana’ no es solamente un hecho de historia religiosa concernien- te a la defensa de los bienes materiales y las prerrogativas espirituales de la Iglesia, sino una reformulación global de todos los poderes, un orde- namiento del mundo alrededor del *dominium* eclesiástico. El conjunto reposa sobre una nueva doctrina sacramental [...] Es la eficacia del sa- cramento (su puesta en juego por los clérigos, y su recepción por los lai- cos) que funda la pertenencia a la Ecclesia. [...] Esta institución supo- ne un acto de separación: exclusión de los judíos, de los infieles y de los heréticos —de todos aquellos que el discurso confunde en una misma reprobación porque ellos no dan fe de la validez de los sacramentos de la Iglesia, es decir, del estatuto de los sacerdotes. Y [se da una segunda sepa- ración, aquella] que hace de la separación entre clérigos y laicos no sola- mente una distinción funcional [...] sino una diferencia esencial, [...] dos formas de vida una terrestre y la otra celeste”: <http://www.lemonde.fr/idees/article/01/01/2016>.

¹⁵ Que se había fundado en los inicios de 1925, y durante la guerra, pretendió llevar el mando de la lucha. Pretendió porque otra organiza- ción que la había precedido, fundada en 1914, la sociedad reservada denominada la “U” o Unión de Católicos Mexicanos, era la que efec- tivamente tuvo el control más efectivo del movimiento armado. Hubo dobles pertenencias y obvios conflictos entre ambas organizaciones.

¹¹ Remito de nueva cuenta al libro *La iglesia del silencio*, capítulo I, y a la tesis de Yves Solis, que completa el cuadro con notable acuciosi- dad, pues consultó el archivo secreto del Vaticano.

¹² La película se titula *El padre Pro* (2007). Fue dirigida por Miguel Rico con guion de Alberto Vargas S. J. Este último en una entrevista afir- mó que buscaba con su guion “ver nuestra historia desde la verdad” y, además, que la película “transmitiera valores, en esta época en que se está perdiendo el sentido de la vida”. “El padre Pro en pantalla”, *Proceso*, nú- mero 1626, 30 de diciembre de 2007, p. 27. ¿Qué entenderá el jesuita por ver la historia desde la verdad? En cuanto a lo de transmitir valores es un argumento *prêt-à-porter*, listo para utilizarse en cualquier época y circunstancia por los que creen que poseen los valores.

¹³ El posible lector tendrá que hacerme confianza respecto de esta afirmación pero en caso de ser requerido tengo documentos para sos- tenerla.

dar su aprobación a lo que pudiera arrastrarlo al campo de la política.¹⁶

El obispo de Tabasco se refiere a la reunión clave del 26 de noviembre de 1926, en la cual la Liga decidió pasar a la lucha armada. A esta reunión asistió junto con el arzobispo de Morelia, Leopoldo Ruiz y Flores —el otro obispo que participó en los arreglos—, y en ella dos jesuitas asesores de la organización también estuvieron presentes, los sacerdotes Alfredo Méndez Medina y Rafael Martínez del Campo.

Resulta sorprendente entonces decir que el episcopado no puso reparo alguno a la lucha armada porque “los católicos estaban en su derecho” y que tenían toda la libertad y añadir que se abstuvo de dar su aprobación a lo que pudiera “arrastrarlo al campo de la política”. ¿Qué sería eso que lo hubiera podido arrastrar cuando ya estaba dando su aprobación a la guerra simplemente por el hecho de no rechazarla?¹⁷ Se trató de una clara acción por omisión. ¿O era menos comprometedora la guerra que la “política”? La clave estaría en entender qué contenía la palabra política para el prelado.

Si los “católicos” los consultaron, me imagino que fue porque los reconocían como sus autoridades y en la jerárquica institución que los cobijaba consideraron que debían consultarlas, partiendo del supuesto de que también las creían católicas. Pero monseñor Díaz S. J. marca la diferencia de nueva cuenta entre los derechos de unos y de otros y produce una ficción, aquella de una “trinchera neutral” a esas alturas del conflicto con el gobierno. Como el personaje de Pro, pero esta vez en la realidad.

Creo que es el momento de citar a otro jesuita, el padre Julio Vértiz, para terminar de redondear parte del contexto en el que se vio envuelto Miguel A. Pro y evaluar mejor la trinchera en la que pretendió jugar. El padre Vértiz había sido enviado por su superior provincial, el padre Luis Vega —que estaba fuera de México—, a diferentes partes de la República para que hiciera un informe de cómo estaban acatando la orden que les había dado hacia el mes de julio de 1927 de no tomar parte “de ningún modo en la cuestión armada”. La orden era tajante y sin ambigüedades.

El padre Vértiz consideró en su informe al final del año que había dos extremos que había que tratar de evitar. Aquel de abandonar las obras religioso-políticas, pues era comprometer seriamente el resultado “cu-



Miguel Agustín Pro antes de ser fusilado

ya transcendencia está muy por encima de la Compañía de Jesús”, y esto porque consideraba que sólo los jesuitas eran los únicos capaces en ese momento “cuya opinión entre los católicos se estima en algo” y, además, podrían ayudar a neutralizar las desavenencias del amor propio y “mantener a los fieles subordinados a las normas del episcopado”, y esto dicho sin dejar de reconocer que este último era visto con “frialidad y merecida desconfianza por muchos por su falta de iniciativa, de virilidad e interés”.¹⁸ Nada más y nada menos. La crítica al episcopado y la exaltación del propio grupo no tienen parangón.

Y añadía que el otro escollo era que a los “nuestros” [jesuitas] les daba por injerirse “en cuestiones puramente político militares”,¹⁹ por cierto muy difícil de evitar pues admitía que “hay cuestiones mixtas en que lo religioso y lo político se mezclan íntimamente y no es posible deslindar la cuestión teórica de la personal y concreta”, dado que el terreno era especialmente “resbaladizo”.

¹⁶ Texto de mediados de 1928. Se encuentra en el archivo jesuita de Guadalajara, que le envió Miguel Palomar y Vizcarra al padre Rafael Ramírez Torres S. J. También es citado por la pionera de los estudios cristeros Alicia Olivera Sedano, en *Aspectos del conflicto religioso, 1926-1929*, INAH, México, 1966, p. 132.

¹⁷ No por escrito obviamente, aunque existe un acta juramentada del 13 de mayo de 1929, firmada por el padre Méndez Medina entre otros, que hablan de esa reunión de noviembre de 1926.

¹⁸ La carta me la proporcionó el padre Jesús Gómez Fregoso S. J. de su archivo personal, pero están copiadas del Archivo Jesuita de Guadalajara.

¹⁹ Imposible ofrecer en este espacio la serie de matices y despliegues que este material requiere. Remito de nueva cuenta al lector a *La iglesia del silencio*, capítulo 1.



Miguel Gómez Loza, su esposa y sus dos hijas

Digamos que el padre Vértiz le daba una vuelta de tuerca al planteamiento de su colega Pascual Díaz al problematizar la fácil dicotomía con la cual el obispo pretendió deslindar lo militar y lo político entrelazado con lo religioso, y deslindarse. Y apuntaba hacia una posible solución que vistas las cosas con cuidado no lo era. Veamos por qué:

Me parece que como la misma injerencia daña o puede dañar a los nuestros, [también] el no evitar las apariencias de injerirse en esos negocios. Si por ejemplo, en presencia de ellos o tal vez en su mismo domicilio se tiene una junta de carácter político o militar, todo el que sepa de dicha junta juzgará que la participación de los nuestros es la misma que la de los demás asistentes. En esto me parece que se han tenido notables faltas de prudencia o de malicia sobre todo en Guadalajara: porque *los nuestros han asistido a juntas donde se han decidido los más graves pasos*, porque en su presencia se reúnen varios jefes y, tal vez, en el mismo domicilio de uno de los nuestros (Ocampo),²⁰

²⁰ Quizá se refiere al padre Juan Ocampo S. J. (1888-1929), que se desempeñó como profesor en el colegio jesuita de Guadalajara.

quien ha tenido el archivo militar en su poder, porque ellos transmiten órdenes sin cuidarse de recalcar que son meros transmisores [las cursivas son mías].

Distinguir las apariencias de las injerencias a partir de lo que el jesuita escribe es ciertamente complicado. Por ejemplo: si asisten a las juntas en donde los jefes políticos o militares deciden los “más graves pasos” y opinan, ¿será injerencia? Pero si permanecen callados o en el cuarto de al lado ¿será sólo apariencia? Y si sólo prestan la casa pero se van, ¿injerencia o apariencia? O transmitir órdenes sin recalcar que sólo son “meros transmisores”, ¿injerencia o apariencia?

Volvamos al personaje de Pro en la película citada. Él se niega a “injerirse” hablando con los taxistas, porque pretende que está en otra trinchera distinta a la del militante. Digamos que puede decirse que se entera pero no coopera. Por recibir al militante puede caer en la apariencia de una injerencia. Pero al decirle que los dos están por la “misma causa”, ¿injerencia o apariencia?

Hasta aquí tenemos mínimo cinco posiciones jugadas por jesuitas: la del provincial; la de Pascual Díaz; la de los de Guadalajara; la del personaje de Pro y finalmente la del padre Vértiz, que a diferencia de Díaz y Pro intenta salvar la participación, al mismo tiempo que la neutralidad que sabe imposible. Y aquí no termina todo, porque todavía voy a añadir otra posición, de monseñor Díaz y la del beato de Zacatecas (Pro) jugando en vivo sus cartas. Por eso dije al principio de este apartado que en su caso las cosas son más complejas que con el joven mártir michoacano.

Primero, la posición de Pascual Díaz respecto de sus hermanos jesuitas jugando mínimo en tres escenarios. Vértiz continúa su carta al provincial hablando de Pascual Díaz, y dice que el obispo no veía con buenos ojos la participación:

De los nuestros tan preponderante en los asuntos de la L [Liga] (hasta qué punto tenga razón, no soy el que lo decida). Insiste en que no dijo nada en Roma acerca de estas actividades de los nuestros porque estando ya él mal mirado por muchos y teniendo los pp. [padres] apoyo en algunos obispos, le hubieran achacado a él la retirada de los pp. y hubieran hecho de su retirada causa de posteriores fracasos. El mismo Sr. Díaz me dijo que los obispos de San Antonio [parte del grupo de obispos en el exilio] se quejaban de que los padres habían predicado la guerra santa y presidido juntas. Conviene —añadió el Sr. Díaz— que el P. Provincial les deslinda los campos, pues pueden los pp. tener un dolor de cabeza, si algunos obispos se quejan en Roma.

En todo caso, hacía rato que el *dolor de cabeza* se había instalado. Pascual Díaz juega en cuatro frentes: 1)

como hijo de la Compañía de Jesús tratando de proteger las espaldas de sus congéneres; 2) simultáneamente, intentando protegerse a sí mismo para no ser colocado en la posición de traidor a la Compañía y a la Liga y por ende a los alzados; 3) asumiendo una posición como secretario del episcopado que ya no coincidía con la de sus protegidos a regañadientes, una vez que cayó en cuenta que no podrían contar los cristeros con el apoyo de los ricos católicos de Estados Unidos, como les había hecho creer René Capistrán Garza a los miembros de la Liga, y finalmente en ese momento de 1927-1928; y 4) esperando cuál iba a ser la posición que asumiría finalmente Roma, para actuar en consecuencia.

En esta parte de la cita de Vértiz se puede apreciar entre otras cosas que el faccionalismo episcopal estaba a todo vapor y que la situación de los jesuitas era hartamente delicada si seguían de manera tan franca injiriéndose francamente en la lucha armada o, “aparentando” hacerlo.

LAS TRINCHERAS DEL BEATO MIGUEL A. PRO

Teniendo parte del contexto episcopal y jesuita de la época, es más factible hacerse una idea de los dilemas posibles con los que se topó el padre Pro. Para ello citaré los pocos datos que logré recabar, pero que permiten aclarar relativamente el tipo de compromiso asumido.

Heriberto Navarrete —que perteneció al estado mayor del general Enrique Gorostieta, general en jefe de los cristeros hasta su muerte ocurrida el 2 de junio de 1929—, en los inicios de 1927, poco antes de irse a la montaña viajó a México y conoció a Miguel Pro. Relata que este le dijo lo siguiente refiriéndose a sus hermanos: “Qué bien se están portando los muchachos. Francamente, le digo que no esperé nunca del México que yo dejé cuando salí del país esa actitud tan decidida [...] yo conocía a mis hermanos y ahora los desconozco. Qué hombres, imagínese [...] que Humberto anduviera en la calles de la capital *traficando con parque y armas para los rebeldes*”.²¹

La admiración a los dos hermanos, Humberto y Roberto es franca, sobre todo al primero que compartiría el paredón con su admirador algunos pocos meses más tarde. Se puede deducir a partir de estas palabras ¿que estaba por la “misma causa” pero no desde la misma trinchera? O en otros términos: “qué bien que aprovisiones de parque a los que van a matar a los militares que van a dejar viudas a sus mujeres y los niños que yo consolaré más tarde, porque ‘estoy ejerciendo un derecho viviendo el amor que es posible vivir’ y no ‘reivindicándolo’ como tú, Humberto”, según sostiene el guionista de la

apologética película con la que pretende que veamos nuestra historia “desde la verdad”.

Segundo ejemplo. Este fue relatado en 1942 por el que fue vicepresidente de la Liga en plena contienda armada, Miguel Palomar y Vizcarra. Se trata de un dilema en el que se vio envuelto el señor Jorge Núñez, miembro de la citada Liga y de los Caballeros de Colón en los inicios de agosto de 1927, producto de un altercado en Portland, Oregon, con el jesuita estadounidense Wilfredo Parsons, porque, según la versión de Núñez, el sacerdote había mentido acerca del conflicto religioso en México.

Este choque se produjo en la sesión del 3 de agosto, al término de la cual el padre Parsons interpeló al ingeniero Núñez. Este le respondió con dureza, haciéndole ver que monseñor Díaz Barreto, con quien estaba de acuerdo el jesuita y cuyos testimonios invocaba, no era digno de crédito, pues estaba descalificado por traidor a la patria.²²

Se podrá apreciar que monseñor Díaz, cuando hablaba con su colega Julio Vértiz, respecto de cuidarse de aparecer como traidor no sólo a la Liga sino a la patria, no andaba tan errado. He aquí una muestra, en pleno 1927, de las divisiones que operaban dentro de la Compañía de Jesús, respecto de la lucha armada y más concretamente ante la Liga. Y esta vez, con la aportación de un jesuita estadounidense.

El ingeniero Núñez regresó de la reunión indignado y le escribió una carta a monseñor Valverde y Téllez, obispo de León que estaba en Roma y era uno de los tres que formaron una comisión en aquella ciudad para tener comunicación directa con la Santa Sede —comisión que por cierto el supuesto “traidor a la patria” logró disolver, y a partir de ahí él y monseñor Ruiz y Flores tomaron las riendas de la relación—. Le expresaba que el jesuita estadounidense sabía por monseñor Díaz que la “santa Sede no aprobaba la conducta seguida por la Liga”. Y añadía que el citado padre Parsons “era muy perjudicial a la causa” y remataba con la petición de que el papa lo supiera.

Pero no envió la carta inmediatamente, sino que decidió consultar la oportunidad de hacerlo. Un día que fue a visitar a su hermano Roberto se topó con el padre Pro,²³ y decidió pedirle consejo de si era conveniente enviar la carta. En el texto de Palomar hay dos versiones, la de este último y la del propio Núñez. Primero citaré la de Palomar. El jesuita escuchó el relato y dijo: “si no es más que eso, hínquese para darle la absolución y dejarlo tranquilo, y de penitencia va usted a enviar esa carta a monseñor Valverde y Téllez”.

²² Archivo jesuita de México, carta firmada por Miguel Palomar y Vizcarra, el 20 de mayo de 1942.

²³ Nótese, al pasar, al padre Pro en contacto con los miembros de la Liga.

²¹ Heriberto Navarrete, *Por Dios y por la Patria*, Jus, México, 1964, p. 140. El borrador de la primera versión fue escrito en 1945.

Vistas las cosas desde nuestro presente, la escena es todo un documento de época. El jesuita haciendo uso de una notable prepotencia²⁴ se da el lujo de enviar tres mensajes de diferentes características en un solo acto verdadero: 1) “hínquese” porque en realidad se está postorando ante Dios y yo soy en este momento su representante; acto de sumisión que contribuye al *habitus* sacerdotal, diría Pierre Bourdieu; 2) “Yo absuelvo y dejo tranquilas las conciencias”. Digamos que le rinde un homenaje al sacramento de la confesión que al decir de Michel Foucault se trata del “arte de decirlo todo para borrarlo todo”; y, por último, 3) utiliza la penitencia para hacer pasar un mensaje político, en donde por cierto un jesuita cuestiona a otro por interposición penitente.

¿Qué hubiera dicho el padre Vértiz al respecto? ¿Que se le olvidó recalcar que era un “mero transmisor”? Se trata de nueva cuenta de ¿“injerencia o apariencia”?

Ahora citemos la versión del ingeniero Núñez: “El R. P. Miguel Agustín Pro no me impuso como penitencia el enviar la carta a monseñor Valverde y Téllez, sino que me especificó que enviar dicha carta no solamente no constituía una falta, sino que *era una necesidad absoluta*”.

¿Habría una diferencia sustancial entre ordenar enviar la carta y sugerir la “absoluta necesidad de hacerlo”, estando sujeto el penitente, al dispositivo en cual se manifiesta la prepotencia del sacerdote y la sumisión del que se confiesa? En la manera de articular la frase (“no sólo no es una falta sino que al contrario, hay que enviarla sin titubeos porque es...”), ¿no se trata acaso de otra manera de dar una orden a alguien que no está colocado en una situación de igualdad sino de franca sumisión? ¿Injerencia o apariencia en el acto de Miguel Pro?

Añádase a todo esto que Miguel Pro sabía de las actividades de su hermano Humberto y sin embargo utilizaba ocasionalmente su auto para sus ministerios. Y si le añadimos que el citado hermano a partir del mes de julio de 1927 fue nombrado por el comité de la Liga “jefe regional del Distrito Federal”, y luego resulta que supuestamente le vendió el auto al ingeniero Luis Segura Vilchis, que era el jefe del comité especial de la Liga, el cual enviaba también parque y armas como aquel y además era alguien con vocación de terrorista,²⁵ dispuesto a preparar atentados, nos podemos preguntar: ¿acaso Humberto Pro ignoraba la posición y el tipo de actividades de Segura Vilchis? Es muy poco probable.

²⁴ Que seguro que en aquellos tiempos no era percibido así por los que aceptaban hincarse. Estoy haciendo una extrapolación a una mirada actual menos sumisa por parte de muchos católicos.

²⁵ Dispuesto a volar el tren en donde viajaba el presidente electo Álvaro Obregón, acto que logró ser conjurado *in extremis* porque recibió el aviso que el general viajaba en un tren civil y no en el militar cuando preparó el atentado. Después en Chapultepec arrojó las bombas al carro de Obregón pretendiendo hacer daño no sólo a este. Este atentado fallido finalmente lo llevó al paredón junto con los hermanos Pro.

Y para colmo tuvo un lapsus, y dejó la licencia en la cajuela del coche, lo cual fue un elemento muy importante para que fuera detectado por la policía.

En el atentado ciertamente no participaron los hermanos Pro, y no sé si sabrían que este se preparaba, pero finalmente quedaron cruzados por la disyuntiva que planteó el padre Vértiz, o sea, la de una apariencia que se transformó en injerencia.

El 23 de noviembre de 1927 confluyeron en el paredón el miembro de la sociedad secreta de la U y de la Liga, Luis Segura Vilchis, el militante de la Liga Humberto Pro, el jesuita Miguel A. Pro y un militante del comité especial Juan Tirado. Ese día las apariencias y las injerencias terminaron mezclándose.

Conviene recordar una carta de Miguel Pro del 12 de octubre de 1926: “La revolución es un hecho; las represalias sobre todo en México, serán terribles; los primeros serán los que han metido la mano en la cuestión religiosa, y yo [...la] he metido hasta el codo. Ojalá me tocara la suerte de ser de los primeros”.²⁶

Si no de los primeros, de los segundos. La imagen de Pro enviado a la muerte sin previo juicio por el presidente Calles, con los brazos en cruz esperando inermes las balas, sirvió para cristalizar la imagen del mártir que sólo muere por Cristo, mientras otros matan también por él. Si la articulamos a la del joven Sánchez del Río camino al cementerio, tendremos dos iconos de un tipo de muerte que deja toda la carga de la violencia en una de las partes, la gubernamental.

Pero las cosas vuelven a complicarse aun más en la operación de transfiguración que implica desaparecer la pólvora y sólo dejar la sangre de los asesinados transformados en mártires.

“UN AGENTE DE PAZ” QUE FUSILA Y ES MÁRTIR:

MIGUEL GÓMEZ LOZA

De catedrales violadas y actos de desagravio

El caso de Miguel Gómez Loza va a mostrar a cielo abierto la imposible desaparición de la violencia activa de los que serán años más tarde elegidos para ser beatificados por los herederos de aquellos que negociaron a los alzados.

Una anécdota describe parte del temperamento bravío de este hombre nacido en Los Altos de Jalisco. Ocurrió el primero de mayo de 1921, fecha en la cual en varias ciudades se dio una serie de acciones por parte del sindicalismo oficial al que le dio por practicar una especie de “andinismo” catedralicio o, en términos del historiador Agustín Vaca, de tomar “las cumbres cate-

²⁶ Citada por Andrés Barquín y Ruiz, *Luis Segura Vilchis*, Jus, México, 1967, p. 197.

dralicias” quitando la bandera mexicana y colocando la bandera roja y negra.

En el caso de Guadalajara, el joven Miguel subió como rayo a la torre, arrancó la bandera y la hizo girones. Y a diferencia de Morelia, en donde hubo muertos,²⁷ en la capital de Jalisco no pasó de una reyerta con golpes y palos. Y Gómez Loza pudo recuperar la virginidad catedralicia gracias a su “viril” acción.

En cambio, en Morelia lo que terminó de encender los ánimos fue no sólo la pugna entre banderas, sino un acto considerado desacralizador que tocó un símbolo muy apreciado por los católicos: la imagen de la Virgen de Guadalupe en la sacristía de la Catedral, la cual fue rajada a cuchilladas en parte del lienzo aunque no directamente la imagen. Esto convocó a una manifestación de desagravio que fue la que culminó con una serie de cadáveres en ambos bandos.

La oración fúnebre del obispo auxiliar Luis María Martínez, de mayo de 1921, puso uno de los énfasis principales en el ataque a la imagen y lo comparó con el acto de la lucha por la primacía entre las banderas, estableciendo una jerarquía entre ambos acontecimientos. Veamos de qué manera: “El socialismo se suicidó pretendiendo destruir la religión y supo el mundo que para México, hay algo que vale más que su bandera, La Virgen de Guadalupe, que tocarla es tocar el alma nacional y que morir por ella es morir por Dios y por la Patria. / Benditos [nuestros hermanos...] que en un solo holocausto ofrecieron su sangre al Dios de los cielos y a la patria y a la Tierra”.

Al situar el obispo a la imagen de la Virgen por encima de la bandera nacional condensado a la vez a la patria y a Dios en ella, no sólo conjuntó ambas acepciones simbólicas sino que incluso el “por Dios...” lo colocó

²⁷ En un interesante artículo en prensa, intitulado “La Cristiada y los cristeros: algunas variaciones discursivas clericales”, el citado historiador recupera el caso “alpino” de Morelia, que a diferencia del de Guadalajara terminó en un baño de sangre. En la oración fúnebre a los caídos que predicó el 13 de mayo de 1921 en la Catedral de Morelia, el obispo Luis María Martínez —muy bien analizada por Vaca— muestra una clara hemiplejía narrativa, ya que termina por declarar oficiosamente como mártires a los que murieron en la refriega por la parte católica. Esta oración condensa preventivamente lo que iba a servir en buena medida de marco de referencia para todos aquellos dispuestos a matar y a morir por Cristo Rey pocos años después. Entre otras cosas dice lo siguiente: “salpicada de sangre de mártires está nuestra historia y nunca faltará entre nosotros el martirio, como nunca faltará la eucaristía. [...] La Iglesia vive de dos principios, de dos sangres: de la sangre de Cristo que se vierte místicamente en el altar, y de la sangre de los mártires que se derrama de manera cruenta sobre la tierra [...] Cuando en el mes que acaba de pasar obedeciendo a tenebrosa consigna los socialistas quisieron sustituir de nuestros templos la santa Bandera de la Patria por el exótico pabellón rojo y negro, emblema de odio y de sangre; en muchas ciudades de la República hubo sin duda viriles protestas [...] pero eso no fue nada ante la honda e inmensa conmoción que provocó en la Patria Mexicana el atentado contra la Virgen de Guadalupe; de todas partes se levantó un clamor de protesta”. Revista *David*, tomo II, agosto de 1954-julio de 1956, p. 353.



Cristeros con la bandera de la Virgen de Guadalupe

por encima de la patria de alguna manera. Esta consigna “por Dios y por la Patria” será muy apreciada por los Cristeros. Y si además en el momento del fusilamiento podían gritar “viva Cristo Rey”, cuya primacía pretendían por encima de las naciones, esto les aseguraba un paraíso en el que iban a gozar eternamente de la visión beatífica.

Paraíso quizá menos “erotizado” que el de los terroristas actuales, los cuales después de haber realizado una masacre pretenden encontrarse con un buen número de vírgenes.²⁸ En este caso lo que va por delante a la inversa de los que analizo es “matar por”. Esta especie de fruición gozosa que parece darse en ciertos militantes que

²⁸ Los terroristas que se inmolan y no se esperan a que los fusilen instauran una manera diferente de “matar y morir” por una causa que entremezcla lo religioso y lo político, no dando la cara para que el considerado como enemigo se entere. A su vez, el fenómeno de los anarquistas rusos del siglo XIX tan bien analizado por Albert Camus en *El hombre rebelde* no se puede homologar sin más con el de los terroristas actuales. Kamel Daoud, refiriéndose a los terroristas islámicos, escribe lo siguiente: “El islamista no ama la vida. Para él, se trata de una pérdida de tiempo antes de la eternidad, de una tentación. [...] El sexo es la más grande miseria en el mundo de Alá. A tal punto que ha dado lugar a ese porno-islamismo del cual los predicadores extraen un discurso para reclutar a sus ‘fieles’: descripción de un paraíso más próximo del burdel que de la recompensa para las gentes piadosas, fantasmas de vírgenes para los kamikazes, eliminación de las mujeres de los espacios públicos, puritanismo de las dictaduras, velo y burka. [...] Fabrica un kamikaze que sueña en confundir la muerte con el orgasmo”. “Cologne, lieu de fantasmés”, www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmés.



Anacleto González Flores

dicen morir por una causa que implica la posibilidad de matar a otro es algo que puede parecer fácil de entender pero, en realidad, es muy difícil de analizar.

En cuanto al suicidio simbólico del socialismo que supuestamente constata el obispo de Morelia, hasta donde sabemos, tardó todavía un buen tiempo en caer en la cuenta de que su autoinmolación se hiciera efectiva.

El amargo trayecto de pasar de recuperar banderas a fusilar personas

A Miguel Gómez Loza —al cual Antonio Gómez Robledo describió como alguien de “escasa cultura y limitada inteligencia, pero de enorme terquedad y terrible arrojo [...]”. Hombre de decisiones extremas y radicalismo inflexible, verdadero fanático de la causa católica”—²⁹ le tocó poco después de la muerte de su mentor, el líder Anacleto González Flores, asumir en abril de 1927 el cargo de jefe civil del estado de Jalisco y gobernador civil provisional.

Este cargo rápidamente lo puso en una situación límite, ya que esta vez no se trataba de escalar la torre de la Catedral para eliminar una bandera y sustituirla

²⁹ Antonio Gómez Robledo, *El maestro*, Jus, México, 1947.

por otra, sino de fusilar a los enemigos. Y, a diferencia por ejemplo del padre Pro, no pudo delegar la posibilidad de matar a otros simplemente alabando a los que enviaban armas y parque, sin tener que pisar el campo de batalla.

El aguerrido cristero Lauro Rocha y su gente habían decidido fusilar a 29 soldados enemigos sin previo juicio. Enterados de ello, tanto Gómez Loza como su secretario Rafael Martínez Camarena se presentaron y buscaron implementar un consejo de guerra. Los jefes cristeros objetaron que no contaban con personal para ello. Y entonces, Gómez Loza sugirió que fueran ellos los que fungieran como jueces. O sea, jueces y partes. Después de acalorados debates, diez prisioneros lograron salir con vida. El biógrafo del ahora beatificado escribe que a los otros 19, cuando les fue notificada la sentencia, se les dieron todas “las facilidades para que se prepararan en lo espiritual a sufrirla”.³⁰

Esta “delicadeza espiritual” del gobernador cristero para con los futuros cadáveres diferidos de sus enemigos no les sirvió a estos para ser considerados mártires que murieron por ejemplo por Dios y por el gobierno. Su biógrafo trata a toda costa de salvar a su biografiado de toda sospecha de haber matado por Cristo por interposiciones jueces y partes. Pero es lo suficientemente honesto como para escribir acerca del suceso del fusilamiento. Y entonces, Gómez Loza como mártir que muere inermemente por odio a la fe no queda del todo comprendido en la representación ortodoxa del martirio.

Luego el biógrafo intenta vanamente de salvarle de nueva cuenta la cara ortodoxa de mártir cuando especula si usaba o no pistola y si la utilizó cuando lo balearon y mataron. Pero de nueva cuenta tiene que reconocer que primero portó una 44 niquelada y a partir de noviembre de 1927 gracias a un regalo de un tal Francisco de Alba, una 45 negra y dos cargadores. Las crudas leyes de la guerra lo cruzaron inevitablemente como gobernador civil.³¹

En síntesis, la operación de beatificación, en el caso de la tercera generación, la de Anacleto González Flores

³⁰ Vicente Camberos Vizcaino, *Más allá del estoicismo. Apuntes biográficos y monográficos*, Jus, México, 1953, p. 248.

³¹ La biografía de Camberos acerca de Gómez Loza contiene además un episodio acerca del inicio de la guerra en Jalisco en el que involucraba de una manera no conveniente a la versión oficial al predecesor del arzobispo Garibi y Rivera, Francisco Orozco y Jiménez. Lo cual le valió a Camberos el tener que corregir el texto. Lo interesante es que el citado prelado no había leído el libro que sin embargo decidió prologar, bajo el argumento de “no quiero dejarme llevar por influencia alguna. Quiero decir lo que a mí se me ocurra...” (Camberos, *op. cit.*, p. IX). El episodio que había que corregir, además, introduce a la ya citada organización secreta o reservada de la U, y al padre de tres jesuitas —Ignacio Martínez—, uno de los cuales, José de Jesús Martínez Aguirre fue dos veces provincial y estuvo en los inicios de la sociedad reservada fundada en la década de los treinta en Guadalajara denominada, coloquialmente, como los Tecos. El episodio aludido está descrito con más detalle en el libro *La iglesia del silencio*, pp. 123-131.

y Gómez Loza y sus demás compañeros, adolece como era de esperarse, dada la característica de la máquina de producción de santos, de una falta de probidad histórica por parte de los que fungen como intelectuales orgánicos de su Iglesia,³² ya que utilizó la misma fórmula que le sirvió a la Iglesia institucional para promover a la segunda generación, a saber:

Estos nuevos beatos defendieron pacíficamente este derecho [el de la libertad religiosa], aun con su propia sangre. Ellos, lejos de avivar los enfrentamientos sangrientos, buscaron la vía pacífica y conciliadora que les reconociera éste y otros derechos fundamentales [...] Anacleto y sus compañeros mártires buscaron ser, en la medida de sus posibilidades, agentes de perdón y factores de unidad, en una época en que el pueblo se encontraba dividido.³³

Decir que fueron agentes de perdón en el seno de un pueblo dividido, obviando que fueron parte de la división, es realizar una operación de maquillaje poco elegante, por decir lo menos. Incluso en el caso de la segunda generación de beatificados, el solo hecho de servir a una jerarquía eclesiástica que apoyó el levantamiento, con las restricciones señaladas, ya los colocaba en una posición en la que no podían reclamar una neutralidad total. Qué decir del padre Pro y la mayoría de los jesuitas.

En fin, los historiadores eclesiásticos, como los jueces y partes de los fusilados de Gómez Loza, pretenden jugar a ser al mismo tiempo investigadores y encubridores.³⁴ Definitivamente una parte de los funcionarios de esta institución no sólo se mueve por la voluntad de no querer saber en el caso de la sexualidad ejercida por su personal —y no sólo me refiero a los casos de pederastia—, sino de maquillar la realidad cuando se trata de producir santos.

Pero como sabemos, este tipo de narraciones acerca del martirio son de larga data —alrededor del año 150 d. C.— y la mayoría descansa sobre lo que Averil Cameron denomina una “retórica de la paradoja”.³⁵ O sea, que se construyen a partir de una serie de “oposiciones imposibles: un Dios que se hace hombre, la virginidad de la madre de Cristo [...] o que la vida se gana con la muerte”.³⁶

³² La primera promoción fue la del padre Pro en solitario, la segunda la de 20 sacerdotes y 3 laicos.

³³ *L'Osservatore Romano* (edición semanal en lengua española), número 47, del 25 de noviembre al 1 de diciembre de 2005, p. 7.

³⁴ Como dice la feliz fórmula introducida en la novela inédita de Diego Petersen, titulada provisoriamente *Casquillos negros* (en prensa).

³⁵ Averil Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire. The Development of Christian Discourse*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1991.

³⁶ *Idem*. Ambas citas las tomo de Norma Durán, que las consigna en su texto “La retórica del martirio y la formación del yo sufriente en la vida de San Felipe de Jesús”, *Historia y Gesta*, número 26, julio de 2006, pp. 77-107.

Y esta paradoja de alcanzar la verdadera vida ofreciendo su muerte, como señala Carole Straw, sería el “gran garante vencedor. Las enseñanzas de los cristianos debían ser ciertas ya que nadie moriría por una doctrina falsa, ni voluntariamente ofrecería su vida sin un propósito verdadero”.³⁷

Y en esta manera de encarar la vida por parte de los católicos —o por una parte de estos—, conviene citar al jesuita Carlo Maria Martini cuando, en su diálogo con Umberto Eco, le especifica lo central de la noción de la vida para estos: “El valor de la vida humana física en la concepción cristiana es la vida de una persona llamada a participar de la vida de Dios mismo. [Por eso...] la vida [que] tiene un valor supremo para los evangelios no es la vida ni siquiera la psíquica. [...] Para el Nuevo Testamento no es la vida física la que cuenta, sino la vida que Dios comunica”.³⁸

Desde esta perspectiva —explica Martini—, se entiende que no se trataría de conservar la vida a cualquier precio (Juan 12, 25).

EPÍLOGO

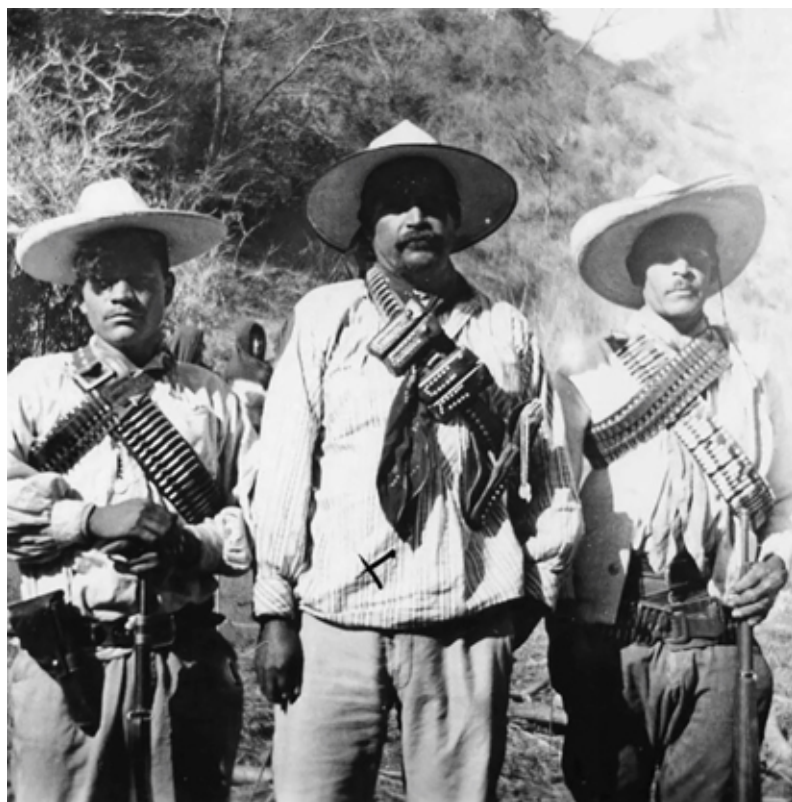
Pero lo que me parece que ahora habría que preguntarse es el por qué se continúa fomentando este tipo de operaciones ejemplares en México, aludiendo a su específica retórica de exaltación y persecución, precisamente en los tiempos en que ya nadie los persigue y en donde, incluso, la esposa del presidente que pertenece a la genealogía de los antes “perseguidores” de la Iglesia —o sea, el PRI—,³⁹ le hace con sus amigos un disco de homenaje al papa Francisco —para celebrar su visita a México en febrero de 2016—, titulado *México se pinta de Luz*⁴⁰ y lo recibe junto a su marido en el hangar presidencial, con un espectáculo tipo Televisa. Tiempos en los cuales se acoge al Papa en Palacio Nacional en su doble estatuto de jefe del Estado Vati-

³⁷ Carole Straw, “Setting Scores. Eschatology in the Church of the Martyrs” en Carolyn Walker Bynum y Paul Freedman (editores), *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, p. 28.

³⁸ Umberto Eco y Carlo Maria Martini, *¿En qué creen los que no creen?*, Taurus, Madrid, 2014, pp. 60 y 63.

³⁹ Y antes el PNR, fundado precisamente por el presidente Calles, que contribuyó con su parte, desde el gobierno, a desatar el conflicto con la Iglesia católica. La otra parte correspondió al episcopado.

⁴⁰ O sea, que se podría leer que el papa vendría de alguna manera a traer algo de luz a las tinieblas del país que preside su marido. Este tipo de complacencia me parece que se puede homologar con lo que recientemente sucedió en Italia, cuando el gobierno de ese país recibió al premier iraní y le cubrieron las estatuas desnudas para evitar —como dijo Massimo Gramellini— que sufriera “una revolución hormonal y rompiera los contratos. [Complacencia que] trata al huésped como si fuera el dueño”. Citado por Pablo Ordáz, “Roma cubre sus estatuas desnudas para no perturbar a la delegación iraní”, *El País*, 27 de enero de 2016.



Primeros cristeros

cano y jefe de su Iglesia.⁴¹ Tiempos en los cuales el presidente Peña asume sin problema un triple papel: el de jefe de Estado, el de creyente guadalupano⁴² y el de “simple fiel” que comulga junto a su mujer en la Basílica. Tiempos en los cuales gobernadores besan el anillo papal, y la directora de la PGR le pide una bendición para una medalla. En síntesis, tiempos en los cuales las formas elementales de la laicidad que se había manejado aunque fuera formalmente dejaron de ser pertinentes. Y terminando de transformar el régimen de visibilidad vigente de manera sustancial y transgrediendo las normas jurídicas.⁴³

⁴¹ Cuando en realidad se mueve entre cuatro posiciones, las dos ya citadas más aquellas de mediador geopolítico y líder moral de la humanidad para un buen número. Posiciones que se pueden desdoblar en el caso del liderazgo moral articulado al de jefe de Iglesia en las de “misionero de misericordia”, superyó —cuando por ejemplo “regaña” a sus ministros de manera genérica— y dispensador de “carifoterapia”, como lo dijo en el hospital infantil que visitó actuando la “pastoral de la imagen”. Lo cual se comprenderá torna más que compleja a la institución papal otorgándole una singularidad que no posee ningún estadista en el mundo occidental y al que la ocupa temporalmente una serie de privilegios insospechados.

⁴² Que engloba en su devoción a todos los mexicanos, y homogeneiza a todos los católicos como si no fueran plurales entre ellos, borrando además, mínimo, a 20 millones que no se reclaman de esta devoción.

⁴³ Este punto implicaría para ser tratado con propiedad mínimo otro artículo ya que abarca tanto la transformación de las leyes, así como del régimen de visibilidad del cual se han transformado y reconfigurado las variables de lo íntimo, lo privado y lo público, sobre todo con la televisión. Esta última visita creo que culminó un largo proceso, al mismo tiempo que dejó abiertas una serie de cuestiones a reconsiderar respecto a la laicidad en México.

Época también en la que el cardenal primado de México, Norberto Rivera, protector de Marcial Maciel y del sacerdote Nicolás Aguilar,⁴⁴ se dio el lujo de anular la boda de la promotora del disco para que se pudiera casar con el entonces gobernador del Estado de México y hoy presidente de la República Enrique Peña Nieto.⁴⁵ Época en la cual tanto Televisa, como las cúpulas eclesásticas y políticas muestran a cielo abierto que la reanudación de las relaciones entre la Iglesia católica y el régimen —en 1992— no fue en vano y ha dado frutos dignos de mención. Uno de los frutos maduros se podría titular: “cuando la boda se difumina” que se puede articular al de la pólvora que desaparece.

La cercanía de la pareja presidencial con el papa Francisco mostró que los citados documentos que mostraron a cielo abierto los usos políticos de la religión y que transformaron un asunto que debería haber sido privado en un asunto de Estado no hicieron mella en el ánimo de Francisco.

En fin, existe un abismo entre la retórica de la persecución y el México de hoy. Abismo en el cual se ha transitado de una relación ríspida persecutoria e incluso sangrienta entre el Estado y la Iglesia, en la que por mucho tiempo persistió una laicidad anticlerical a una que pretendía ser arreligiosa, pero que por lo pronto se tornó en claro privilegio para una de las creencias, la aún mayoritaria, aunque insisto no homogénea adscripción católica. Porque el catolicismo se pronuncia en plural.

Dejo para otra ocasión analizar el otro panteón de los mártires, el administrado por una serie de laicos a lo largo del tiempo que muchas veces no coincide con el de los ministros de su Iglesia. Por ejemplo, el caso de José de León Toral —el amigo de Humberto Pro—, cuyos certeros disparos de pistola al cuerpo del presidente electo Álvaro Obregón nos dieron al PRI —según dijo José Emilio Pacheco—. En este caso, la flagrancia del acto asesino no ha dado todavía para transfigurar su violencia por parte de la Iglesia oficial, aunque sí para una parte de la familia de Toral y amigos que pueden lidiar con la representación del “asesino-mártir”. Esta cuestión por cierto Toral se la planteó mientras esperaba su fusilamiento. O, también, el caso del asesino y terrorista fallido Luis Segura Vilchis. Dudas existenciales con jiribilla. ¿Por qué Miguel Pro sí alcanzó la beatificación y su hermano Humberto, no? **U**

⁴⁴ A este último lo envió sin aclarar de quién se trataba a la diócesis de Los Ángeles. Quizá como le llaman los obispos a este tipo de acciones, se trataba de una “cura geográfica”.

⁴⁵ Ver en Aristegui Noticias, del 6 de febrero de 2016, el documental mostrando los documentos probatorios al respecto. Así como el semanario Proceso, número 2049, del 7 de febrero de 2016. Ver entre otros documentos contundentes, la carta enviada al Vaticano por el antiguo rector de la Universidad Iberoamericana el P. Enrique González Torres advirtiendo de los peligros para la institución eclesástica de este acto de la Arquidiócesis de México en caso de que se hiciera público. Y se hizo.

Carlos Pellicer

Otra relectura de *Recinto*

Carlos Pellicer López

Entre los tesoros que guarda la Biblioteca Nacional, hay uno que resulta inapreciable para los amantes de la poesía mexicana: los manuscritos de Carlos Pellicer, pieza fundamental del grupo Contemporáneos, de cuyo nacimiento se cumplen 120 años y quien falleció hace cuatro décadas. Una inmersión en estas páginas permite conocer la génesis del libro Recinto, publicado en 1941.

Recinto es un libro singular en la vasta obra de Carlos Pellicer. Originalmente surgió como la colección de veinte poemas que cuentan, desde diferentes ángulos, una experiencia amorosa, tal vez la más honda que vivió el poeta.

Revisando los manuscritos que se conservan en los archivos de la Biblioteca Nacional, encuentro algunas sorpresas.

El corazón de *Recinto* se escribió en dos mitades: los primeros once poemas entre el 15 y el 22 de agosto de 1930, y los siguientes nueve en el mes de enero de 1931. Todos los poemas están fechados, como acostumbraba el poeta y, aunque falta el manuscrito del decimosegundo, parece lógico que se haya escrito en los mismos días. Es notable que se hayan resuelto en dos envíos o arranques. Los primeros once numerados originalmente en arábigos y los nueve restantes, cinco meses después, en romanos. Todos los poemas están escritos en forma libre, salvo el último que es un soneto.

Por las fechas vemos que hubo muy pocos cambios en el orden y en las correcciones finales con que se pu-

blicaron. Los poemas 4 y 6 aparecieron primero para intercalarse posteriormente en el orden definitivo, mientras que la segunda serie mantuvo el orden cronológico, aunque perdió la numeración romana.

Antes de continuar con la revisión de los manuscritos, vale la pena recordar que *Recinto*, ya como libro, vio la luz diez años después, en 1941. Probablemente el editor (Fondo de Cultura Económica), o el mismo poeta, juzgaron conveniente incluir otros poemas para conformar un libro más voluminoso. Sin embargo, *Recinto y otras imágenes*, título completo del libro, señala los primeros veinte como “Recinto” y además puntualiza la fecha: “Agosto de 1930 a enero de 1931”.

Me queda claro que el poeta mantuvo aparte esta veintena de poemas, considerándolo un fruto completo, redondo. Aunque en *Hora de junio*, publicado en 1937, encontramos quince sonetos que tienen como tema muy probablemente la misma experiencia amorosa (no sería extraño que el mes que lo nombra sea exactamente el del encuentro y los primeros frutos poéticos se cose-

Es evidente que la inspiración tomaba por asalto al poeta [...] porque se ve a las claras cómo “las palabras con ritmo, camino del poema” eran dictadas por la música, sin mediar conciencia alguna. Así el poeta escribe “gris” por “grises”, “decido” por “dicho”, “constancia” por “constancia” y “habla” por “hablar”. Pellicer parece ignorar en esos instantes la razón para ceder ante el impulso musical de la palabra.

SALIR a verte sin que nadie sepa
que tu belleza sólo me redime.
Tu alegría es minero de palabras
que me ordena las pula y las apile.

Toda tu lozanía
es el regalo de las frutas vivas
que en cerámica fuerza da tu vida.

Cuando tu mano al saludar me toca,
en la frugalidad dese momento
tengo todo el placer de tu persona.

En tu risa la piña paladea
un aire naranjal y en dos aromas
tu adolescencia tropical vocea.

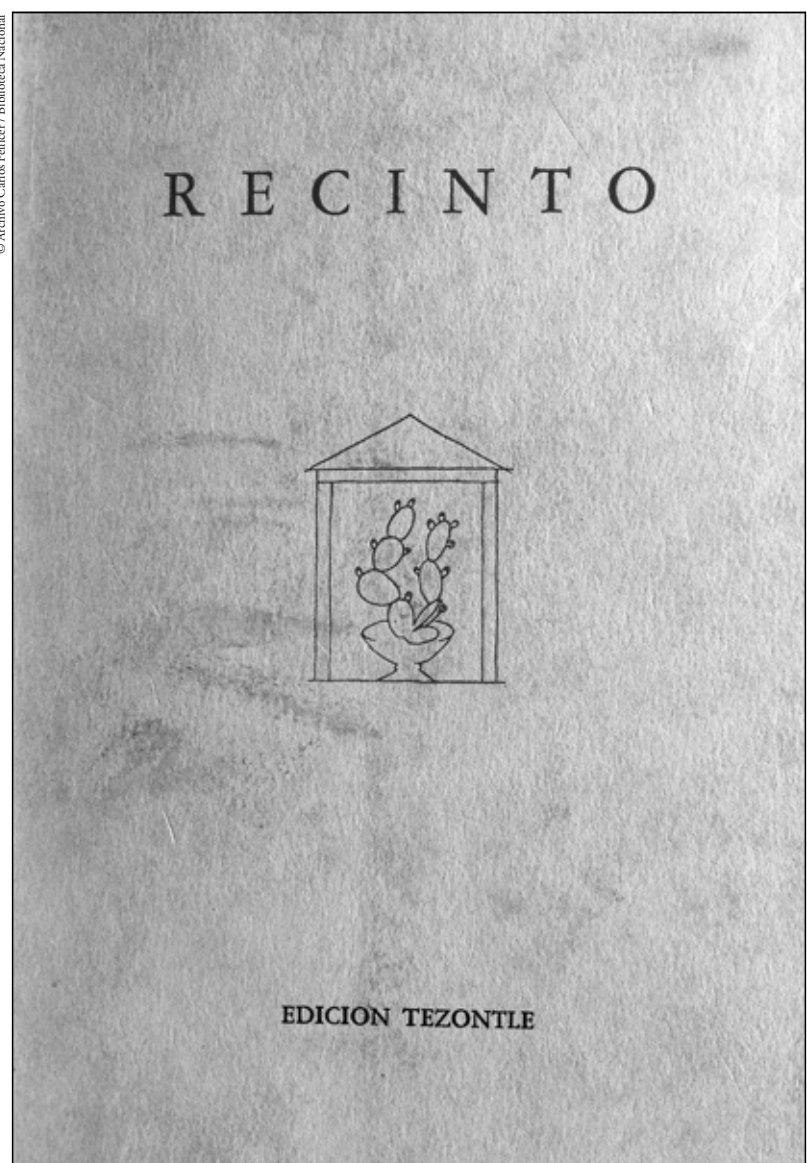
Eres el agua nueva que se baña
en la muelle espiral de mi remanso
que saltea la sombra de las cañas.

Caña y piña en un orbe anaranjado
crucen el nombre junto al agua en vidrio
que en la mesa del sueño he dejado.

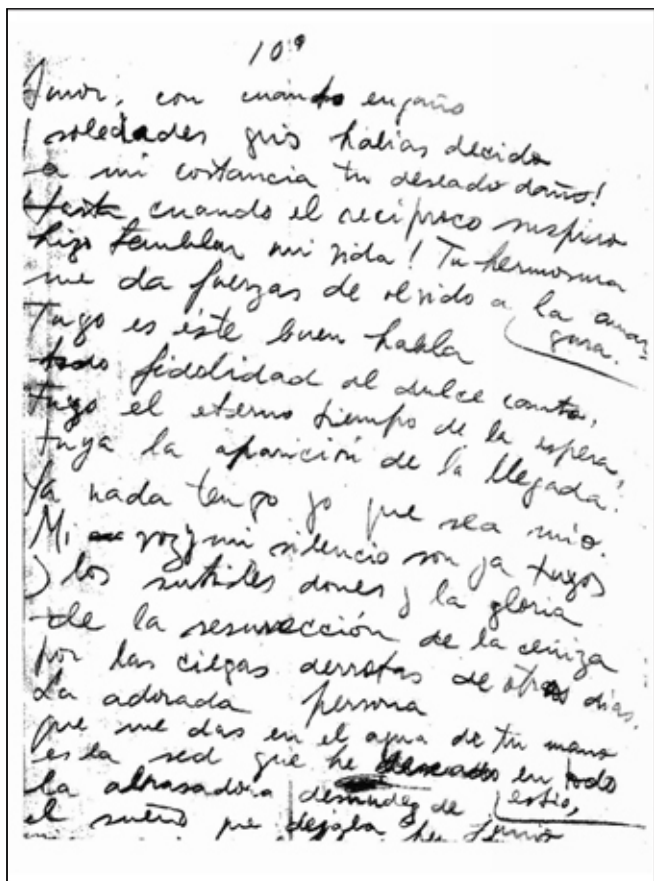
Toda la lozanía
que en octavos de tono —paz intensa—
cifro en sangre poema y poesía.

México, 31 de julio de 1931

© Archivo Carlos Pellicer / Biblioteca Nacional

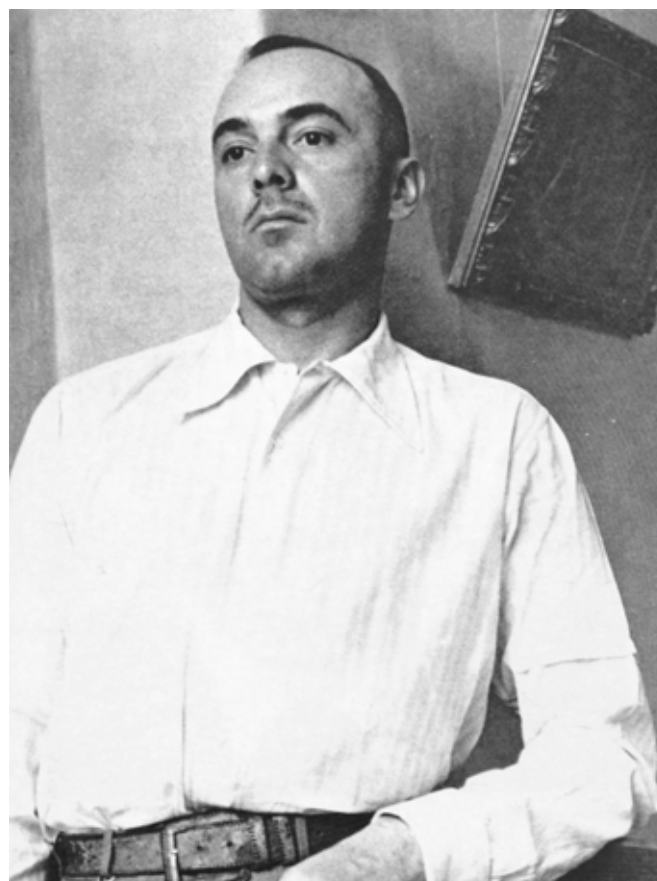


Uno de los poemas que no se incluyó en *Recinto*



Manuscrito de un poema de Recinto

© Archivo Carlos Pellicer / Biblioteca Nacional



Carlos Pellicer

© Archivo Carlos Pellicer / Biblioteca Nacional

charan en el siguiente agosto), el tono de las dos colecciones es muy diferente. Si en *Recinto* el poeta habla con el ser amado, en su presencia o ausencia, en los sonetos de *Hora de junio* habla al probable lector y confidente, compartiendo sus reflexiones y angustias. En *Hora de junio* habla del ser amado, mientras que en *Recinto* habla con el ser amado.

En *Recinto* hay pocos cambios entre los manuscritos y la edición definitiva. Aquí señalo algunos, los más notables.

En el manuscrito del tercer poema se lee un título, “Poema inquebrantable”, que fue suprimido. Pero el manuscrito del décimo poema es seguramente el más interesante. Los primeros diez versos fueron suprimidos, para empezar con el decimoprimer: “Ya nada tengo yo que sea mío”. Al leer con cuidado los diez versos descartados, llama la atención el impulso con el que fueron escritos. El poema, como todos los demás, está escrito de un jalón, con un mínimo de enmiendas. Es evidente que la inspiración tomaba por asalto al poeta y por esto vale la pena reproducir aquí el manuscrito con los diez versos eliminados, porque aquí se ve a las claras cómo “las palabras con ritmo, camino del poema” eran dictadas por la música, sin mediar conciencia alguna. Así el poeta escribe “gris” por “grises”, “decido” por “dicho”, “costancia” por “constancia” y “habla” por “hablar”. Pellicer parece ignorar en esos instantes la razón para ceder ante el impulso musical de la palabra.

En otros manuscritos que se conservan en el mismo archivo, aparece de nuevo el motivo original de *Recinto*. Son un par de poemas fechados en julio de 1931. (Ambos están publicados en la *Poesía completa*, como los que cito a continuación, pero ninguno se publicó en vida del poeta).¹

El primero de ellos es el segundo de los titulados “Estudios” y el otro, sin título, empieza con el verso: “Salir a verte sin que nadie sepa...”. En este último Pellicer nos deja entrever, por única vez, en el terceto final, la identidad del ser amado.

Para continuar esta revisión, distingo otro par de poemas, uno escrito en abril de 1932 (“Yo compraría tus ojos”) y otro en agosto de 1935 (“Dicha de haberte besado”), que parecen compartir a cabalidad la atmósfera de *Recinto*.

Finalmente encuentro los dos sonetos fechados en Praga, en noviembre de 1937, luego de asistir al Congreso de Escritores Antifascistas en España y Francia. Creo que son las dos piezas finales del rompecabezas —¿rompecorazones?— y marcan el fin del episodio amoroso.

Una vez más queda claro que la biografía de Pellicer se encuentra en buena medida en la lectura atenta de su obra poética. *Recinto* no sólo es un extraordinario testimonio de poesía, sino una pieza clave en la vida de su autor. **U**

¹ Todos los poemas citados se encuentran en la edición de *Poesía completa*, UNAM/Conaculta/El Equilibrista, México, 1997.

Entrevista con Julie Carr

La poesía en el contexto del horror

Cristina Rivera Garza

Nacida en 1966 en Cambridge, Massachusetts, Julie Carr se dedicó a la danza antes de hacer de la poesía su principal interés creativo. Actualmente se desempeña como profesora en la Universidad de Colorado en Boulder. Sus libros 100 Notes on Violence y Rag han recibido un notable aplauso crítico. Cristina Rivera Garza, la autora de Los textos del yo, conversa con ella y presenta en español algunos de sus poemas.

La poeta norteamericana Julie Carr (Massachusetts, 1966) publicó no hace mucho un libro doloroso y contundente: 100 Notes on Violence (Ahsahta, 2009). Más recientemente, su libro Rag (Omnidawn, 2014) ha sido aclamado como ejemplo de una rara lírica cívica en la que caben por igual la diatriba de la política y los refranes de la música pop, episodios enteros de cuentos de hadas o de películas que todos recordamos, y la queja o el insulto de nuestros días. Todos ellos, todos estos pedazos de lenguaje, son levantados o revueltos, según sea el caso, con este Andrajo verbal que mucho tiene de cuerpo y más de duelo. No olvidemos que en inglés, tanto como en español, el andrajo puede ser tanto un objeto —un trapo, un pedazo de tela vieja, gastada y sucia— como una persona, pero en inglés el contenido de género es ineludible: se describe así al periodo menstrual en

el lenguaje cotidiano, en efecto. En inglés, aunque no en español, ese rag puede ser también una diatriba sorda, un incesante regaño, una molestia continua. Tal vez no exista mejor momento para presentar los variados y a veces terroríficos componentes de este Andrajo en traducción al español —ahora que a la desaparición forzada de 43 estudiantes de Ayotzinapa y esta acumulación de atrocidad sobre atrocidad contra civiles que ha sido la así llamada guerra contra el narco, se le suma la toma de posesión de Donald Trump como presidente de Estados Unidos—. ¿Cuál es la relación entre el lenguaje, con mayor precisión: de la poesía, con la violencia? ¿Qué es lo que puede hacer, si es que puede hacer algo, la poesía en el contexto de horripolante violencia que nos circunda? Estas son las respuestas de Julie Carr.

Hay tantas maneras de contestar estas preguntas. Una forma de empezar podría ser diciendo que la poesía cuenta historias que necesitan ser dichas, que puede ser descriptiva de maneras especialmente impactantes, y con frecuencia, así lo veo yo, verdaderas. Pero para mí es mucho más que eso. La poesía es mucho más que una forma condensada del reportaje y es más, también, que un recuento personal o subjetivo de eventos. Porque la poesía lleva al lenguaje hasta sus propios límites de comunicación, y a veces más allá de esos límites, la poesía paradójicamente revela verdades que el lenguaje cotidiano oculta. Lo que hace poesía a la poesía (otra vez desde mi punto de vista) es que desestabiliza el discurso normativo. A través de rupturas gramaticales, utilizando el ritmo y el sonido, por medio del juego sintáctico o el arreglo visual sobre la página, a través del rechazo o la postergación del significado semántico, la poesía dice historias que no pueden ser dichas, historias en las cuales el decir narrativo es, de hecho, una especie de mentira.

Al contrario del discurso cotidiano o la retórica grandilocuente de la política, la poesía se mueve hacia esos lugares donde residen las emociones no dichas y las indecibles también. Yo no creo que los poemas nos consuelen o nos protejan de la violencia, pero sí pienso que nos ofrecen una oportunidad de conectarnos con la rabia, el miedo y el pesar que la violencia produce. Y los poemas hacen esto de una manera categóricamente distinta a cualquier otra forma de discurso: haciéndole señas a lo no dicho y a lo indecible al mismo tiempo.

La gran poeta canadiense M. Nourbese Philip, quien escribió el importantísimo libro *Zong!* acerca de la masacre de casi doscientos africanos que viajaban en un barco de esclavos, cuyo nombre era Zong, habla de la imposibilidad misma de decir esa historia. Y no puede ser dicha porque la gente a la que pertenece esa historia no puede decirla y porque sus voces y sus nombres nunca fueron registrados de manera alguna. Pero tampoco puede ser dicha porque no hay forma alguna de narrar el mal humano. El mal nos silencia. La poesía es una manera de hacer hablar a ese silencio.

En su ensayo “Violencia, política, y duelo”, Judith Butler escribe: “Propongo tomar en consideración esa dimensión de la vida política que tiene que ver con nuestra exposición y nuestra complicidad con la violencia, con nuestra vulnerabilidad ante la pérdida y la tarea del duelo que la sigue, y con encontrar los fundamentos para construir comunidad en esas condiciones”. Para mí, la poesía nos conecta a esas condiciones —exposición, complicidad, vulnerabilidad y duelo—. Así, si consideramos seriamente la propuesta de Butler, y yo creo que debe-

mos hacerlo, la poesía y las artes en general serían imprescindibles en nuestra vida política.

Después de la masacre de Newtown aquí en Estados Unidos, no pude escribir nada. Pensé que no existía poema alguno que pudiera hacerle justicia al horror de ese día. Todavía creo que eso es verdad. Ningún poema puede hacer justicia ya sea al horror ante los estudiantes masacrados, o de tantos otros que han sido asesinados. Pero la poesía tiene que hablar de estas cosas. No hablar de ellas sería escribir una poesía de mentiras, y luego entonces estaríamos usando al poema para hablar entre nosotros sobre nuestra mutua incapacidad de decir. Yo creo que esto es importante. Nuestra compartida perplejidad, nuestro trauma, nuestro sufrimiento —estas cosas encuentran su expresión en poemas (y en otras formas de arte también)—. No creo que sea suficiente. También creo que la protesta directa y la resistencia son necesarias, como son necesarios cambios radicales en los sistemas políticos en los que vivimos (la masacre de Newtown era política también, no sólo por la ideología política del asesino —ese hombre era un demente— sino por el sistema cultural que le dio acceso a las armas). Pero la poesía es la voz del sentimiento colectivo, y justo eso es lo que necesitamos para unirnos, para luchar contra la indiferencia, para recordar nuestra misión compartida, que es proteger la vida, darnos consuelo los unos a los otros, y ser valientes. Incluso cuando la escritura parece imposible, todavía existe la lectura y la re-escritura de las palabras de los otros. Esta re-escritura me ha parecido, con frecuencia, una tarea necesaria —una especie de autodidactismo—. La re-escritura puede ser una forma de escuchar a otros poetas que, desde otros lugares y en otros tiempos, han enfrentado también terribles pérdidas pero han sobrevivido para escribir el poema.

Julia Kristeva escribió: “No hay nada como la abyección del yo para mostrar que toda abyección es de hecho el reconocimiento de un deseo sobre el cual se funda cualquier ser, significado o lenguaje”. Frente a situaciones tan horrendas, todos somos abyectos. Y nuestra poesía está, como ella lo sugiere, basada en tal abyección. La poesía no dice las cosas de manera más precisa, simplemente se acerca más a las cosas que no tienen lenguaje, recordándonos los deseos y las pérdidas que todos cargamos y que se elevan hacia la superficie, repentinamente, en momentos de crisis extrema.

TEXTOS DE JULIE CARR EN TRADUCCIÓN
DE CRISTINA RIVERA GARZA

La sensación de un “más allá” es un efecto de la conciencia: excepto al dormir o entre los que no han nacido todavía

cuyo tema es el sí mismo

A mi país le gusta el torso vuelto femenino, las manos de todo mundo, los cuellos de los hombres, y los ojos de los bebés.

Una chica blanca y un muchacho caminan en el campo. A uno de ellos le dolía mucho algo. El dolor empezaba en el estómago y se extendía hacia los hombros y los brazos e incluso hacia abajo, en las piernas. Era debido a este dolor que la chica y el muchacho caminaban tan despacio, tomados de la mano. Unos cuantos pasos, y luego se detenían. Unos cuantos más, alto. Cada que se detenían el dolorido aprovechaba para respirar. El otro miraba entonces hacia el cielo en movimiento, abajo hacia el pasto o allá, hacia los árboles. Y luego, cuando el que dolorido podía moverse otra vez, empezaban a caminar de vuelta. Caminaban para cruzar el campo, pero el campo era largo y daba la impresión de que los árboles retrocedían. Los árboles retrocedían pero no el dolor, que regresaba una y otra vez, cada vez más viejo. Cada campo tiene su propia cabra. Bala o se desangra en la difusa distancia, con flores y moscas.

El chico blanco sintió el peso en su bolsillo. A ese peso le llamó su libertad y lo conservó ahí. Caminaba

ladeándose un poco hacia la izquierda, puesto que la libertad era pesada. Rodeó un carro, rodeó un semáforo. Estaba perdiendo el aire tan rápido como un globo que se desinfla y cae. El ardor sobre el muslo, eso es lo que quería. Algo caliente. La brisa contra la cara traía sal, pero no sólo eso. Sal de mar y grasa de las freidoras. Él era un chico, no podía ponerse maquillaje; ningún lápiz labial hizo que su boca se volviera rubicunda. Para encontrar un color en este chico habría que haberlo partido a la mitad. Y todos sus agujeros estaban cerrados. La muchacha lo vio hacer círculos con su libertad. Ella entrecerró los ojos y terminó borrándolo. Ahora, una pálida mancha: una aparición, una mota, una ficción.

A mi país, le dijo el chico a la muchacha, le gusta pegarle de tiros a los niños.

A mi país, le dijo la muchacha al chico, le gustan sus mujeres bien medidas y desolladas.

Mi país, le dijo el chico a la muchacha, rasga. A nosotros nunca nos ha gustado lo humano.

Una madre es

sólo una voluta.



Y ahora mi esperanza está ebria: un pensamiento en el cual no tengo rostro. Mi presencia, sobre todo, una descarga.

—en el carro estacionado, solo el sueño
un poco expuesto—

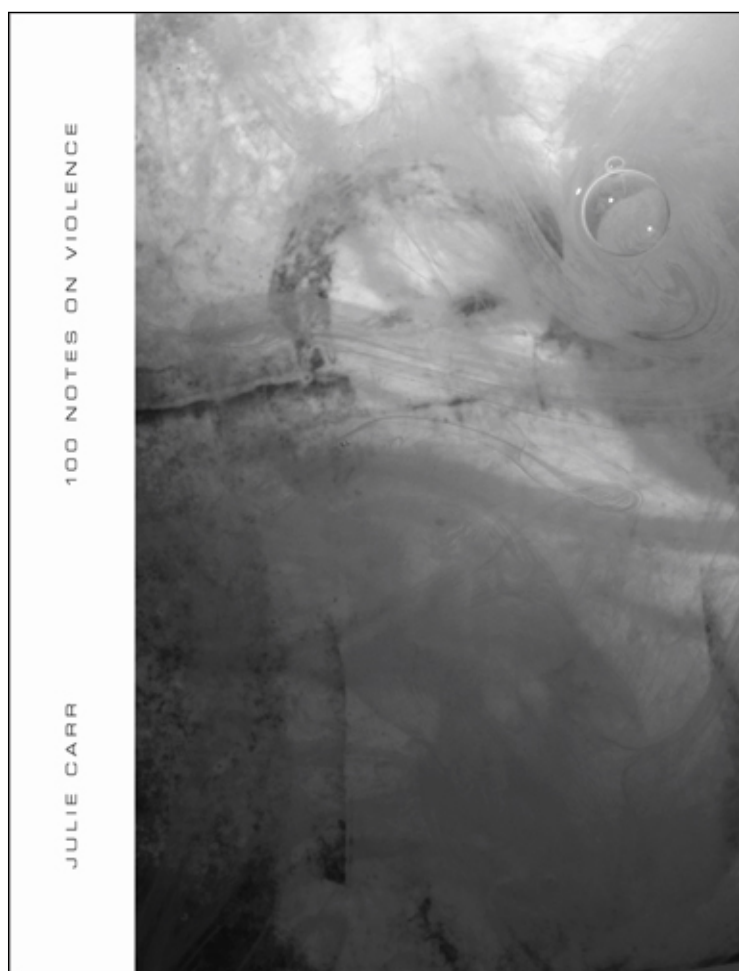
Había pensado que al cruzar el puente encontraría el rostro de la mujer, su cara filmada con sus señas de arrepentimiento. Pero durante esas décadas en que las familias consumían su comida caliente, una mujer sola en el parque y en la noche no podía ser más que una delincuente, incluso si lloraba. Pensé en ese otro débil personaje encerrado en su uniforme militar pero repleto de vida, particularmente su mano, por ejemplo. Mientras el hombre carga con un peso épico, la mujer en la película nada más lo restriega todo, corriendo a través de la lluvia. Para cualquiera que la haya vivido, la guerra podría parecer “vaga, confusa, atmosférica”, pero no en casa. Así es como nuestras caras se fundieron: también quería que me vieran como a un agujero, un agujero en el camino, en el jardín, o en el cielo. Había huecos entre sus dientes y sonreía amplia, macabramente ante su propio reflejo en la ventana del tren en movimiento.

Existen varias maneras de interpretar esta toma. Ya que soñar con el cuerpo de un ex amante cuando el esposo está lejos podría sugerir un deseo no por el otro sino por el ausente, al que no se le puede alcanzar, mientras que en el espejo cada noche, la cara es cada vez más la de una mujer que ha asimilado la devoción por sus dos niñas bajo la piel. Y entonces, también está la toma fantasma. Tenemos mucho en común. Hay mucho aquí para tratar de subsumir la conducta a la norma, y ¿qué otra cosa es una línea de verso sino este constante lanzar y volver a lanzar el anzuelo hacia adentro del cuerpo?

Toma en cuenta mi identidad, ella podría haber dicho, sin ser capaz de detener su imagen en el reflejo. Pero a nadie le gusta alguien jactancioso.

Retozar en la noche podría pasar como un signo de culpa, podría significar que la mujer ha colocado sus deseos primero, que ha ido “de compras” y al “cine”. Las montañas visibles entre los árboles del primer plano, ella trata de respirar más rápido mientras su esposo sigue preso del crucigrama. Esas horas vagas nos harán llegar al tema de la guerra eventualmente. Ella desea la retirada con fervor mientras lee un libro en la banca. Esta clase de entusiasmo no ocurre en la tarde, cuando se vuelven a congregarse los niños, de la misma manera en que el abandono de sí mismo encuentra poco espacio dentro de la ley. Dentro de la doctrina de las manos sucias, su vergüenza es tan clara como el repiqueteo metálico en el oído.





—y si imploro ahora, oh agujero—

—Déjame decírtelo todo, rápidamente a través de mi sed—

O debería someter mi expediente a revisión —permitir que cada línea aflore otra vez como si fuera una abeja que sale del mortero o una hormiga del enchufe—

Si, cuando niña, me vi reflejada en los vidrios de sus lentes, vi mi cara alargada como el retrato de un santo en un pórtico—

La “comunidad de la avanzada” incluía a todas las niñas de 11 años que todavía tenían una lengua dentro de su boca, su cabello recogido con firmeza en la nuca

“Como un buey en la yunta” la hija debe agradecer al rey, agradecerlo o morir. Y el rey dijo, “ven a mí sin ropa, pero no desnuda, sin montar ni caminar tampoco, no dentro del camino pero tampoco fuera de él, y si puedes hacer todo eso entonces me casaré contigo”

“No es el acto de un hombre de razón”, dijo el hermano, “permitir que aquello que es valioso deje su casa”

Una mujer puede ser una especie de medio de post-producción, o un filtro a través del cual se dejan sentir los deseos en el suelo

Enterrada hasta el mentón en la tierra, una tierra hecha de su propia piel, ¿juega ella con las olas de su propia saliva sobre la lengua, de esa saliva mezclada con la tierra misma?

“Así que ella fue, se quitó todo lo que traía puesto, y luego entonces ya no traía ropa encima. Tomó una gran red de pescar, se sentó en ella y rodeó su cuerpo con ella una y otra vez, así que ya no estaba desnuda. Y contrató un burro, y ató la red del pescador a su cola, de tal manera que no tuviera que arrastrarse, y así no montó

ni caminó. El burro tenía que arrastrarla por las veredas, de tal manera que sólo tenía que tocar el suelo con el dedo gordo de su pie, y eso quería decir que no estaba en el camino ni fuera del camino. Y cuando finalmente llegó así, el rey le dijo que había adivinado el acertijo y cumplido todas sus condiciones”

Ella se sonrojó y palideció, ya que nunca pensó que su hermano le trataría de dar dos huevos podridos cuando tenía cientos de huevos frescos

“Burro o cabra, ¿qué clase de estofado es este? ¿Soy tu hermana o sólo un queso aceitoso?”

“Pero, ¿qué es lo que te gusta de mí?”, le preguntó un mes después. “Tus manos”, dijo él, “tus manos cuando me sirven el postre”. Y así fue como la hermana se cortó las manos, justo como Santa Lucía se sacó los ojos, y se los ofreció en un plato para pastel.

Su cabello una pura mugre; su cabeza llena de piojos; sus sienes, estiradas. Su nariz una protuberancia hecha nudo; su frente como martillo; sus senos: alforjas caídas. Pero su madre la amaba

como intacta desde el archivo

Y aún así, tan pronto como el día mostró los pinceles de sus rayos, el padre tomó a la niña de la mano y la entregó como regalo

al sol

—¿nos estamos volviendo arcaicos ahora?—

—dentro de la doctrina de las manos sucias—

—un repiqueteo en el oído—

Y entonces la madre tomó al niño y lo puso dentro de la cacerola, y lo hizo en estofado. Marlene lo presenció todo y lloró, sus lágrimas cayeron dentro de la cacerola, así que el estofado no necesitó sal —una súbita baja del tuétano dentro del hueso—

El padre llegó a la casa, se sentó y ya en la mesa, dijo, “¿Dónde está mi hijo?”. Y la madre le sirvió un plato enorme de estofado. “Oh”, dijo la madre a la medrosa imaginación de su marido, “se fue por el país”. “¿Y qué hace allá? Ni siquiera me dijo adiós”. Y con eso él empezó a comer —como si estuviera dentro de uno de los nueve orificios—

“Querida, esta comida es deliciosa. Dame más”. Y entre más comía, más quería, y tiraba todos los huesos bajo

la mesa —blancos y arqueados como la sinceridad del calor del verano—

Marlene se dirigió a su cajonera, tomó su mejor bufanda de seda, recogió los huesos de debajo de la mesa, los amarró con la bufanda, y los llevó afuera mientras lloraba lágrimas de sangre.

Enterró los huesos bajo el árbol de enebro. (¿O estamos pensando en algo mejor?)

Y entonces el árbol empezó a moverse —¿cómo se mueve el poder cuando está escondido bajo la tierra!

Las ramas se abrieron, y luego se volvieron a unir —como si lanzaran el anzuelo una y otra vez hacia adentro del cuerpo—

Al mismo tiempo, un rocío suave parecía cubrir el árbol, y algo ardía en el centro de este rocío —un fuego sin límite y sin estación— un pájaro salió del fuego cantando maravillosamente —Las figuras en el árbol nos cuidaban

Ah, las figuras. Ah, los sobres de las cartas—

Voló hacia el aire, y cuando al fin logró desaparecer —su propio cuerpo como si no fuera de hecho suyo— la tela ya no estaba ahí, sobre los huesos.

Lo que el frío de la noche pudo imaginar del fracaso —la moribunda carcajada—

Y, festivamente, la mujer se regresó a su casa, se sentó a la mesa, y comió—

Escribir contra la muerte. No contra la muerte de uno mismo con sus manchas de café, sino contra la idea del cese. Y por “contra” uno no quiere decir en oposición a, sino más bien este recargarse en, como si se tratara de una pared. De la misma forma en que cada línea respira en sus pausas, si es que es posible decir eso, así lo que cesa. Tragos sobre la calzada, una semilla de manzana sobre el labio. De cualquier modo es lo mismo: una cosa se muestra siempre en contra de la otra. Nadie en este cuarto podría ver o sentir, ni siquiera conocer, los últimos rayos del sol. A todos los secuestraba su escucha, el escuchar los sonidos de la voz de ella cuando, riéndose de sí misma y sacudiendo su cabeza, leía sus declaraciones. El cuarto estaba frío; muchos conservaron sus abrigos. **U**

Arte chino en San Ildefonso

Bertha Cea Echenique

China y México son dos países hermanados por el fructífero intercambio cultural sostenido entre civilizaciones milenarias, y la magna exposición *Obras maestras del Museo Nacional de Arte de China*, organizada por el Museo Nacional de Arte de China (NAMOC) y el Antiguo Colegio de San Ildefonso, es un ejemplo contemporáneo palpable de esta relación.

La exposición abrió al público, el pasado 29 de septiembre de 2016, con 151 obras de arte chino. Más de 50 mil personas han podido disfrutar de ellas, en un recorrido temático que aborda el desarrollo de las artes modernas y contemporáneas, de una de las regiones asiáticas más influyentes del mundo.

En esta muestra se puede percibir la diversidad cultural china que tuvo su eclosión en el siglo VII y que se fue renovando bajo las condiciones sociopolíticas de cada dinastía, hasta las reformas estructurales recientes. La apertura, el espíritu de coexistencia y la constante búsqueda de nuevos horizontes, abrevan los sustratos de las nuevas expresiones artísticas chinas, que hoy se aprecian influenciadas por la cultura occidental, sin menoscabo de sus distintivas cualidades conceptuales y formales.

Obras maestras del Museo Nacional de Arte de China conjunta aguadas en tinta y color, óleo, grabado, escultura, artes mixtas y, del arte popular, que incluye papel recortado y máscaras, así como marionetas del teatro de sombras de la dinastía Qing (siglos XVII al XX), pintadas sobre cuero, y que aún se siguen produciendo en las comunidades de artesanos.

Para ampliar el conocimiento de arte chino, los especialistas del NAMOC decidieron que el discurso curatorial de la exposición fuera un recorrido temático a través de tres importantes secciones: *Dimensiones múltiples: la aguada en tinta y color en el arte contemporáneo de China*; *Integración China Occidente y la expresión Xieyi en el arte contemporáneo de China*; y *Cantos de idilio: obras del arte popular de China*.

Las *Dimensiones múltiples* abordan la aguada en tinta y color en el arte contemporáneo, técnicas que tie-

nen una larga historia y han creado un lenguaje gráfico que expresa los conceptos estéticos y filosóficos de la China antigua, distante del valor estético de la pintura occidental; y que sin embargo, hoy en día, en el contexto de un mundo globalizado, experimenta cambios profundos.

En *Integración China Occidente y la expresión Xieyi en el arte contemporáneo de China* se puede percibir cómo, desde finales del siglo XX, con el inicio de la reforma y la apertura en China, los pujantes pensamientos estéticos que traspasaron fronteras, apuntalaron un diálogo profundo entre las corrientes artísticas de China y las de Occidente. El arte moderno occidental se embarcó hacia estilos no siempre tradicionales y racionales, dando voz a los sentimientos, pensamientos e intenciones de los autores, lo cual es en esencia similar al concepto estético del *Xieyi* chino.

En el apartado titulado *Cantos de idilio: obras del arte popular de China* se hace especial referencia a las características de un país de vastos territorios y numerosas etnias. Se devela una sociedad de gran desarrollo agrario que ha propiciado diversas formas de expresión artística, entre las que destaca el arte popular, manifestación que despliega un sentimiento de arraigo maternal y originalidad.

En *Cantos de idilio* se exhiben 66 obras que muestran la variada producción artística tradicional, que dan cuenta de su gloriosa historia, su esplendor artístico y sus profundas connotaciones culturales. El espectador puede apreciar extraordinarias obras de papel recortado, marionetas del teatro de sombras y máscaras, de gran manufactura, en los que se expresan la historia y la sensibilidad artística del pueblo chino.

El Antiguo Colegio de San Ildefonso por primera vez exhibe la diversidad creativa de la cultura china, en una selección que expresa un mestizaje cultural arraigado en los preceptos filosóficos y formales que han cimentado la conformación de una gran nación, la China, ahora cosmopolita y multicultural.



Xu Jiang, *Gran Beijing, antigua muralla*, óleo, 180 x 180 cm, 2001



Anónimo, *Tres visitas a la cabaña*, marionetas de teatro de sombras, cuero de vaca, 150 x 220 cm, Dinastía Qing



Anónimo, *Inundación en el templo de Jinshan*, marionetas de teatro de sombras, cuero de vaca, 130 x 180 cm, Dinastía Qing



Qian Shaowu, *A-bing, el ciego*, escultura, 50 x 29 x 56 cm, 2004



Wu Weishan, *Eco en el valle desolado, Lao-zi abandona el paso*, escultura, 93 x 33 x 74 cm, 2012



Gao Fenglian, *El meandro de Qiankun*, papel recortado, 77 x 103 cm, 2008



Qi Xiumei, *El árbol de la vida*, papel recortado, 26 x 27 cm, contemporáneo



Ku Shulan, *Vistiéndose*, papel recortado, 54 x 39 cm, contemporáneo

Un retrato de Ida Vitale

José María Espinasa

La poeta uruguaya Ida Vitale recibió el año pasado el Premio Internacional Alfonso Reyes. Esta circunstancia se tradujo en su regreso a México —país en que residió a partir de su exilio— y en la publicación de la antología Sobrevida. Estos dos hechos se hallan detrás de la sosegada y precisa lectura crítica que hace José María Espinasa, autor de El tiempo escrito, en el siguiente ensayo.

*Y canta, luego si puedes,
si nadie escucha,
lo que te queda por no decir.*
IDA VITALE

Unamuno expresó alguna vez su deseo de ser eterno y seguir escribiendo. Frente a él Rimbaud, la imagen del poeta niño que a los 20 años lo ha dicho todo (al menos todo lo necesario). Cioran por su lado ha expresado su elogio del morir joven con una extraña y misteriosa paradoja: quien no ha muerto joven, no merece morir. Sin embargo, el poeta longevo adquiere el rostro de un profeta, un sabio, un —ya lo dijo Mallarmé— guardián de las palabras de la tribu.

¿Y ellas? Sobre las escritoras la edad significa de manera distinta, se diría que no tienen edad, que han escapado de ella. Ida Vitale, por ejemplo, acaba de cumplir 93, el 2 de noviembre pasado, y es de una belleza fascinante, como su poesía, demasiado traviesa para ser angelical, demasiado ligera para no andar este mundo algunos centímetros por encima: anda elevada como se decía antes, pero sobre todo anda. Y desde allá arriba su andadura nos cuenta las virtudes de este mundo en donde y en su verbo hasta los defectos son poesía.

Ella se la ha pasado naciendo todos los días, varias veces en México, adonde ha vuelto a fuerza de amistades, libros y premios. Su generación, por una u otra circunstancia, no pocas veces políticas, vivió el exilio de su patria —Uruguay— y se arraigó en la lengua. Frente a la acidez profunda y el desencanto vital de Juan Carlos Onetti y la convicción colectiva de un Benedetti, ella edifica una enredadera de palabras en las que los negros heraldos de la desgracia se posan en las heridas vueltas flores cual mariposas festivas. Y desde allí miran a la naturaleza, la miran con atención y demora para habitarla con naturalidad, cosa nada sencilla pues una naturaleza que nos acoge es lo menos natural posible, si acaso recuerdo o eco de un paraíso que alguna vez habitamos.

Ella surge al mundo de la literatura bajo la “clara sombra” de un Juan Ramón Jiménez a la vez deslumbrante y opresivo, y hoy visto si no con desprecio sí con desgano por los cada vez más escasos lectores de poesía. Grave error que ni las altas torres erigidas por Octavio Paz ni las llanuras barrocas sembradas por José Lezama Lima pueden hacernos olvidar. Muchos poemas de Ida Vitale tienen la transparencia del aire que miran: son apariciones que no se ven, que no se pueden ver, que sólo se nombran, y así aparecen. Parecería que una poesía tan



Ida Vitale

trabajada y precisa formalmente no le costara ningún esfuerzo. Heredera de las vanguardias supo también tomar distancias de los fuegos fatuos e iluminarse, como su admirado Bachelard (a quien tradujo espléndidamente) con el chisporroteo de la llama en los ojos de un gato.

Cuando su exilio la trajo a México llevaba ya varias décadas escribiendo. Su primer libro, de sintomático título, *La luz de esta memoria*, es de 1949. Lo que más me llama la atención es la manera en que vuelve concreto el maridaje de dos palabras evanescentes, luz y memoria, a través de ese “esta” que casi podemos ver, enfático, en una mano que traza en el aire la designación de su presencia. Cuando en México el FCE publicó *Sueños de la constancia*, una especie de antología personal o poesía reunida, ella invirtió el orden cronológico de los poemas, de los más recientes a los más antiguos, como si uno mirara atrás el camino recorrido y lo que se ve más lejos son aquellos parajes primeros. Mirara atrás sin volverse estatua de sal sino bosque de palabras.

Los poetas contemporáneos suyos —Tomás Segovia, Jorge Eduardo Eielson, Guillermo Sucre, Álvaro Mutis— buscaban a la vez olvidar y guardar en la memoria la gran poesía que los había antecedido, intuían la irrupción de la frivolidad en muchas de las búsquedas de la vanguardia y buscaban una fuente de agua pura, algo que les ofrecía Jiménez, agua —sin embargo— que el autor de *Espacio* no se atrevió a beber sino a sorbos y ellos la querían a manos llenas e incluso a borbotones plenamente humanos, lejos de los telúricos manantiales nerudianos en los que intuían algo de falso.

En efecto, hay épocas en que el poeta mira hacia adelante, se abre ante sí la promesa o la maldición de un futuro, y otros en que mira retrospectivamente, y sobre el pasado no hay ya en su gesto una sensación o idea de juicio: el pasado por ser eso, pasado, ya no puede ser bueno o malo, *es* a secas. Lo mejor es cuando se mira al pasado como se mira al futuro, no con afanes inquisitoriales, sino con la convicción de que lo que fue es y sigue siendo, al menos en el poema. Ese dilema se lo plantea un poeta cuando reúne su obra en un momento de su vida. En 1988 Ida Vitale tenía 65 años y estaba en plena madurez creativa.

La senda lírica abierta por Jiménez se enriquece, además, con una curiosidad y un conocimiento muy amplio de otras literaturas (Ida es espléndida traductora, entre otros autores, como se dijo, de varios libros de Gaston Bachelard) y poseedora de una actitud especial, digna de un naturalista, como veremos más adelante. Entre sus ritmos está esa duración del tiempo que plasmó Marcel Proust en su gran fresco narrativo: la búsqueda. Esa vivencia del tiempo no la tenían los vanguardistas y apareció intermitente en la generación de Lezama y Paz; en cambio fue ya necesaria y habitual para los escritores del medio siglo. Vitale es muy proustiana: tiene una gran conciencia de la duración como densidad existencial y deber del poema.

Jiménez, por ejemplo, describió una y otra vez los árboles que mira desde su ventana —adelfas, olmos, cipreses—, con mirada de pintor que los estudia (en sentido pictórico) para tratar de entenderlos en su asom-

brosa y misteriosa presencia. Así mira el mundo Vitale, y así traza sobre la página su estar como duración, su “ser siendo”. La interrogación sobre el tiempo proustiano será una constante de una generación de poetas latinoamericanos en los que la obra de Proust combinada con la de Jiménez influyó sustancialmente.

La evolución natural de los estilos llevó a que los poetas nacidos después de 1920 se alejaron del barroco gongorino reivindicado por algunos poetas —no todos y no siempre— de la Generación del 27 y derivaran primero hacia un barroco concentrado más de sesgo quevediano y después hacia una transparencia fundacional vinculada a la estética de Octavio Paz. Ida Vitale fue de las que llegó más lejos: si sus textos en prosa son una fascinante conversación, no con los difuntos sino con los vivos, sus poemas tienen algo de cristal de roca, de palabra en camino de concentración absoluta (y diamantina, diría un modernista).

La reflexión sobre la palabra, la poesía como tema de la poesía, presente desde Mallarmé en toda la lírica moderna, encuentra en Paz uno de sus mejores practicantes. Y en cierto momento Vitale elige también esa senda, pero más que escribir las palabras ella intenta oírlas; las entiende no tanto como una notación abstracta que designa, convención de por medio, al mundo que nos rodea, a nuestras ideas y sensaciones, sino que esa notación es ya voz, encarnación de lo dicho y lo dicho mismo. Lleva más allá algunas ideas de las formuladas por Paz en *El arco y la lira*. Jugando con la idea del poeta adánico, digamos que es la contraparte, la palabra de Eva (¿se puede decir “avánica”?).

Ya no se trata del poeta primero sino del escritor que va en el camino del reencuentro con el paraíso, no con el origen sino con *el lugar* en sentido cotidiano, el espacio del entorno visto —o nombrado— por una palabra transfigurada en su misma presencia. Es una lenta pero segura evolución de una poesía intelectual a una sensorial, de la que busca entender el mundo a la que ya lo entendió (en la medida en que se lo puede entender) y lo celebra. La intensidad en su escritura ya no viene de la violencia implícita en el nombrar sino de una naturalidad en lo nombrado que es correlato de ese nombrar.

Líneas arriba se dijo que su escritura funciona como la de una naturalista: copia “del natural”, y al hacerlo no cae en la tentación de desnaturalizar al modelo sino de subrayar su condición. No lo mata: lo vuelve habitable. Esto se puede apreciar en la naturalidad con la que la escritora maneja su gusto respecto a su propia poesía: acostumbra más antologías que obras reunidas, pero sus selecciones, cuando las hace ella, proponen un nuevo libro, una distinta articulación del sentido de los textos y de la relación con ellos, de manera que no elige casi nunca los mismos. La idea del jardín se hace presente: uno lo siembra pero el azar dicta en buena medi-

da su crecimiento, unas flores en una estación, otras en la siguiente, verdes ocres o brillantes según el mes y el día y la hora y los ojos que los miran, que tampoco son siempre los mismos aunque sean los suyos.

Veamos por ejemplo el trabajo reciente que hizo en *Cerca de cien*. Es inevitable sentir en el título algo de aquel legendario *La centena* que proyectó vertiginosamente a Octavio Paz a principios de los años setenta. Pero Paz tuvo una conciencia de la obra distinta a la de Vitale: a esta última el mismo concepto de obra le parece siempre abierto, mientras que a Paz le evoca una idea de completud, aunque él mismo luego pueda cambiarla. Paz busca en su antología ser representativo, tal vez Ida no. Pues para ella lo completo está en buena medida en el poema, no en el libro, y todavía menos en la suma de libros. ¿A eso se refiere el dubitativo “cerca” del título? Nada le habría costado alcanzarlo, pero tal vez la cifra cerrada, tan rotunda en la centena, no le simpatizara del todo.

Ella misma habla del azar provocado por los cambios en el gusto según el estado de ánimo, que es la respiración de la escritura, y también la manera en que se lee el propio autor, que es a la vez distancia (temporal) e involucramiento emocional: ¿son los poemas que más nos gustan los mejores? Yo contestaría, escondiendo la espada de la crítica, que sí. Lo planteo de otra manera: Valéry habla de que el poema se abandona, no se termina. Si tomamos la primera parte de la frase y nos dejamos tentar por el melodrama tan ajeno al autor de *El cementerio marino*, nos preguntaríamos: ¿se abandona por otro... por otro poema, por otra pulsión o llamada de la escritura? Y cuando se lo lee, ¿se regresa a ese tiempo, se entrega uno a la nostalgia de lo abandonado?

Comparar *Cerca de cien* con *Sueños de la constancia* es ilustrativo: el sentido inverso de la cronología en el segundo es deudor de lo que hicieron Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis en *Poesía en movimiento*, una manera de entender el viaje de la modernidad, pero si bien la historia es un proceso de decantación del hoy en búsqueda hacia un ayer que aspira en su modernidad a ser ya referente clásico, un autor no se puede ver a sí mismo de esa manera, su origen es inevitablemente —al menos para sí— aprendizaje. También son ilustrativos los poemas que elige de libros como *La luz de esta memoria* (1949) o *Palabra dada* (1953). La relación de la literatura con el lenguaje es algo que está en el aire y se respira: Paz titula su poesía reunida *Libertad bajo palabra*, con las connotaciones de quien ha estudiado abogacía y subvierte la idea de la libertad en su relación con la palabra, mientras que en el segundo título de Vitale es una ofrenda de confianza.

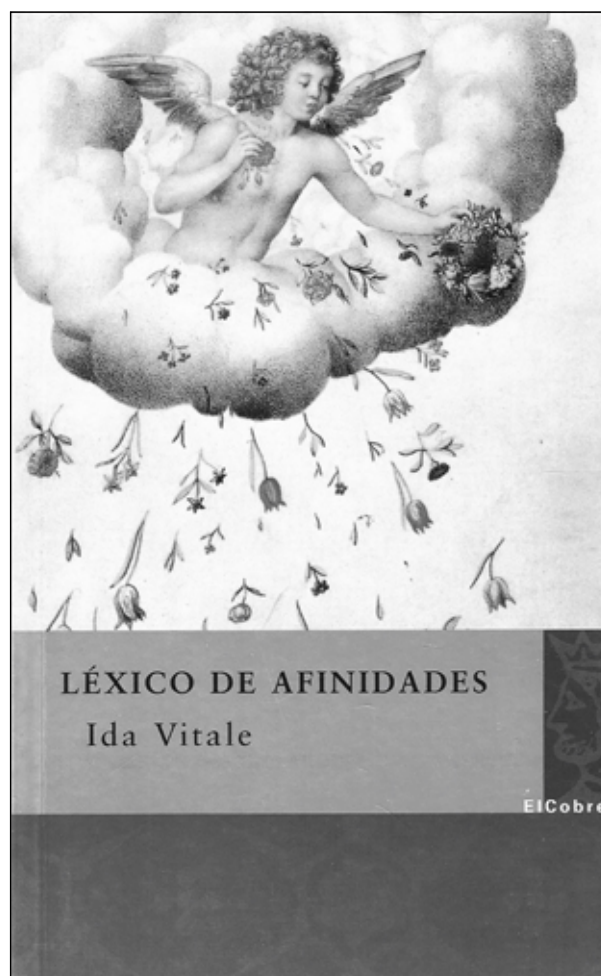
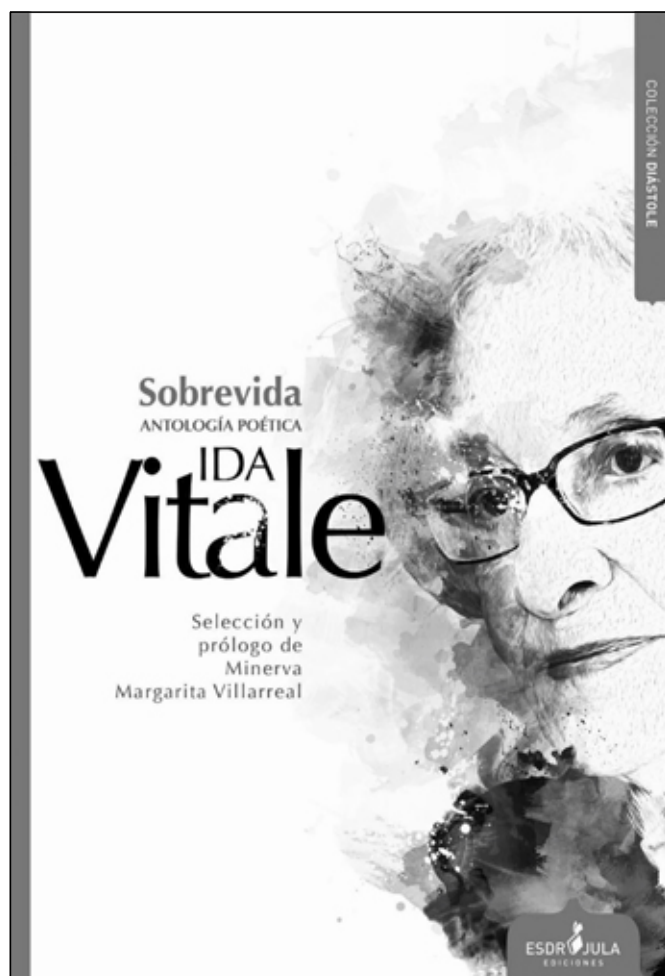
Una posibilidad es que tomemos a Ida Vitale como escritora de poemas y no de libros de poesía. Sus textos son como anotaciones —escolios, diría Nicolás Gómez Dávila— al margen de ese otro gran texto que es la vida,

o mejor aun, la existencia. Entre vivir y existir hay un matiz importante, una superación de la inercia biológica y un subrayado de la condición humana. Por eso su poesía presta tanta atención a la naturaleza y propone una síntesis entre la sintaxis barroca y la transparencia del sentido, volviendo natural la primera y necesaria la segunda. Esto es aun más evidente en su prosa, prosa que no admite el calificativo de poética, pero que es modelo de la que caracteriza a un temperamento lírico. Tiene —de ello nos ocuparemos un poco más adelante— la característica del paseo atento al entorno, a las maravillas del mundo. Toda aparición se resuelve en encuentro y todo hallazgo en milagro cotidiano, si bien único también cotidiano. Dicho de otra manera: el ritmo, tanto en el poema como en la prosa, es una manera de estar en el mundo y de dejar que él se manifieste.

En ciertos momentos de su libro *Léxico de afinidades*, modelo de cuaderno de lecturas y memorias literarias, ella intuye que hay una manera de recordar en que el recuerdo se hace presente y es recordado como si se viviera por primera vez, en cierta manera lo contrario de esa sensación, también frecuente en la literatura, en que se vive algo por primera vez, pero parece que se le recordara, que ya se le hubiera vivido antes. Esto a su vez provoca la sensación de estar ante el poema o el ensayo en el momento de escribirse; como la conversación, es un presente permanente.

En su prosa —mezcla de diario de lectura, memoria y reflexión— liberada ya de la impostación inevitable que implica el poema, ella teje la conversación con sus lectores con paciencia y buen humor. *Léxico de afinidades* es un libro que glosa sobre el vivir y el leer, y toma como guía el abecedario, porque requiere ese soporte el espacio-tiempo de la página, no tanto para no ser informe sino para no ser inacabable, o más bien imposible, al no vislumbrarse su finitud. Esa es una enorme diferencia entre la literatura y las matemáticas: el abecedario es finito, la numeración inacabable. Elegir el abecedario como pretexto formal es claramente una decisión cargada de sentido, de la misma manera que en este párrafo yo he usado varias veces (y la usaré aún más) la palabra abecedario y no la palabra alfabeto. Es muy frecuente que algunos pintores elijan dibujar un abecedario. Y el abecedario remite al diccionario, pero este ya no es en sentido estricto dibujable. Y en *Léxico de afinidades* Ida Vitale crea eso: un léxico, en el que puede haber palabras extrañas, cuya presencia se justifica por su extrañeza, o nombres propios (sin apellido) cuya inclusión la provoca lo entrañable: sugiere que, en su distancia léxica, extrañeza y entrañable, están para ella muy cerca. Sí, evidentemente.

Y a ese azaroso léxico lo condimenta la autora con unas gotas de un escepticismo amable, lejano del iracundo de un Cioran, pero también lejano del amargo de



Gómez Dávila. Para su densidad existencial Vitale no necesita de la amargura ni del histrionismo; está mirando siempre de reojo a su lector, con la coquetería de quien busca ver el brillo en la mirada al pescar el guiño sutil, al que reconoce la especia singular y poco frecuente en un guiso. Así hay que leer también su poesía.

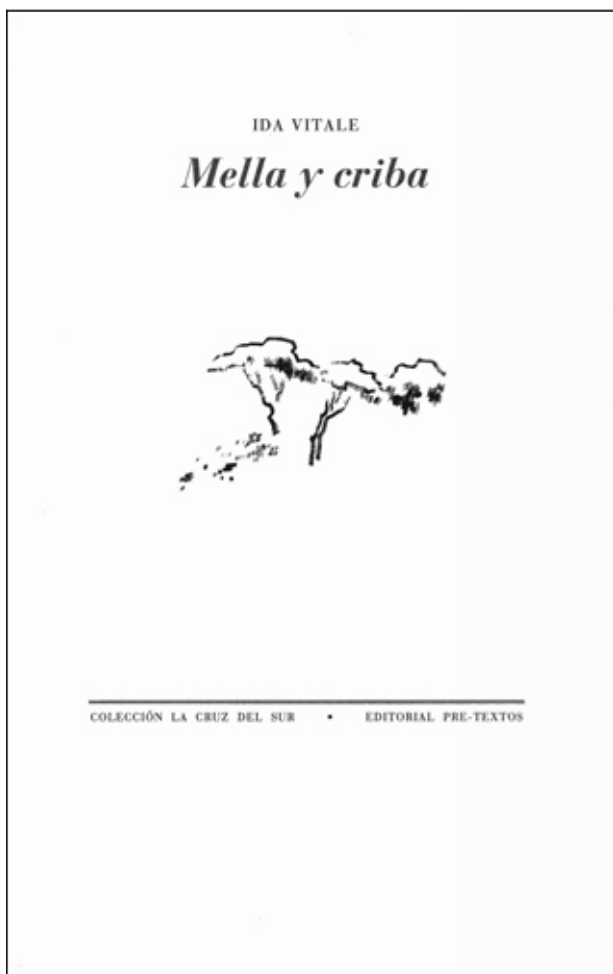
Los poetas que surgen al doblar el siglo tendrán varias tareas complicadas: su temperamento ya no será el de iconoclastas que derriban a pedradas los ídolos líricos (de eso ya se encargaron las vanguardias y sus relevos —Paz, Lezama—), pero tampoco repetirán sin cambio lo que sus modelos y amigos han hecho. Buscarán algo imposible por paradójico: el alto nivel literario como normalidad. Y, de cara al futuro, tendrán dos elementos extraliterarios que ensucian su lectura: la sombra de una extraordinaria generación de narradores promovida, además, comercialmente, con gran éxito de público —el *Boom*—, y como consecuencia la progresiva distancia con el lector, resultado probablemente del abandono sentimental y la entrada en el universo metaliterario. A ello se le debe sumar otro elemento: la autoconciencia literaria generacional a través de críticos no académicos, con gran libertad y conocimiento, como Saúl Yurkievich, Guillermo Sucre y Rafael Gutiérrez Girardot.

Ida Vitale elige mantener viva la conversación, charla o plática, con los matices que el léxico propone, con los lectores. Poesía sin melodrama pero con intensidad, lec-

tura del mundo que nos rodea y su transformación en el texto. *Sueños de la constancia* se titula su poesía selecta, publicada en 1988 en el FCE, que la da a conocer más ampliamente fuera del Uruguay, en México —donde se edita— y en otros países de lengua española. La herencia del modernismo a través de su afrancesamiento insistirá en señalar que no hay lírica silvestre, que toda poesía es culta, hasta (sobre todo) la popular, a la que rinde constante homenaje, ya sea en reescrituras, parodias o juguetes verbales.

Ida Vitale, además, prolongará cierto sesgo cartesiano de la literatura uruguaya, menos dada a telurismos, como ocurre con la chilena y peruana, y también distante de la cerebralidad experimental de la otra orilla del río, en Argentina. Ella claramente empatizó con la tradición propuesta por los Contemporáneos mexicanos.

Una designación apropiada para el método —si es que queremos encontrarle alguno— en la literatura de Ida Vitale es el de una atracción *aleatoria*. La misma palabra tiene connotaciones extralingüísticas: resonancias metálicas tanto como corporales, ambas en abrazo. Así el azar encuentra una forma. O mejor dicho, un orden: el abecedario, pero el mundo que nos rodea en su infinita



oferta también es un orden, una danza. La escritora puede ir de una cosa a la otra, de un concepto a un insecto y de un insecto a una zeta. El poema propone incluso la experiencia como aleatoria, un sistema de atracciones o de afinidades electivas, un orden mágico como el de un sistema planetario, aunque Einstein lo explique en su frágil —por los siglos de los siglos— equilibrio. Y esa fuerte fragilidad es la que le interesa a la escritora: por eso sus textos en prosa y sus poemas tienen algo de memoria, y algo de destino.

En esa elección —nueva paradoja— se da siempre un ejercicio cartesiano. ¿Cómo puede ser ordenada la memoria? Ese es un misterio, pero se aclara un poco si entendemos bien cómo ocurre el recuerdo. A veces uno recuerda algo, alguien, antes de que eso —ese— ocurra, y al recordar el futuro aparece la única profecía que hoy podemos siquiera imaginar —Delfos ya nos queda demasiado lejos—, la del pasado. Algo de eso intuye Proust al ir en busca de ese tiempo perdido que su novela hace ganancia existencial. El logos asume su papel de decirnos el porvenir como memoria. El umbral del sentido ya no es ese presente que infinitesimal separa el pasado del futuro, sino el puente entre el pasado vivido y su memoria, entre el futuro por venir y su ocurrir, nunca ocurrencia. El ya varias veces mencionado naturalista decimonónico —cuyos nombres son legión, del sabio Mutis a los hermanos alemanes que ya sabemos— describe el mundo y su afán de fidelidad proviene de su necesidad de documentar, pero eso —esa misma expresión— podría definir también a la novela.

Por eso Ida Vitale en *De plantas y animales* deslumbra con su poder de descripción asociativa y se propone, como toda la literatura de esta autora, como una lectura continua. Ese afán documental del naturalista es la forma de dar realidad a un don de observación. Como se dijo, nuestra autora estudió, leyó y tradujo autores surrealistas, pero está muy lejos del tono del movimiento; a ella le interesa un estadio anterior: lo fantástico de la realidad. No se trata de clasificar sino de describir. Lo primero implica la creación de categorías fijas que permitan su uso práctico; lo segundo es el reino de la libertad: nunca se fija. Como el placer, debe renacer en cada frase, en cada palabra. Es un cartesianismo lúdico: invento, luego existo.

De allí la invocación de un espíritu que no se cansa. Aunque, como Mallarmé, ha leído todos los libros. Pero el hastío que está en el francés no está en la uruguayaya. A causa —o a pesar— de la oscilación pendular en la literatura de su generación que se crea entre Lezama y Paz, ella adscribe su filiación a un tercero, Borges, ese hombre que se enorgullece no de los libros que ha escrito sino de los que ha leído. El argentino no se adscribe a su vez desde luego al optimismo rampante de las vanguardias, mismas que abandonó casi de inmediato,

pues le parecen menos que ingenuas, tontas, pero tampoco se complace en ese hastío francés, el de una lengua, como diría Cioran, capaz de los más sutiles matices pero ya sin capacidad de grito.

¿Cómo evita Ida en su escritura esa condición exangüe del último simbolismo? Transformando ese diario de lecturas, ese inventario de sensaciones, en memoria de la vida, intensa experiencia a través de lo leído/vivido. A ella le sonará extraño si la califico, con facilidad metonímica, de escritora vital, pero la palabra me ronda desde hace ya varias páginas. A lo largo de sus libros de poemas y ensayos, sus reflexiones, sus recuerdos, sus afinidades van escribiendo el tiempo perdido transformado ya en tiempo recuperado.

Hasta ahora no he mencionado casi a Valéry, pero lo he tenido presente en cada línea: dio a los cuadernos (*cahiers*) un estatuto literario que no tenían antes: las bitácoras de viaje, las libretas de apuntes y notas, los conjuntos de hojas sueltas, los diarios adquirieron a partir de él un sentido distinto. Ida Vitale lo leyó con provecho y, sin mimetizarse a su tono racional, dejó abierta la puerta de lo inesperado e imprevisto, consideró que en el milagro no hay que creer, hay que dejarle la puerta abierta. Supo que la lucidez del señor Teste se emparejaba con la alucinación kafkiana, y que los cuadernos del checo no estaban tan lejos, sino al lado, de los del francés. La cucaracha proverbial tampoco puede, en sincronía con el señor Teste, escribir “la marquesa salió a las cinco”.

Así su prosa nos lleva a su poesía y de vuelta: el lector ideal para su lírica es aquel que se complace no sólo en reconocer los condimentos sino en apreciar su combinatoria, su constante complicidad tanto con la tradición como con la actualidad, el juego de palabras, el calambur, la sinestesia. La misma idea de originalidad, tan presente en las vanguardias, en ella pierde valor en la medida que hace tabla rasa, y no porque considere a la literatura un asunto acumulativo, sino porque siente —y propone a su lector— que la luz que emerge del ático viene de los basamentos. Esa relación con las raíces no tiene sin embargo ninguna connotación telúrica: es la circulación natural del sentido. Por eso muchas veces la divulgación de su poesía ha ido de la publicación de libros sueltos en editoriales de escasa circulación a las azarosas antologías que la han hecho llegar a un público más amplio, articulando en el orden que ese azar, a veces bajo su mando, a veces bajo el de algún lector, propone según el humor y el momento.

El valor del conjuro no depende de su efectividad práctica, el abracadabra no abre nada, pero vale por sí mismo en su plasticidad y belleza. Eso, aparentemente una pura actitud estética, es en realidad una pregunta sobre el sentido: ¿esa puerta se abre, deseosa de escuchar el conjuro, seducida por esa música oída por vez prime-



ra o brotada de las raíces de la memoria? Para el caso la pregunta es ya una respuesta. Las palabras, las expresiones, los ritmos tienen memoria y surgen en ellas al mismo tiempo que el olvido —de allí esa luz no usada— y así comunican. Esa es la potestad de la poesía, ser memoria y olvido simultáneamente. Por eso su interés por la demora: “¿El tren de alguien con prisa? / Mejor puerto desierto, / andén abandonado”.

Lo que define a la poesía de determinado tiempo es muchas veces y de manera sintomática su relación, precisamente, con el tiempo. A los escritores que surgen en la segunda mitad del siglo xx los atrae la demora, por eso son refractarios a la aceleración que la modernidad les quiere imponer, y deciden ser más que modernos, contemporáneos. Eso es una diferencia de matiz, pero muy importante, respecto de la generación anterior, la de Lezama y Paz. Y toman de ellos la noción de un silencio por decir, sobre todo por oír.

Digamos que es la diferencia entre alzar la voz y bajar la voz: lo primero es gritar y no poesía, lo segundo, la posibilidad de cantar. Y el susurro o, más todavía, el silencio, llena la expectativa, el grito tiene que aprender a jugarse en el matiz y dejar de ser estridencia.

La autora ordenaba y reordenaba sus poemas, alguna vez unos, otra vez otros, de manera que cada antología personal resultaba un libro distinto. En México, Minerva Margarita Villarreal, con motivo de que se le otorgara a Vitale el Premio Internacional Alfonso Reyes, seleccionó a su vez los que ella prefirió en su lectura bajo el título *Sobrevida*. Es un libro distinto, muy bue-

no, que nos ofrece una nueva faceta de la autora, quien en este caso delegó en otros ojos la elección. Siguen un orden cronológico tradicional o inverso o no lo sigan, hay una coherencia siempre en el discurso, como si el tiempo no representara cambio, y las variaciones no dependieran de la época, esa aspiración de que el poema se sustraiga al devenir, y que esto lo consiga no tanto significando siempre lo mismo sino haciéndolo de forma distinta. Son en cierta forma como un camaleón: los poemas cambian al sentir la mirada del lector sobre sus versos.

Uno de sus libros lleva por título *Donde vuela el camaleón*. Es un buen ejemplo de la práctica literaria de esta autora: del ensayo al poema en prosa al poema en verso hay tenues fronteras. Entre la designación prosa poética y la de poema en prosa es esta última la que se ejerce. En ella la sombra de la narración está siempre presente: canta y cuenta. Y eso es porque son páginas de un diario, anotaciones de un cuaderno de lectura, fragmentos de una conversación en la que habla y escribe. Ya se dijo: en el conocido pronunciamiento de Mallarmé (“La carne es triste y he leído todos los libros”), hay un perturbador pesimismo que Ida Vitale transforma en melancolía alegre. Esa sobrevida del libro que antologa Villarreal no es triste, la partícula *sobre* indica tanto un sentido de sobrevivencia como uno de volar por encima de la vida. Si el francés supo bien que el azar no se anula a sí mismo, la uruguaya sabe que nunca, de verdad: nunca, se habrá leído todo. Y nosotros la leeremos a ella por mucho tiempo. **U**

Adiós a González de León

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes

El fallecimiento de Teodoro González de León en septiembre pasado significó la partida de uno de los referentes más notables de la arquitectura mexicana moderna. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, coordinador del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, traza una semblanza de un creador ambicioso, consistente y, también, polémico.

La noticia de su muerte nos tomó por sorpresa pues, aunque nonagenario, se le veía rozagante y seguía trabajando, incansable, en varios proyectos. En la primera mitad de 2016 se sucedieron diversas actividades para celebrar sus 90 años, cumplidos el 29 de mayo, en las que derrochó simpatía, elegancia y vitalidad. Falleció en la madrugada del 16 de septiembre, la noche del grito de Independencia, la más festiva de México. Teodoro González de León (Ciudad de México, 1926-2016), uno de los grandes de la arquitectura mexicana, escogió una fecha grande para dejarnos.

Su pérdida se suma a la de una magnífica camada de arquitectos egresados de la UNAM nacidos en la tercera década del siglo XX (o en años muy cercanos) que han ido partiendo paulatinamente dejando a las generaciones posteriores con cierta sensación de orfandad: Manuel González Rul (1923-1985), Imanol Ordorika Bengochea (1931-1988), Honorato Carrasco Navarrete (1926-1992), Carlos Contreras Pagés (1925-1993), José Luis Benlliure Galán (1928-1994), Alejandro Prieto (1924-

1997), Jaime Ortiz Monasterio (1928-2001), Abraham Zabludovsky (1924-2003), Enrique Landa (1921-2004), Ricardo Flores Villasana (1925-2004), Alejandro Caso (1926-2004), Héctor Velázquez (1922-2006), Ramón Torres (1924-2008), Agustín Landa (1923-2009), Guillermo Rossell de la Lama (1925-2010), Ricardo Legorreta (1931-2011), Luis Guillermo Rivadeneyra (1920-2012), Antonio Attolini (1931-2012), Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013), Carlos Mijares Bracho (1930-2015) o Manuel Larrosa (1929-2016, fallecido tres días después que Teodoro tras haber recibido la Medalla Bellas Artes 2016). Algunos de sus contemporáneos, como Fernando López Carmona (1921), Armando Franco (1921), Agustín Hernández (1924), José María Gutiérrez (1924), Juan Martínez Romo (1926), Manuel Rosen (1926) o Carlos Ortega Viramontes (1927), siguen entre nosotros. Todos ellos se formaron, ya fuera en despachos o en las aulas de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, con los maestros de la primera generación de la arquitectura moderna mexicana: Carlos Obregón Santa-

cilia, José Villagrán, Francisco J. Serrano, Juan O’Gorman, Carlos Lazo, Mario Pani, los cuatro Enriques (Del Moral, De la Mora, Yáñez y Carral), Augusto H. Álvarez, Juan Sordo Madaleno...

Extraordinario dibujante de amplísima y exquisita cultura, Teodoro González de León fue el más prolífico de los arquitectos de su generación. Como estudiante de los últimos años en la Academia de San Carlos, presentó con sus compañeros Enrique Molinar y Armando Franco una contrapropuesta para el proyecto de Ciudad Universitaria que fue tomada en cuenta por Pani y Del Moral para el plan maestro del conjunto inaugurado en 1954 y declarado Patrimonio de la Humanidad en 2007. Su capacidad e iniciativa le abrieron las puertas del despacho de Le Corbusier en París, donde pasó año y medio trabajando y tuvo oportunidad de ver en construcción la Unidad Habitacional de Marsella (que también fue incorporada recientemente a la lista de patrimonio mundial de la UNESCO).

Como profesionista de éxito supo transitar del México desarrollista de los años sesenta y setenta, cuando el gobierno priista era el principal cliente de los arquitectos con proyectos de corte social, al México neoliberal que a partir de los años noventa se entregó descaradamente a las leyes del mercado mientras el gobierno evadía los grandes problemas de vivienda, educación y salud para dejarlos en manos de la iniciativa privada. Nadie —o casi nadie— construyó tanto como él, y fueron pocos los que generaron tanta admiración, aunque también tanta controversia con algunas de sus obras cuando, ya consagrado e idolatrado, se permitió devaneos formales y agresiones al patrimonio moderno que han motivado la crítica de un amplio sector de la sociedad.

Su eclosión se dio en las décadas de 1970 y 1980 con las fecundas relaciones profesionales que estableció con Abraham Zabludovsky y Francisco Serrano Cacho, con quienes proyectó la Embajada de México en Brasilia (1976). Antes había construido con Zabludovsky el conjunto habitacional Torres de Mixcoac (1971) y la Delegación Cuauhtémoc (1973), pero la consagración de esta mancuerna llegaría con las nuevas sedes del Infonavit (1975) y El Colegio de México (1976, el prestigioso centro de investigaciones sociales que fue fundado por Alfonso Reyes en 1938 como La Casa de España para alojar y alejar de la guerra civil española a un puñado de intelectuales republicanos que hicieron de México su segunda patria). En estos edificios utilizaron por primera vez el acabado de concreto cincelado con grano de mármol tan característico de sus obras posteriores, como la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), varias sedes bancarias de Banamex, el Museo de Sitio de Chichén Itzá, y dos obras paradigmáticas en el bosque de Chapultepec: el Museo Tamayo (1981, que muchos consideramos su obra maestra), y la am-



Teodoro González de León

pliación del Auditorio Nacional (1991) que fue la última colaboración profesional entre ambos creadores.

Su relación con Pancho Serrano se intensificó a partir de la construcción del edificio de Nafinsa (1984), a la que siguieron varias obras en Villahermosa (la sede de Gobierno, la biblioteca estatal y el Parque Tomás Garrido Canabal, con Aurelio Nuño), el Centro Minero Nacional en Pachuca y el Palacio de Justicia Federal en el DF (con Carlos Tejeda), y a finales de los noventa las embajadas de México en Guatemala y Berlín, y sendos conjuntos en la zona financiera de Santa Fe: la sede de Hewlett Packard y el Corporativo Arcos Bosques donde destaca el famoso “pantalón de Teodoro”.

En aquellos años se consolidó el lenguaje arquitectónico de potente expresión plástica que caracteriza la obra de González de León, en el que los espacios exteriores, tratados con taludes y plataformas aterrazadas unidas por generosas escalinatas, se funden con macizos cuerpos geométricos articulados por patios. Muros, pórticos y pérgolas adquieren volumen con el acabado rugoso del concreto cincelado y se convierten en elementos escultóricos que definen los espacios habitables. Sobre el concreto aparente característico de su obra, que le valió el apodo de “Teodocreto”, el arquitecto escribió: “Otra constante en nuestros edificios es el uso del concreto con acabado cincelado profundo para resaltar el agregado de mármol. Surgió como consecuencia de una prolongada experimentación y en respuesta al aspecto

monótono que tiene el concreto normal. Este acabado [otorga] una textura cálida y artesanal, que revela la mano humana y se emparenta con las piedras naturales. Es un material que tiene buena respuesta al paso del tiempo, condición básica de la arquitectura” (Adrià, 2010).

A finales de los ochenta se unieron al equipo de trabajo de Teodoro, en el que ya figuraban sus asiduos colaboradores José Arce y José María Larios, los jóvenes Ernesto Betancourt y Miguel Barbachano, talentosos egresados de la UNAM que contribuyeron en el desarrollo de proyectos que vieron la luz en los noventa, como la plaza Rufino Tamayo, la torre del Fondo de Cultura Económica (que se yergue entre El Colegio de México y la UPN, en las faldas del Ajusco), el museo de sitio de El Tajín, la embajada de México en Belice, la Escuela Superior de Música del Centro Nacional de las Artes, y su propia casa en la colonia Condesa.

En 1997 González de León desató gran revuelo con el proyecto de una torre de oficinas para Telmex que se pretendía levantar en el centro comercial aledaño al sitio arqueológico de Cuicuilco. Luchadores sociales lograron frenar su construcción argumentando que el escultórico rascacielos afectaría las visuales desde la pirámide circular (¿alguna semejanza con el Espacio Escultórico y el edificio H, tan criticado por el propio Teodoro?) y en su lugar se construyó un inocuo inmueble de baja altura. Cierta discordia causaron también sus intervenciones en el patrimonio construido: la transformación del exconvento de la Enseñanza en sede de El Colegio Nacional (1994), la antigua estación de bomberos en Museo de Arte Popular (2006) y el cine Lido/Bella Época

en centro cultural y librería del Fondo de Cultura Económica (2006). Incluso alteró dos de sus obras maestras con las recientes ampliaciones al Museo Tamayo y a la biblioteca de El Colegio de México que, aunque bien logradas, no a todos dejaron satisfechos. Para zanjar la polémica afirmaba —no sin razón— que los edificios antiguos tienen que “ganarse la vida” adaptándose a las necesidades que dictan los nuevos tiempos.

Teodoro no fue profesor de la UNAM pero se mantuvo vinculado a su *alma mater* de diversas maneras, empezando por su participación en la concepción del plan maestro de Ciudad Universitaria y por el hecho de que muchos de sus más cercanos colaboradores en su larga trayectoria fueron egresados de la Facultad de Arquitectura (FA, antes Escuela Nacional de Arquitectura). En 1991 ocupó la séptima edición de la Cátedra Extraordinaria Federico Mariscal y dejó embelesado al público a lo largo de las diez sesiones que dura este evento anual de la FA. Cuando Felipe Leal inició su gestión como director (1997-2005), organizó el Taller de la Ciudad de México con Alberto Kalach, Juan Antonio Tonda y el propio Teodoro, del que surgió el proyecto “Vuelta a la ciudad lacustre” que proponía una audaz alternativa para la recuperación ambiental de la cuenca del Valle de México. El proyecto apareció en el número 3 (verano 2000) de *Bitácora-Arquitectura*, la entonces nueva revista de la FA que volvería a publicar sendos artículos sobre el arquitecto: en el número 6 (otoño 2001) una jugosa entrevista de Felipe Leal para celebrar el doctorado *Honoris Causa* que le otorgó la UNAM en septiembre de 2001, y en el número 10 (otoño 2003) el artículo



El Colegio de México

“Columna, estructura y composición en la obra de Teodoro González de León”, de José María Larios.

Su último contacto con la máxima casa de estudios vino con la construcción del sorprendente Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC, 2008) que nos dejó a todos “con el ojo cuadrado” (como reza su eslogan). La gran plaza que lo precede se convirtió en la nueva puerta de acceso al Centro Cultural Universitario, diseñado treinta años antes por Arcadio Artís (1976). Sin embargo, el deslumbrante protagonismo del nuevo edificio, con sus tersas fachadas de concreto blanco y su paramento inclinado de cristal, vino a alterar la armonía que tenía el conjunto, cuya unidad se había conseguido con las fachadas brutalistas de concreto estriado que caracterizan a estos magníficos recintos culturales de la UNAM, entre los que sobresale la sala de conciertos Nezahualcóyotl que está celebrando actualmente el 40 aniversario de su inauguración.

Al final de su carrera profesional, González de León se dejó seducir y consentir por una desarrolladora inmobiliaria para la que realizó varios proyectos, algunos afortunados —como el complejo urbano Reforma 222— y otros que levantaron ámpula. Dolió en particular que se plegara a la salvaje especulación inmobiliaria para desfigurar dos referentes urbanos de la arquitectura moderna mexicana: el Super Servicio Lomas (1948), de Vladimir Kaspé, y el Conjunto Manacar (1965), de Enrique Carral. El primero se había salvado de su inminente destrucción unos años atrás, cuando se pretendió construir un rascacielos de trescientos metros de altura que se convertiría en el más alto de Latinoamérica, un proyecto del afamado arquitecto holandés Rem Koolhaas en sociedad con Fernando Romero (autor del Museo Soumaya) que fue frenado por la opinión pública y la oportuna intervención del INBA. Ante su fracaso, los inversores adoptaron una estrategia diferente: contratar al arquitecto más afamado de México y, con argucias legaloides, sortear las endeble leyes de conservación del patrimonio construido del siglo XX que rigen en nuestro país (ver: Juan José Kochen, “Un dorito para la ciudad”, www.arquine.com).

Así, sobre el terreno que ocupaba el Super Servicio Lomas se eleva hoy la desbalanceada Torre Virreyes: un rascacielos de cristal, ritmado con delgadas costillas verticales de concreto, que inclina en voladizo uno de sus costados desafiando la gravedad. El edificio original tuvo que ser totalmente derribado para construir el estacionamiento subterráneo, y los inversionistas —¿quizás para esquivar las críticas por su destrucción, o para cumplir con alguna normativa?— decidieron reconstruir su peculiar remate curvo que resolvía el ángulo agudo de la esquina con un gesto expresionista; el resultado es un pobre remedo que no hace justicia a la memoria de Kaspé. Por su parte, el caso del Manacar es quizás más



Torre Virreyes

dramático, sobre todo para quienes rondábamos los rumbos de Mixcoac en nuestra juventud y disfrutamos de su generosa sala cinematográfica que lucía un telón de madera plegable decorado por Carlos Mérida (¿dónde habrá ido a parar esta pieza cuando la sala sufrió su primer embate al convertirse en multicines?). De aquel elegante conjunto arquitectónico, obra maestra de Enrique Carral, no quedó referencia alguna y en su lugar está emergiendo una estructura compleja y aplastante que agobia de sólo mirarla.

Teodoro concibió sus grandes obras como esculturas habitables que se han convertido en auténticos hitos urbanos. Pero su obra póstuma, el “cubo transitable”, una escultura de madera y tubos metálicos que se expuso en el Museo Tamayo poco después de su muerte, nos recuerda que era también amante del detalle, de lo fino y lo sutil, y que era capaz de manejar con maestría la pequeña escala, lo que dejó demostrado en su faceta de pintor y escultor, menos conocida para el gran público pero que merece una magna retrospectiva que ya estamos esperando.

Partió así Teodoro González de León, otro “grande” que se nos va, y que junto a Luis Barragán, Mario Pani, Pedro Ramírez Vázquez y Ricardo Legorreta, definió los caminos que ha seguido la arquitectura mexicana del último medio siglo. Descanse en paz. **U**

Norman Cantor

La protesta social

Ignacio Carrillo Prieto

En tiempos convulsos, es necesaria una reflexión sobre las dinámicas de la protesta social, como esta que realiza el autor de Derechos entre adversidades a partir de las ideas de Norman Cantor.

A Domingo Alberto Vital Díaz

Norman Cantor, en *The Age of Protest. Dissent and Rebellion in the Twentieth Century*, sostuvo que la clase protestante por antonomasia, la clase media, requiere de las crisis del sistema, crisis periódicas (hoy el estado habitual de las cosas) para confrontar a las elites dimitentes cleptómanas, incapaces ya de ningún liderazgo, reproducidas por endogamia, plagadas de incurables taras, morales e ideológicas, autistas o esquizofrénicas, suicidas y mortíferas.

Su protesta es normal hasta que llegan los días de revolución, días en que el régimen radicaliza a las clases medias y la elite, “minada por sentimientos de culpa”, acaba por caer. Generalmente el ejército o algún político astuto (aliado de este) llega para establecer una nueva tiranía, como ocurrió con Napoleón, al que Madame de Staël supo descifrar: un innegable espíritu de usurpación y conquista, que dijo Constant, y en el que el honor de Francia finalmente no tenía nada que ver con la ambición desmedida de un brillante matemático.

La protesta no es estéril ni resulta ineficaz y no es preciso insistir que ha logrado avances, a veces espectaculares, como la independencia de Irlanda, la de India, el voto femenino, la erradicación del *apartheid*, la integración racial de los espacios públicos en Norteamérica, la caída del sovietismo checoslovaco, en donde la desa-

zón de los intelectuales y de la gente de la cultura (Havel era teatrasta) jugó un papel decisivo en la precipitación final al abismo y la extinción por implosión del régimen, pues ahí “el arte y la literatura se hicieron portavoces del *sentimiento* más que del *razonamiento*”, lo que no deja de ser preocupante y ambiguo para el futuro en el que los dos ingredientes de la modernidad, el *relativismo* y el *irracionalismo*, seguirán orientando el camino por recorrer, un largo y sinuoso trayecto minado de obstáculos, de sorpresivas curvas y de derrumbes a uno y otro lado del arcén, a izquierdas y derechas por igual.

Habría que recordar que la protesta militar, la de la tropa, y las reacciones de la oficialidad joven, logró la defenestración de los Romanov y ayudó a los propósitos de Lenin, pues la gran guerra (1914-1918) fue la revelación del rostro del Minotauro, la cara horrorosa del capital en su cruel e implacable lógica ante la que el sindicalismo de entonces dobló dos veces las manos, cuando no se opuso a la conscripción férrea de los trabajadores, montado en la habitual y viciosa patriotería y después, al fracasar su llamamiento a la “huelga general”.

Otra manifestación del papel de los soldados del ejército francés —que había paladeado la gloria, la *gloire* de las victorias napoleónicas— fue cuando quedó atra-

pado en los infames lodos del Marne, reducido a librar una estéril guerra de trincheras, aberración digna de la pobre (lo es siempre por definición) mentalidad de los estados mayores, plagados de viciosos y ambiguos señoritos, en mar y en tierra, tipología recurrente y universal. Retobos y malestares intracastrenses son por regla general silenciados y se pasa sobre ellos rápido como pisando inmundicias que más valdría no mirar. Pero en el caso francés la cosa era inocultable. El honor del lodazar del Somme significaba una agonía interminable. A seis semanas de iniciada la guerra en Francia había perdido 600 mil hombres, digamos 100 mil por semana, cuota estremecedora aunque incapaz de detener a los bravucones regios y palaciegos, indiferentes a todo lo que no fueran sus intereses inmediatos, refractarios a toda solidaridad humana.

Soldado y solidaridad son, como ya se ha visto, términos antagónicos, contrarios y contradictorios, si se me vale esta licencia lógica y todo en aras de una estupidez sucia, el “honor nacional” que para los milicos sólo existe como pretexto para disparar, cobarde licencia para matar, arrojados en banderas y cornetas, alambres y condecoraciones pueriles.

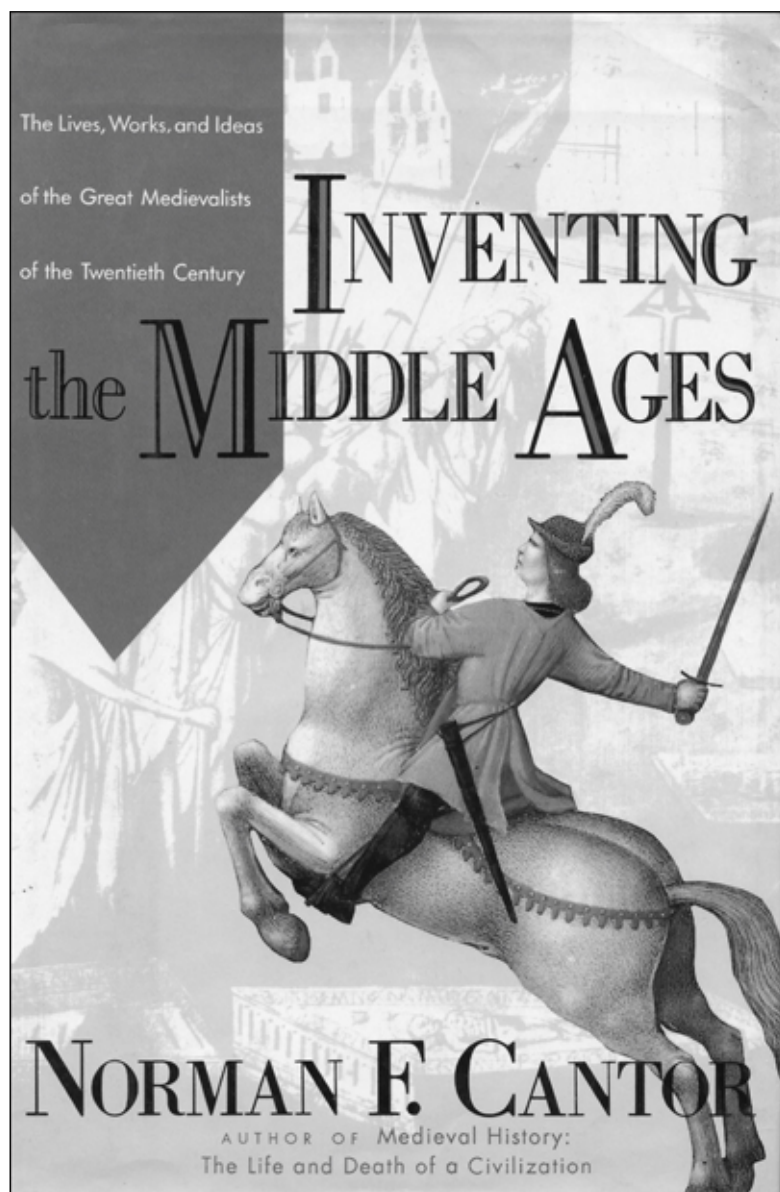
La herencia que dejaron los motines fue pesada y amarga. Lo que ocurrió en 1917 en el ejército francés se extendió a toda la sociedad como un cáncer voraz: el rencor y la hostilidad del hombre de la calle hacia los políticos, la falta de fe en el destino nacional, el egoísmo, las indolencias e insolidaridades que abrieron la puerta a la invasión y a la derrota en la siguiente guerra, la de Pétain y De Gaulle, el escenario de Malraux pero también el de Brasillach, de Drieu La Rochelle, de Montherlant, el gran teatro que representaron *La trahison des clercs* (que ya va por la milésima función ininterrumpida).

Cantor llega a concluir que, “por sí misma, la protesta no es ni buena ni mala, es un medio común y generalmente efectivo de forzar cambios en la sociedad moderna”.

La mayor parte de las transformaciones políticas y sociales importantes habidas en el siglo XX fueron aceleradas cuando no causadas por los movimientos de protesta.

La protesta es un vehículo tanto de izquierda como de derecha. Las virtudes de un movimiento de protesta en particular *debieron juzgarse tomando en cuenta quiénes protestan y cuáles son sus objetivos* (hoy más que nunca con el protagonismo del neofascismo derechista, del integristismo inviable, añejo y nostálgico, del nacionalismo autista, de la crispación de las elites amenazadas en sus privilegios inmerecidos y su *horror vacui* cuando miran el abismo abrirse a sus pies para tragárselas completitas).

La protesta sirve para que la gente *insatisfecha, frustrada y desarraigada* encuentre, al menos de momento, alguna satisfacción. Los movimientos de protesta ofrecen *una evasión de la vida diaria*, con frecuencia aburrida y rutinaria, propia de la sociedad industrial. El movi-



miento también proporciona la satisfacción de participar en un afán colectivo de tipo idealista. Incluso los miembros del gobierno y de la universidad opuestos a la protesta se sienten liberados de la rutina y —dice Cantor— experimentan un mayor sentimiento de comunidad en el proceso de contratacar al movimiento protestante. En su momento culminante, *la protesta se convierte en una forma de vida* (y a veces en un medio de vida). Un seguro de desempleo, en una pensión vitalicia, una sinecura. En México hay tristes ejemplos, encabezados por dos o tres que hicieron de sus tragedias personales un rentable espectáculo, viejos compañeros de la simulación y la connivencia ignaras, mercachifles de sangre, la de sus hijos.

Según el profesor norteamericano hay dos clases de protesta: “*disconformidad intelectual* generalizada y rebelión abierta, por una parte y, *confrontación organizada*, por la otra, en donde la primera es condición para la segunda”.

El paso de la disconformidad intelectual (o, mejor dicho, ética) a la confrontación demanda *correas de trans-*

misión entre el deber ser y la realidad que lo contradice. El desprestigio universal de los partidos y asociaciones políticas ha sido la causa eficiente de la búsqueda de otros medios y mecanismos más participativos y menos burocráticos: es el reino de las ONG que pueden a veces ser la Quinta Columna de los opresores, validos de sus riquezas, tentadoras y emasculantes.

“De una ideología y de una nueva evaluación cultural surge directamente el movimiento de confrontación, que *se aprovecha de la desmoralización del sistema* y utiliza la nueva retórica cultural en su *denuncia del viejo régimen*”. Sostiene Cantor que la mayor parte de estos movimientos del siglo XX han enfocado el problema de la desigualdad de los trabajadores y de los pobres y *pocas veces, sin embargo, fueron dirigidos por trabajadores*, pues “la protesta —insiste Cantor— es un fenómeno de la clase media” (aunque México sea una lamentable excepción pues “las medias” aquí se han paralizado de temor).

“No sólo los portavoces de la protesta intelectual, sino *también los líderes de la confrontación* han sido, casi sin excepción, gente de la *clase media* con buena educación, oportunidades profesionales a su alcance y *mucho tiempo libre*, consecuencia de la *alineación* de la clase media en su ambición de hacerse con el poder que disfruta el sistema”. Añádase a esto la tesis de que *todos los movimientos de protesta se centran en cuestiones de tipo moral* y recuérdese que es la burguesía la clase social que más se preocupa de las moralidades y, así, conclúyase descifrando esta aleación insólita de moral burguesa y de política lodera en que la primera tiene como tarea hacer menos áspera la realidad político-social y su fundamento estructural, espejismo reiterado e infértil.

Cantor advierte que “todos los movimientos principales de protesta del siglo XX *se han apoyado en la fuerza*, mucha o poca”. Esta, si escapa al control de los dirigentes y a la persecución de sus precisos y puntuales objetivos, *deviene en revolución*, la que entonces se presenta como *la única salida posible*.

La paradoja es evidente, pues mediante conflictos sangüinarios se busca poner fin al conflicto social. Gandhi vio este dilema pestífero con absoluta claridad al optar por otros medios excluyentes relativamente de violencias, físicas y morales. Después vendría el separatismo y renacería el odio que acabaría por matar al Mahatma.

Es perogrullada inolvidable la hibridación de protesta social y medios de comunicación pues la primera sólo es eficaz a plenitud gracias al vehículo de los segundos, la Red hoy en primer lugar. “La protesta se nutre de publicidad”, y no es nada sin los medios y, para decirlo claro, es materia vendible, no menos que las historias rosas de la gente del *couché*. Hoy los barones de las televisoras deben poder competir con las redes, imparables, inextinguibles que no pueden ser sofocadas, aunque muchos poderosos pretendan ponerlas en sordina.

Desde el ángulo personal, la protesta requiere “una enorme energía y la buena disposición de sacrificar la carrera y la posición social. Por eso la mayor parte de los contestatarios tienen menos de treinta años”. Dice Cantor, además, que “la protesta no es para los viejos”, aunque hoy el profesor de la Era de la Protesta tendría que encontrar una excepción: los viejos que protestan ante un mundo en que su retiro y jubilación, sus pensiones, son lo que menos importa a la mayoría, y los obliga a salir a la calle a reclamar lo que es suyo y que se les escamotea mezquinamente.

Que la protesta engendra protestas es casi una ley en estas cosas, pues “cuando un grupo realiza con éxito una confrontación esto, inevitablemente, sirve de estímulo a otros grupos”. Con la globalización el fenómeno imitativo aparece en todo el mundo y no sólo en el lugar del enfrentamiento y su periferia nacional.

Quizá lo de mayor fertilidad heurística, en el recuento de Cantor, sea su tesis de que “los movimientos de protesta del siglo XX pertenecen a una más amplia categoría de la civilización occidental: la fragmentación de la elite”.

El disenso, la rebelión y la revolución no han sido por lo general, en la historia de Occidente, el resultado de un levantamiento en masa... Las masas se levantan pocas veces —los obreros, y campesinos son ignorantes y egoístas y están abatidos y desorganizados— y cuando lo han hecho por su cuenta han sido aplastados por el orden establecido y por los que regentan el poder. Las grandes conmociones nacen, casi siempre, cuando una parte de la elite —es decir, de las clases educadas y acomodadas— se siente insatisfecha con las oportunidades que se le ofrecen de lograr el poder y “la felicidad personal” y entonces trata de penetrar por la fuerza en el sistema. Esta tendencia de las elites tiene, al decir de Cantor, un origen remoto en el siglo XII reforzado en el XVIII: *norma de cambio*, mediante la cual los nuevos grupos prósperos y educados de la sociedad afirman su derecho al poder político en consonancia con su capacidad intelectual y económica.

Un octálogo en vez de decálogo, un listado nomológico cierra la reflexión de Cantor, quien ofrece las reglas para tener éxito en la *confrontación directa*, reproducido aquí *in totto*:

1. *Organiza con cuidado*. Trata de conocer bien las fortalezas y las debilidades de tu persona. Proyecta, con la debida anticipación, todos y cada uno de tus pasos.
2. Plantea las cuestiones que tengan *el mayor atractivo ético* para los demás y no lo que a ti te interesa personalmente.
3. Utiliza *una retórica elemental* de vago contenido pero de *alto voltaje emotivo*. La repetición incansable de epítetos hará que formen parte del lenguaje diario y hasta el sistema los legitimará al usarlos.

4. Publica sin parar *listas de las demandas* y hazlas cada vez más largas.

5. *La fuerza es una técnica inevitable*. Elige los medios (huelgas, sentadas, ocupación de edificios, marchas, que-
ma de símbolos, pedrizas contra la policía, parodias de la
autoridad). De lo que aquí se trata es de conseguir *un má-
ximo de publicidad con un mínimo de daño a los estereoti-
pos de la clase media*.

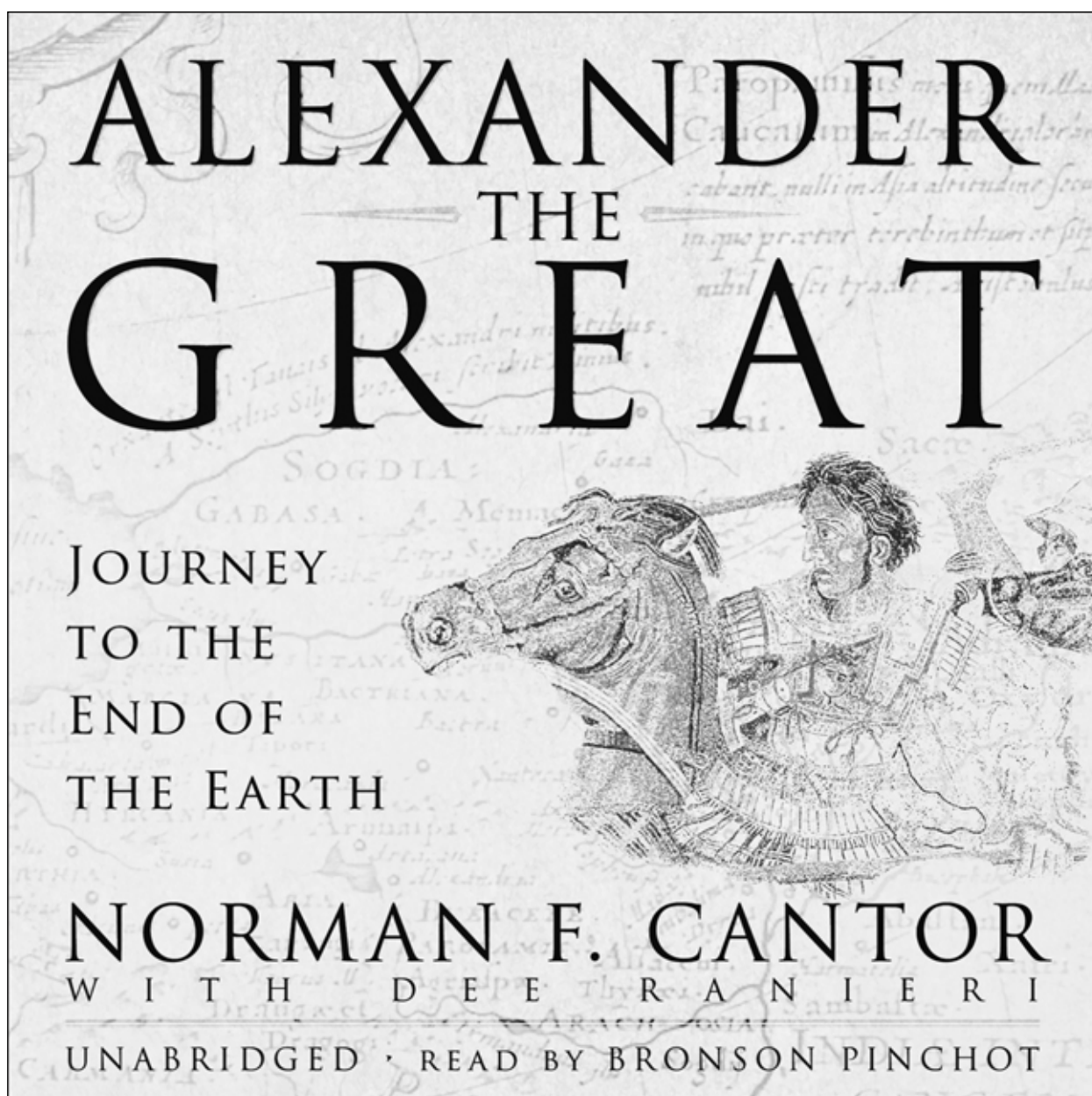
6. *Procura*, por medio de la rudeza, de la violencia y
del aumento de las demandas, *que el sistema responda con
medidas represivas* (en particular con el encarcelamiento,
la expulsión, la deportación, la desaparición de personas):
es esencial que la policía (o el ejército) intervenga. Enton-
ces, proclama que las autoridades se negaron a negociar
o no entendieron las razones, que interpretaron mal tu
posición y *que recurrieron a la brutalidad policiaca*. Al lle-
gar a este extremo, puedes ya usar la máxima violencia (ase-
sinatos, motines, venganzas y linchamientos).

7. Pide *la amnistía* puesto que lo que hiciste fue reve-
lar una gran injusticia a la sociedad. *Exige un nuevo go-
bierno con tu participación* y que se someta a la totalidad

de tus demandas. Consiente en aceptar las tres cuartas
partes de lo que pedías, más *la humillación pública de los
líderes del viejo régimen*.

8. *Proclama un nuevo espíritu de reforma*, una nueva
comunidad. Anuncia que estás dispuesto a emprender re-
formas y a buscar la pacificación pero, comienza a *planear
la siguiente* confrontación frente al incumplimiento de las
promesas.

¿Cantor, Maquiavelo, Gracián, Bakunin?... ¿Todos
a la vez?... ¿Hay otro modo? ¿Thoreau, King, Mandela,
Gandhi? Habremos de empeñarnos por encontrar el
hilo de Ariadna a fin de salir del laberinto de la inequi-
dad y de nuestro peculiar dédalo de tristona soledad, em-
papada de sangre fratricida desde la honda herida, aún
no cicatrizada, que es la Plaza de Tlatelolco, la de los sa-
crificios imperdonables no castigados aún por criminal
amnesia, la del autoritarismo de ayer, que hoy asoma la
cabeza en todos los horizontes de la dura patria nues-
tra, rehén de las nulidades de sus elites depredadoras,
cleptómanas e ignorantes. **u**



Ricardo Piglia

La literatura como utopía

Mauricio Molina

Apenas iniciaba el año 2017 cuando de Buenos Aires llegó una triste noticia para los lectores literarios de lengua española: el fallecimiento de Ricardo Piglia. Como explica en este ensayo Mauricio Molina, el autor de Música lunar, Piglia ejerció una escritura arriesgada, crítica y con la capacidad de dialogar creativamente con la mejor tradición de la ficción occidental.

Lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño.

RICARDO PIGLIA

La muerte de Ricardo Piglia, ocurrida el 6 de enero pasado, nos permite recordar a un autor entrañable y fundamental para comprender la creación literaria de los últimos lustros del siglo pasado y los primeros del nuestro. Su desaparición, pese a que suele decirse que deja una obra trunca, en realidad hereda una obra completa, plena, aunque se preparen ediciones de inéditos o nuevas compilaciones.

La obra de Piglia es un ejemplo cabal de lo que Italo Calvino, en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, llamara “literatura al cuadrado”, es decir, aquella que reutiliza autores y temas para transformarlos y darles nuevos sentidos. Al mismo tiempo, la literatura al cuadrado reflexiona sobre la tradición y sobre sí misma en una suerte de *mise en abîme*. Piglia, atento conocedor de la literatura argentina y universal, dialoga a lo largo de su obra narrativa y crítica con Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Julio Cortázar y señalada-

mente con su gran contemporáneo Juan José Saer, para sólo nombrar a los más visibles.

Basta con leer *Respiración artificial*, la legendaria novela de 1980, consagrada por la crítica y que ha merecido numerosos estudios y reediciones. La escritura como segunda naturaleza —esa respiración a la que alude el título del libro— se encuentra en el trasunto de esta novela fascinante. *Respiración artificial* —como toda gran novela— es una reflexión en torno a la literatura y, sobre todo, al impacto que esta tiene en el futuro. No se trata (tan sólo) del *dur désir de durer*, sino del hecho puntual de que todo lo que se escribe deja una huella en lo real: tal es la premisa de esta novela visionaria. Aun la escritura en el agua deja ondas, del mismo modo que un murmullo puede provocar ecos que recorren el tiempo.

En *Respiración artificial* se dan cita nada menos que Emilio Renzi, el *alter ego* de Piglia, y que habrá de acompañarlo toda su vida, en diversos momentos y obras, hasta la publicación de los tres volúmenes de sus *Diarios*. También encontramos a Tardewski, el polaco argentino tras de cuya máscara, ineludible, se encuentra la figura legendaria de Witold Gombrowicz, o el misterioso Enri-

que Ossorio, senador en el exilio durante la dictadura de Rosas en la segunda mitad del siglo XIX y cuyas cartas sobre el futuro se cumplen en la realidad y parecen confirmar que el mundo es escritura. La linealidad del tiempo frente a la circularidad de la literatura.

Acaso el momento más alucinante de la novela se encuentra en el hipotético pero plausible encuentro entre Hitler y Kafka. A través de una red de textos cuya dispersión refuerza la idea central de su libro, Piglia hace suya aquella idea tan cara a Walter Benjamin de escribir un libro que consistiese en un conjunto de citas. Al mismo tiempo, el autor desovilla una historia en apariencia realista (con un trasfondo político duro), pero que oculta una trama fantástica donde el fantasma, la conjetura y la indagación metafísica se dan cita. Al mismo tiempo, se trata de una novela detectivesca (el *noir* lo abordará más adelante con *Plata quemada*). *Respiración artificial* depara al lector el descubrimiento inquietante de que no somos sino escritura y de que, parafraseando a Octavio Paz, “alguien nos deletrea”.

Una novela es una máquina de producir significados e interpretaciones. A mayor oscuridad y ambigüedad mayores posibilidades de lectura. El lector acostumbrado a las tramas realistas y lineales busca, como diría Barthes, presenciar una suerte de *streap tease* en el que, al final de la trama, se desea develar un último secreto, un último misterio, de ahí la conversión de la novela en una suerte de subsidiaria del cine popular. Una novela es una máquina que obliga al lector a activarla, introducirse en su funcionamiento, en lo que podríamos llamar una suerte de duplicación de la existencia. Novia puesta al desnudo por sus lectores (citando a Duchamp), la novela obliga a que el lector se involucre en una suerte de romance que puede durar cien páginas o siete tomos, tres días o toda una vida de interpretación. Ninguna novela que se respete puede ser leída pasivamente: seduce, puesto que es, como diría Gilles Deleuze, una máquina deseante, desea a sus lectores (hoyo negro, niña voraz) para hacerlos parte de su propio universo.

Doce años después, en 1992, Piglia da un salto cuántico en su escritura con la publicación de *La ciudad ausente*, un verdadero hito y una de las mejores novelas escritas en nuestra lengua en el último cuarto de siglo.

A medio camino entre la ciencia ficción, el relato distópico, el policial y el franco ensayo literario, *La ciudad ausente* está impregnada de un profundo ánimo experimental. Esta experimentación, antes que verbal o de juego de tiempos (como en *Respiración artificial*), se da en la sabia mezcla de géneros y formas, de las que Piglia es un maestro.

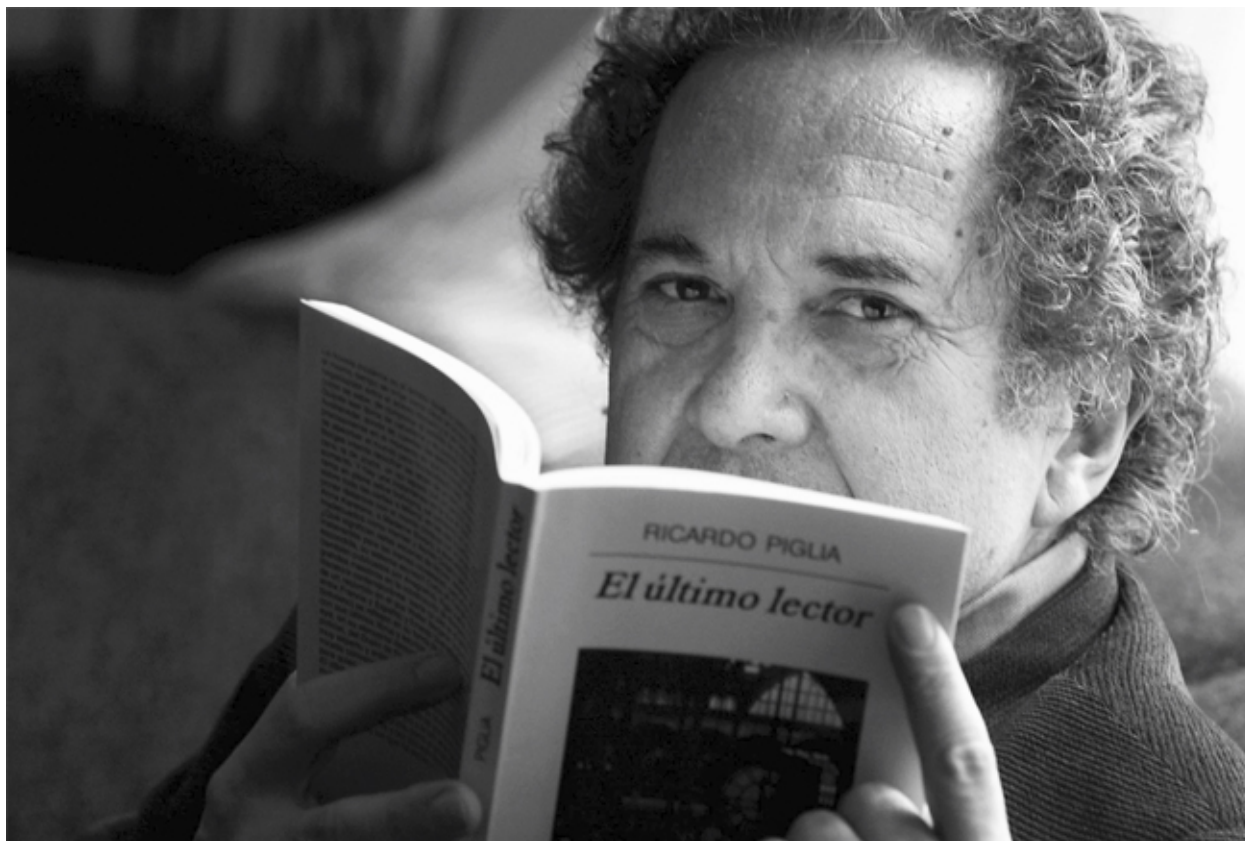
La ciudad ausente contiene varias fortunas: la historia del gaucho invisible, la de la mujer suicida en un hotel de provincia, pero sobre todo la historia entre ficticia y real, de la muerte de Elena, la esposa de Macedonio Fernán-

dez, ese escritor secreto cuya obra nos recuerda a una suerte de Marcel Duchamp de la literatura. Elena es La Eterna, que al morir se convertirá en una máquina productora de relatos encerrada en un museo. Esa máquina es el corazón de la novela de Piglia, un mecanismo que de alguna manera recuerda el de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Máquina abstracta, máquina deseante, esta Sherezada mecánica produce relatos que un estado policial busca extirpar de la memoria colectiva. Porque, además, la novela de Piglia es también una novela política: en su trama quedan implicados los desaparecidos de la dictadura, la tortura, el terror psicológico y la voluntad de olvido que impone el Estado.

Como experimento narrativo, *La ciudad ausente* se sitúa sobre todo en el eje de la narración más que en el del lenguaje. Relatos como el de los pájaros mecánicos que buscan la lluvia o el de la niña monstruo que escucha interminablemente el relato del anillo de Venus, podrían muy bien figurar en una antología de cuentos, pero el recurso de Piglia consiste en exacerbar los recursos narrativos, conformando un híbrido hipertélico (que va más allá de sí mismo) que incluye múltiples formas discursivas donde los géneros se entremezclan y diluyen.



Ricardo Piglia



Novela crítica (que reflexiona en torno a sus propios medios), *La ciudad ausente* es también una novela que se sitúa en las antípodas de cualquier teoría de los géneros, ya que, sin ser una novela realista, explora zonas de la realidad; sin ser novela fantástica, incorpora múltiples elementos del género; sin ser una novela policial, nos introduce en el relato de una investigación; sin ser un texto crítico indaga en torno a autores y formas; sin ser un libro de cuentos, es una novela que contiene múltiples relatos independientes pero orgánicamente dispuestos.

Otra de las cualidades de *La ciudad ausente* es el comentario ensayístico de sus propias fuentes (volvemos a la literatura al cuadrado), porque si bien aparece el *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, también en otro nivel se alude constantemente a la obra de James Joyce: en una isla del Río de la Plata (que es también el de Heráclito o el Liffey) habita una suerte de tribu que cambia de lengua continuamente y el único libro que conforma su memoria (su Biblia) es el casi ilegible *Finnegans Wake*. En torno a la aventura conceptual de la obra de Macedonio y a la aventura lingüística de la obra final de James Joyce se articula la novela de Piglia, convocando a un diálogo apasionante pleno de referencias, guiños, citas intertextuales, juegos de espejos.

Cabe destacar que *La ciudad ausente* tuvo diversas adaptaciones. Una de las más interesantes es sin duda la versión, en formato de novela gráfica, ilustrada por Luis Scafati, con prólogo y adaptación del narrador y guionista Pablo de Santis.

Posteriormente, en 1997, Piglia publicó la polémica *Plata quemada*, que constituye una vuelta de tuerca total y un giro definitivo en su obra. En evidente diálogo con la obra de Roberto Arlt y la novela norteamericana, sobre todo Mailer y Capote, aunque también con Rubem Fonseca, se trata de una novela que parte de un hecho real (un asalto violentísimo a un camión que transporta dinero en Buenos Aires y que culmina con un tiroteo en Montevideo), cuya mayor virtud (citando de nuevo a Calvino) es la velocidad. Se trata de una novela vertiginosa, plena de hallazgos, escrita en un lenguaje coloquial lleno de aguafuertes verbales, diálogos lace-rantes, giros narrativos. Se trata de una novela muy latinoamericana: sordidez, corrupción política y policial, traiciones (que por allá se llaman “mejicanadas”), que reflexiona acerca de los resortes de la justicia en nuestros países y los entretelones del poder.

Palabras aparte merece el Piglia cuentista. Piglia renovó no sólo el cuento latinoamericano, sino también nuestra idea del cuento, ahondando las reflexiones de Julio Cortázar en su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”. Para Piglia un cuento siempre tiene dos caras (de hecho el autor de *Blanco nocturno* publicó en la Coordinación de Humanidades de la UNAM una compilación titulada *Cuentos con dos rostros*). Sus “Tesis sobre el cuento” han marcado a sus lectores. Basta con citar el fragmento I del ensayo mencionado:

“En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registra esta anécdota: ‘Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida’. La for-

ma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito [...] Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias”.

Y más tarde, en el apartado II, apunta que hay dos planos (el relato del juego) y el segundo (el del suicidio), para concluir: “Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario... El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie”.

Trasladando esta idea a la noción psicoanalítica del sueño, podemos decir, con Freud, que hay un contenido manifiesto en un relato (el primer plano) y un contenido latente (el elíptico y fragmentario segundo plano).

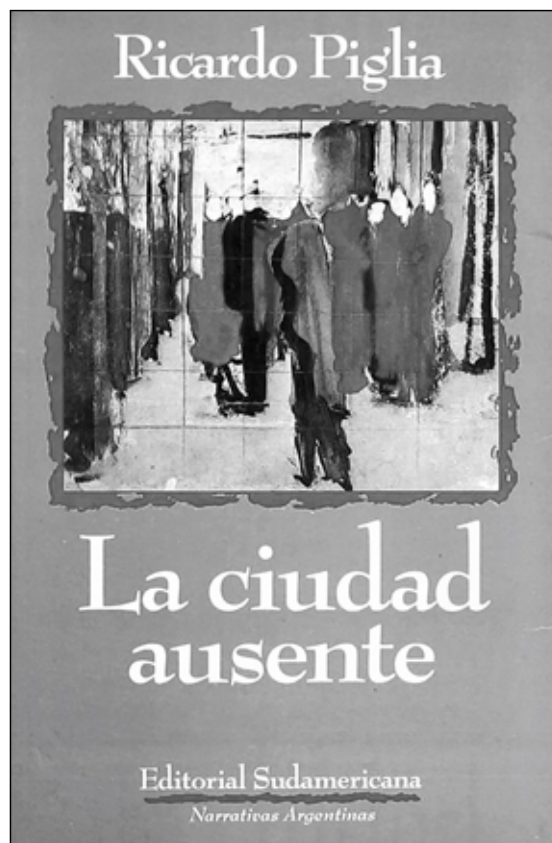
Piglia es sin duda uno de esos escritores que no pueden separar creación de reflexión, como lo muestran sus múltiples entrevistas y libros fundamentales, como *Formas breves*, *Por un relato futuro (conversaciones con Juan José Saer)* y *El último lector*. Sus ideas en torno a la literatura, sobre todo desde la creación misma, es decir, observándose como parte del fenómeno de la invención verbal, contribuyen en mucho a ampliar nuestra idea de la literatura.

En *Por un relato futuro*, Piglia y Saer reflexionan acerca de estos y otros temas. En algún momento de su conversación Piglia apunta:

“Y si hablamos del relato futuro, tal vez tengamos que pensar en un tipo de escritura que va más allá de los ámbitos muy circunscriptos de las tradiciones políticas y lingüísticas. Una utopía en la que el tipo de escritura generada por la literatura es una lengua casi propia que se aleja de los registros locales o nacionales”.

Esta idea no es muy lejana a la de Saer, suscrita en el libro *Una literatura sin atributos*: una literatura que prescindiera de adjetivaciones genéricas o geográficas. Un tipo de escritura extraterritorial, ajena a la geografía y que haga del distanciamiento, en su sentido más amplio, de Brecht, y del extrañamiento de Víktor Shklovsky —temas caros a Piglia— un principio de escritura. Las influencias teóricas de Piglia se muestran en muchos de sus libros y entrevistas, e incluyen autores tan diversos como Auerbach y Lukács, Walter Benjamin y Bajtin, cuya idea de la novela dialógica está presente en toda su obra narrativa.

En *El último lector*, Piglia desarrolla muchas de sus ideas sobre la escritura implícitas en sus novelas, entrevistas y ensayos. Este libro es uno de esos momentos privilegiados donde un autor abre su cocina y muestra con generosidad sus pasiones y obsesiones literarias: Cervantes, Flaubert, Chéjov, Kafka, Chandler, Joyce, entre muchos otros. La marca fundamental de este libro es al mismo tiempo una crítica y una consagración de la teoría de la recepción. No se trata sin embargo tan sólo, como todo lo de Piglia, de un libro de teoría literaria, sino, como hemos dicho, del esbozo de un itinerario perso-



nal. Piglia explora al escritor como lector, la forma en que la escritura construye a sus lectores. En este libro híbrido los recursos del narrador se ponen al servicio del ensayista, del mismo modo en que las estrategias del ensayista ceden al impulso narrativo.

La reciente aparición de los *Diarios de Emilio Renzi*, que consta de tres volúmenes, recoge los diarios que Piglia escribió desde los 16 años y constituyen un verdadero tesoro para comprender la obra de este autor fundamental de la literatura en nuestra lengua.

La obra de Piglia supone un paso adelante frente al *Boom* latinoamericano y hace de él un autor profundamente vanguardista, en el sentido de la experimentación, de la búsqueda de nuevos lenguajes, del adentrarse por rutas inéditas de la narrativa, sin alejarse del legado de la tradición y la memoria literaria.

La lectura de Piglia supone una aventura de una originalidad irrefutable. Muchos de sus lectores apuntan la influencia extraordinaria de Borges. Hay algo del autor de *Ficciones* en la obra del autor de *La invasión*. No hay autor, latinoamericano y más allá, que no acuse una huella de Borges. Pero también encontramos las huellas de Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Kafka, Joyce. Su obra, sin embargo, es inevitablemente original. Los desdoblamientos, los juegos de referencias, los pliegues narrativos, la frecuentación de la novela detectivesca hacen que Piglia brille con luz propia. Libros como *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada*, *El último lector* son imprescindibles para la literatura hispanoamericana —y más allá— de nuestro tiempo. **U**

Zygmunt Bauman (1925-2017)

El otro: la incógnita de la ecuación social

José Gordon

El pasado 9 de enero falleció en el Reino Unido el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman. El ensayista galardonado con el Premio Príncipe de Asturias en 2010 desarrolló el concepto de “modernidad líquida” para explicar la complejidad social, política y cultural de la segunda mitad del siglo xx y los tiempos que vivimos, como explica José Gordon, el autor de El cuaderno verde.

La vida de Zygmunt Bauman quedó marcada por el exilio, por una realidad líquida y cambiante que dejaba atrás las certezas de un mundo cuyos valores se desmoronaban y relativizaban. En septiembre de 1939 tuvo que huir de Polonia, su país natal, que había sido invadido por los nazis. Él había nacido en el seno de una familia judía no religiosa que vivía en la pobreza. En la Unión Soviética se enlistó en las filas del ejército polaco que combatió en el frente ruso. Bauman señala que en ese entonces soñaba con ser un físico. Sin embargo, ante la tragedia social que vivía se hizo una pregunta que alteraría su destino: “¿Debería perder el

tiempo penetrando los misterios del Big Bang y de los hoyos negros?”. Su respuesta en esos días: “Había que dejar que los hoyos negros mantuvieran sus secretos por un rato. Primero estaba mi país en ruinas y el Big Bang de su resurrección”.

No obstante, la tentación de ser físico dejó una impronta en su percepción de la vida social. En el libro *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, plantea un postulado que tiene el sabor de la formulación de un matemático: “En todo amor hay por lo menos dos seres, y cada uno de ellos es la gran incógnita de la ecuación del otro”.

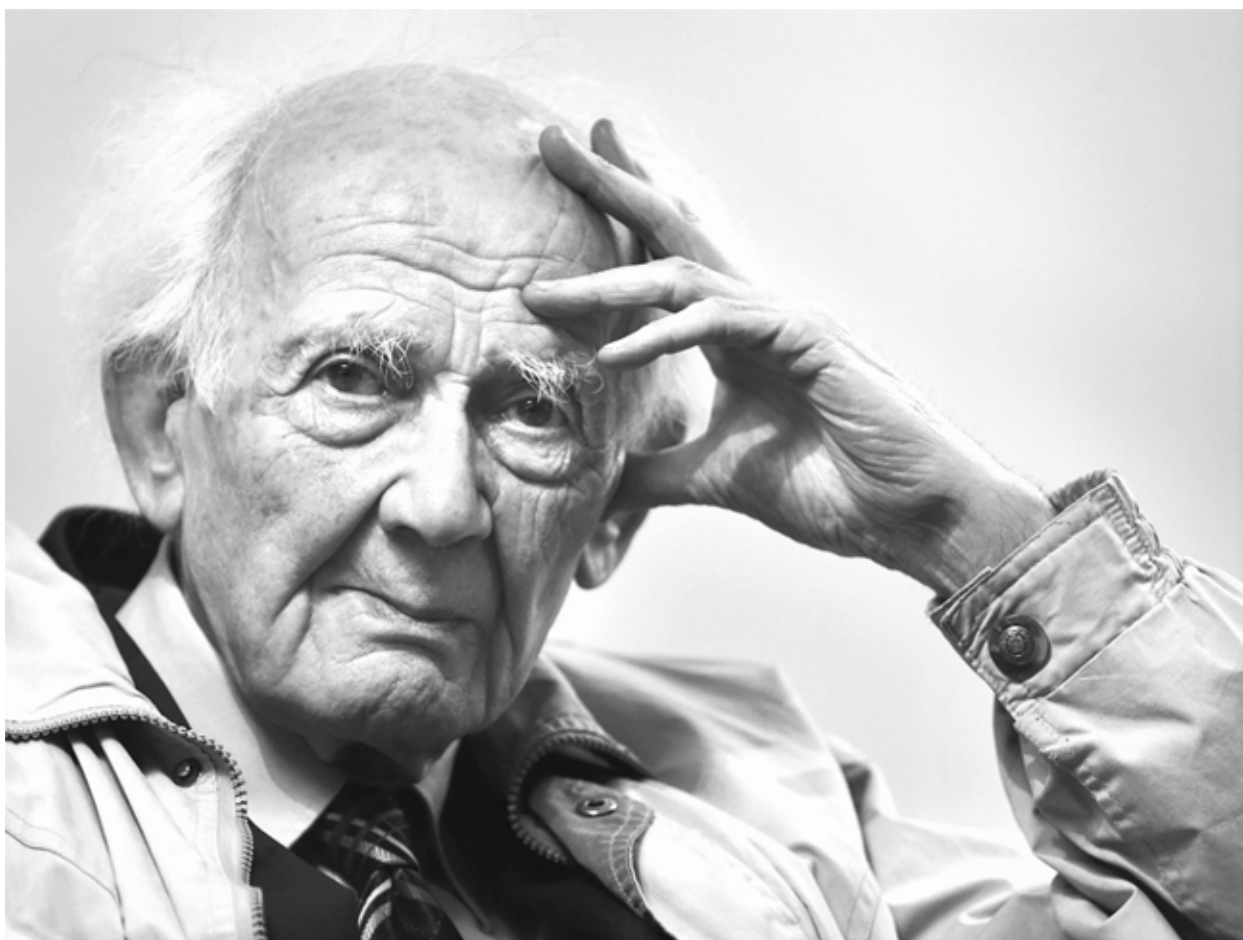
Bauman señala que eso es lo que hace que el amor sea impredecible, que parezca un capricho del destino. En ese marco, abre la paradoja de lo que implica relacionarse profundamente con otro: “Amar significa abrirle la puerta a ese destino, a la más sublime de las condiciones humanas en la que el miedo se funde con el gozo en una aleación indisoluble, cuyos elementos ya no pueden separarse. Abrirse a ese destino significa, en última instancia, dar libertad al ser: esa libertad que está encarnada en el Otro, el compañero en el amor”.

En medio de la realidad líquida, mutable e incierta —que analizó en todas sus vertientes contradictorias— aparece una de las constantes que Bauman defenderá y explorará toda su vida: la posibilidad de elección y de relaciones duraderas. A ello apostó en su vida personal. En marzo de 1948, ya de regreso en Polonia, tuvo un encuentro azaroso con una mujer que estudiaba periodismo en la Academia de Ciencias Sociales de Varsovia. Ella se llamaba Janina Lewinson. No tuvo dudas. De acuerdo con el recuento de su hija Lydia, Janina había descubierto a su compañero del alma en un “apuesto capitán del ejército”, en un intelectual y comprometido comunista que le propuso matrimonio. Ella aceptó nueve días después. La relación sólo se rompió con la muerte de Janina el 29 de diciembre de 2009.

Zygmunt Bauman siempre vivió en medio del misterio que representa estar relacionado con otras perso-

nas. Agregó las incógnitas de su estremecedor entorno social a las incógnitas de la relación de pareja. En una conversación que sostiene con el sociólogo Keith Tester, Bauman expresa su extrañeza ante la irrupción de lo incontrolable en encuentros que parecen necesarios, que durarán toda una vida: “En algunas ocasiones, mientras tomábamos una bebida, realizaba con Janina un juego de imaginación: ¿Qué nos hubiera pasado a cualquiera de los dos sin la aparición de Hitler y de la guerra? Para empezar, probablemente nunca nos habiéramos encontrado, pero si esto hubiera finalmente sucedido, difícilmente se nos habría permitido casarnos”.

El desciframiento o alumbramiento del tejido de las relaciones lo condujo a su trabajo como académico, como sociólogo, a investigar los riesgos y angustias de vivir juntos, y separados, en el líquido mundo moderno. Uno de los momentos clave en este itinerario se da cuando Bauman descubre la dimensión del horror que puede vivir otra persona y cómo, a pesar de los pesares, puede preservarse la búsqueda de otras posibilidades. Zygmunt no vivió de manera directa el Holocausto, pero su esposa sí. Ella escribió un libro, *El invierno en la mañana*, que le abrió a su pareja una perspectiva que sería fundamental para su prolífica obra. Escribe Janina: “Lo más cruel sobre la crueldad es que deshumaniza a sus víctimas antes de destruirlas. La más difícil de las luchas es permanecer humano en medio de condiciones inhumanas”.



Zygmunt Bauman

Los escritos de Janina sobre esos años trágicos se caracterizaron por una luminosidad afirmadora de vida. Esas huellas serán notables en el libro de Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*. Bauman ve de frente cómo el orden social conspira en la deshumanización, pero —dice Keith Tester— en lugar de tomar la opción fácil de levantar las manos en desesperación por la inhumanidad apabullante, trata de recuperar las posibilidades morales de imaginar y elegir otros caminos.

Este trayecto estaría lleno de conflictos. Después de la guerra, Bauman fue profesor de filosofía y sociología en la Universidad de Varsovia. Cuando en 1968 se recrudeció el antisemitismo y las purgas políticas del aparato de Estado, tuvo que abandonar Polonia junto con su familia. El pensamiento de Gramsci le permitió no renegar de lo que aprendió gracias al marxismo.

Si algo caracterizó a Bauman fue su mirada ecléctica, no convencional. Abrevaba de diferentes mundos y mapas de conocimiento. Él señalaba que nunca fue bueno en interpretar al pie de la letra los textos consagrados: “Eso me franqueaba el paso para ser admitido en cualquier escuela o camarilla. En la compañía de algo que ya estaba establecido, me sentía fuera de lugar. Sin embargo, eso me dio el tipo de libertad que no podía negociar a cambio de la comodidad de pertenecer: la libertad de abreviar de cualquier fuente que encontrara inspiradora, de acudir a todo lo que sintiera digno de recoger”.

Eso le permitió entender a la sociología fuera de los confines usuales. Bauman pensaba que la experiencia humana no tenía fronteras firmes entre lo social, lo político, lo económico o lo poético. Su erudición y memoria prodigiosas le permitían conectar los puntos entre todo tipo de mapas. En ello, le encuentro cercano a lo que otro gran escritor recientemente fallecido, Ricardo Piglia, llamaba *El efecto Borges*: una capacidad de asociar historias y relatos múltiples, de articular materiales diversos, de manejar fuentes plurales y establecer conexiones con materiales muy heterogéneos. Como con Borges, la erudición funciona como sintaxis que permite encadenar acontecimientos.

Bauman confirma esta ambición cuando le preguntan cuáles serían los libros que rescataría si tuviera que vivir en una isla desierta. No se trata de libros de sociología o economía. El autor de obras como *Modernidad líquida* y *La globalización. Consecuencias humanas*, menciona *El hombre sin atributos* de Robert Musil; *La vida: instrucciones de uso*, de Georges Perec; *Ficciones*, de Jorge Luis Borges y *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino.

Dice Bauman: “Estos libros ejemplifican todo lo que he aprendido a desear y a luchar —en vano— por lograr: la amplitud de vistas, la familiaridad con todos los compartimentos de la riqueza del pensamiento, la noción de diversos rostros de la experiencia humana y la sensibilidad por posibilidades aún no descubiertas. Ahí está

el estilo de pensamiento y de escritura en el cual quisiera tener maestría pero que no he alcanzado ni alcanzaré”.

Si se trata de elegir un solo relato, Bauman se queda con “El jardín de senderos que se bifurcan”, de Borges. Desde su punto de vista, este tipo de textos son más útiles que los libros convencionales de sociología ya que pueden capturar, en una forma que lo abraza todo, el flujo y los cabos abiertos de las vidas sociales de hombres y mujeres.

En los libros de Bauman aparecen por igual Milan Kundera y Franz Rosenzweig, Jean-Jacques Rousseau, Erich Fromm y Cornelius Castoriadis. Su mente trata de leer lo que nos pasa y traducirlo en textos que nos permitan valorar los problemas de nuestra cultura, de la sociedad de consumo, de la pobreza, de nuestros miedos, de nuestra ceguera moral, de las migraciones y los “residuos humanos”. Está atento para formular categorías que plantean las paradojas de la vida contemporánea: el turista y el vagabundo, la belleza y la humillación. Este último concepto proviene de Albert Camus. Dice Bauman: “Camus señala que hay belleza y que hay humillados. Cualquiera que sea la dificultad que presente la tarea que tenemos que hacer, nunca me gustaría ser infiel a ambos”.

Para que eso sea posible, Bauman no olvida otra incógnita en la ecuación de las relaciones sociales, que tiene que ver con una vulnerabilidad que se convierte en fortaleza: “Antes de que puedas reconocer al Otro como un problema que merece una atención respetuosa, primero debes cuestionarte a ti mismo y reconocer tu propia ambigüedad”.

En esa ambigüedad tenemos miedo a estar desprotegidos y miedo a quedar atados. Queremos relaciones libres, sin compromisos a largo plazo, que se convierten en relaciones de úsese y tírese. Paradójicamente, anota Bauman, con ello no dejamos que cristalicen los amores. Vivimos entre los placeres que promete la unión y los horrores del encierro.

Esto recuerda a Arthur Schopenhauer, quien lo ilustró con claridad meridiana en el dilema del erizo: en medio del frío, los erizos se reúnen para darse calor y entonces se hieren con sus espinas, y entonces se alejan y tienen nuevamente frío y se acercan...

En este contexto, en términos de parejas y de grupos sociales, la pregunta de Bauman es cómo relacionarnos, cómo vincularnos mediante el impulso a participar en la construcción de otras posibilidades. Esto conlleva riesgos, como dice este gran pensador, porque toda creación ignora cuál será su producto final. Sin embargo, al mismo tiempo, trata de no traicionar el impulso hacia la comunión. En ese equilibrio precario, Bauman construyó una vida en la que apostó por el amor como un espacio en donde aparecen, simultáneamente, el compromiso y la libertad. **U**

Guillermo Samperio

El arte de narrar

Felipe Garrido

El pasado mes de diciembre falleció el escritor Guillermo Samperio. Uno de los cuentistas más notables de nuestras letras, el narrador de Lenin en el fútbol demostró una imaginación inquieta y fértil, aunada a una escritura precisa y expresiva, como explica aquí el autor de Conjuros.

Muy serio, muy sereno, muy elegante, con sombrero y bufanda, se veía en el féretro Guillermo Samperio. Y mientras yo le decía “Hasta pronto”, apenas ayer —escribo el 16 de diciembre de 2016—, recordaba un libro que lo encierra entero: *Maravillas malabares* (Cátedra, Madrid, 2014). Para honrar la memoria de uno de nuestros mayores autores, me detengo aquí en dos de los textos que ese libro recoge. Transcribo “Te amo” (*y lo comento y aun llego a interrumpirlo cuando me hace falta*):

—¿En verdad me amas? —repuso la mujer linda, entornando sus ojos grises.

El adolescente la miró con profundidad, enternecido y nervioso; con un ligero temblor de labios buscó las palabras exactas en la humedad de su boca (*¿su boca de ella, su boca de él?*).

—Es la primera vez que digo que amo.

La mujer sonrió, ladeó la cabeza e hizo volar apenas su precioso cabello corto. Vio al joven que encaraba su sentimiento más íntimo, recargado con naturalidad en un árbol del parque del atardecer (*no cualquier parque; que sea del atardecer nos lleva a la atmósfera del relato*). Ella se desabotonó la blusa larga y el brasier de mallita, brotaron los senos firmes y tersos; el hombre los miraba

tierna, cálida, temerosamente (*tres calificativos para la timidez de alguien muy joven: cálida puede resultar atrevido; lo corrige con temerosamente*). Entregada al instante que vivía, la muchacha realizó una extraña maniobra con la muñeca, se formó un pliegue en la piel e introdujo la mano dentro de su pecho, hurgó tras las líneas horizontales del tórax, extrajo su corazón y se lo tendió al muchacho.

Esa metonimia atrapa lo inefable, nos permite llegar a la realidad profunda. De aquí en adelante, el corazón de la muchacha es un objeto tangible, manipulable, concreto.

—¿En verdad me lo das? —dijo él.

—Yo también te amo —respondió ella, sin bajar el brazo.

El joven lo tomó, lo observó; de su bolsa de cuero sacó un pañuelo blanco para cubrirlo y lo guardó. Mientras tanto, ella volvía a vestirse; y sus ojos grises eran la neblina tierna de los amaneceres húmedos, eran la escritura amorosa del humo de cigarrillos sensuales, el misterioso pelo de un gato gris que mira desde el entresueño, eran el claroscuro del espíritu apasionado (*ahora sabemos cómo eran esos ojos*).



Guillermo Samperio

Envuelto por esa amplia mirada femenina, él abrazó a la muchacha, la besó, le revolvió el cabello que volvió a acomodarse con facilidad. La tomó de la cintura y caminaron por las calles y avenidas de la noche (*no de la ciudad, que ha pasado a ser el espacio nocturno*) reconciliados con ventanas encendidas y apagadas, con los postes y el rumor de la ciudad que se iba apagando (*el amor, nos dice Samperio, nos reconcilia con el mundo*).

En el zaguán de la casa de ella se daban el último beso; alumbrados de pronto por la luz eventual de un automóvil, él notó cierta palidez en el rostro de su novia. Intentando abrir su bolsa, expresó:

—Te lo devuelvo; pónelo...

—No es nada, no te preocupes, está mejor contigo —explicó ella—. Después de que te vayas, me acostaré y voy a soñar tranquila; voy a soñar en los atardeceres que nos faltan por amarnos, en tus ojos cafés, en las barcas grises con que navegaremos la dicha, las nubes, el júbilo; ¿ves? Anda, ve a descansar. Tú me amas y yo te amo. Así están bien las cosas.

Ágil, la mujer linda se perdió tras una puerta roja de madera y el muchacho se quedó con esa imagen reverberándole en el cuerpo como si una bella y justa fotografía se grabara en su piel. Marchó hacia su casa creando un camino nuevo para andar por una ciudad nocturna recién inventada.

En la soledad de su cuarto, puesta su pijama vieja de caballos azules, abrió la bolsa de cuero, sacó el corazón,

lo desenvolvió. Lo tuvo entre las manos, mirándolo sin saber qué pensar; sus manos recibían la vívida voz de las corazonadas y se entabló un diálogo de ternura y pieles conmovidas, de sensaciones nunca antes experimentadas. Una emoción, entre dolorosa y cálida, brotaba de su cuerpo en todas direcciones: supo entonces que el amor era más grande que su cuerpo y que podía ser una fuente inagotable. En ese momento el joven se amó a sí mismo, quiso a sus zapatos medio chuecos que lo observaban al pie de las barbas de la colcha que lamían el piso; amó sus libros y cuadernos, adoró las paredes de su cuarto, los banderines y la fotografía de su equipo. Quiso a su pijama. El muchacho lloró serenamente y besó el corazón una y otra vez.

Limpio sus lágrimas y se sacudió la nariz; puso bajo la almohada aquel trozo fundamental, apagó la luz, se recostó, se durmió. Y soñó que andaba bajo un crepúsculo gris en el que, al atravesar una delgada pared de niebla veía venir a una mujer que lo llamaba. Allí, entre las sábanas del alto sueño, se tomaron los cuerpos, los acariciaron, desvistieron, movieron, friccionaron, penetraron, revolcaron, contorsionaron, sudaron, desvanecieron, reposaron y durmieron, soñando que se encontraban en la bruma y se amaban y dormían y soñaban que se amaban que dormían que soñaban que se amaban que dormían, ssshhh, ssshhh, ssshhh.

No meramente soñaba él; soñaban los dos, hechos uno.

Samperio sustituye el lenguaje que describe literalmente el mundo con otro creado por él, personal, que le permite ofrecernos, en lugar de la realidad cotidiana, una representación del mundo que es suya propia y que lo enriquece, lo hace más amplio y profundo.

Su afición sustitutiva se centra en los objetos, las acciones y las circunstancias que su sociedad, nuestra sociedad, tiene más próximas, más a la mano para las escenas que narra —la humedad de la boca; un árbol del parque del atardecer; la blusa que la mujer linda se desabotona; los senos firmes y tersos; el modo en que el muchacho la mira tierna, cálida, temerosamente; el corazón que ella se extrae después de hurgar tras las líneas horizontales del tórax (*no tras las costillas; el nombre usual del objeto está sustituido, representado por otro; se poetiza*) para dárselo al muchacho; sus ojos grises que eran la neblina tierna de los amaneceres húmedos, la escritura amorosa del humo de cigarrillos sensuales, el misterioso pelo de un gato gris que mira desde el entre-sueño, el claroscuro del espíritu apasionado.

La actitud de Samperio frente al lenguaje es una actitud ante el mundo, que le da su enorme estatura; nace de la conciencia que tiene Guillermo de su papel como escritor en la sociedad de la que formamos parte. Este lenguaje que rechaza la enunciación directa carga, aunque no se lo proponga, un contenido ideológico. Podemos analizar sus mecanismos y tendencias, pero no po-

demo explicar su origen sino como un proceso de la ideología del artista que es Samperio. Esto lo sabía o lo intuía. Lo sabía tan bien que lo dejó escrito con sus palabras y su manera de narrar en el texto que cierra el libro, un magistral ejercicio de representación:

La escritura poética acaso sea lo mejor de mí porque tal vez se parece a mi sonrisa ladeada, a esa manera de caminar por las nocturnas avenidas de la ciudad, porque tiene similar fisonomía a la de mis zapatos viejos al lado de la cama, o a mi manera de cruzar la pierna para leer libros que en verdad valen la pena, por la forma en que le paso la mano al cabello de mis hijos, o porque se me olvidan tantas cosas, me tropiezo con lo no tropezable y la distracción me lleva a reuniones que se celebraron semanas antes, porque escribo como degusto un jugo de naranja y corto la pieza de pollo, o porque es la misma manera en que aspiro cigarros y la forma en que lanzo su humo que escribe, clandestino, poemas chinos que nadie leerá al salir por la rendija de la ventana y que sólo entenderá el aire con anteojos invisibles que pasa por la calle donde una jacaranda y una bugambilia son más estéticas, desde luego, que cualquiera de las imágenes de este intento de poética, de la cual abomino como repudio todas las poéticas que, desde la antigüedad, la soberbia culinaria ha llevado a tantos letrados y cómicos a escribir en temblorosa prosa o sentidos poemas, mientras los armadillos se aman con sencillez en el claro del bosque.



Guillermo Samperio

La imaginación sin límites

Guillermo Vega Zaragoza

I. LA CREACIÓN LITERARIA PUEDE SALVAR DE LA LOCURA Y HASTA DEL SUICIDIO

Como muchas personas, entré en conocimiento de la existencia de Guillermo Samperio (1948-2016) primeramente por su obra, en específico *Miedo ambiente y otros miedos*, que apareció en 1986 como el número 38 de la segunda serie de aquella mítica colección de Lecturas Mexicanas, publicada por la Secretaría de Educación Pública. Yo tenía 19 años y no conocía aún a Julio Cortázar, así que me impresionaron los cuentos de Samperio en esa antología, que incluía relatos de sus ocho libros anteriores, uno de los cuales, precisamente titulado sólo *Miedo ambiente*, había ganado en 1977 el entonces aún prestigioso Premio Casa de las Américas con un jurado formado por Luis Britto García, Aída Cartagena, César Leante, Pedro Orgambide y Carlos Droguett.

El cuento que más me sorprendió fue “Tiempo libre”, la historia de un hombre que se mancha todos los días los dedos con la tinta del periódico hasta que él mismo se convierte en un periódico, y su esposa lo recoge del piso y se pone a leerlo plácidamente. En ese entonces el periódico que yo leía casi religiosamente era el *unomásuno* —en los buenos tiempos en que todavía lo dirigía Manuel Becerra Acosta—, que precisamente manchaba los dedos de tinta, quizá por eso el texto me atrajo más aún. En ese cuento magistral se conjugan ya muchas de las preocupaciones y obsesiones que (como lo descubriría poco a poco al ir ahondando en ella) campean su obra: la otredad, lo fantástico, el humor y la brevedad. Así, poco a poco me fui haciendo de los demás libros de Samperio: *Cuando el tacto toma la palabra*, *Fuera del ring*, *Lenin en el fútbol*, *Textos extraños*, *Cuaderno imaginario*, *La Gioconda en bicicleta*...

En ese año de 1986 apareció también *Gente de la ciudad*, en el Fondo de Cultura Económica, que con-

tenía gran cantidad de microrrelatos (en ese entonces todavía no se hablaba tanto de ese subgénero del cuento como tal), viñetas breves y casi poéticas sobre personajes y objetos cotidianos, muy influidos por Juan José Arreola (a quien yo sí había leído), como “Radio Palmera”, sobre una estación de radio que sólo suena en los taxis, o “Terca redondez”, sobre los topes en las calles.

Pasaron los años y un día, debió de haber sido en el año 2001 o 2002, mi amiga y ex compañera de la Escuela de Escritores de Sogem, la escritora Ivonne Reyes Chiquete —que a la sazón trabajaba como asistente de Samperio en su despacho Ad Hoc Ingeniería Cultural— me dijo que si podría escribir una ponencia para el maestro Samperio sobre la situación de los medios de comunicación en México, la cual tenía que presentar el próximo lunes (era viernes). Como en aquel entonces me dedicaba a frilancear, acepté a pesar de la premura. Envié el texto por correo electrónico y a los pocos días Ivonne me dijo que el maestro había quedado muy contento y me quería conocer para platicar. Fui al despacho, que resultó su departamento en la colonia Del Valle. Me recibió en su abigarrada recámara-oficina (llena de libros, fotos, cuadros y figuritas varias), sonriente y afable, con su cara de Droopy (el melancólico basset hound de las caricaturas) y de inmediato nos caímos bien. Tanto así que me invitó a impartir talleres ahí mismo, digo, en la otra recámara del departamento que había acondicionado como salón de clases con una larga mesa. Durante los siguientes tres o cuatro años fui su colaborador, ayudándole a investigar información para sus textos periodísticos o redactándolos yo mismo. Es decir, fui, como se dice científicamente, su “negro”. Solía yo bromear que gracias a él ya había logrado publicar en todas las revistas y periódicos de México, pero que sólo con la mitad de mi nombre.

Ray Bradbury aconsejaba a los jóvenes aspirantes a escritor que empezaran escribiendo “una cantidad endemoniada de cuentos”, al menos uno por semana, y aseguraba que simplemente no era posible escribir 52 malas historias al hilo. Quién sabe si Samperio siguió esta máxima, pero lo cierto es que escribió, en efecto, “una cantidad endemoniada de cuentos” y muchos de ellos fueron excelentes y memorables. Samperio era una máquina de trabajo, por eso no se daba abasto para cumplir con todos los compromisos que adquiría. Todo el tiempo andaba buscando dónde publicar artículos y dónde dar cursos o talleres literarios, viajaba por todo el país y además se daba espacio para escribir sus propios textos de creación, los que revisaba y corregía incansablemente. A todo le entraba Samperio: novela, poesía, ensayo, biografía, manuales literarios, aunque justo es decir que no en todo tuvo tanta fortuna como en el cuento, donde a fuerza de talento, tenacidad y disciplina se convirtió en un verdadero maestro. Sus libros *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* (Alfaguara, 2002) y su ineludible complemento: *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI* (Berenice, 2008) son lectura obligada para todo aquel que quiera entrarle al difícil arte de la narrativa corta.

En el primero de ellos apuntó Samperio:

La creación literaria puede salvar a una persona de la locura y hasta del suicidio, y si el cuento está bien escrito, si revela algo íntimo de una vida, el buen lector irá acumulando revelaciones y forjará una visión del mundo más profunda y crítica. Esto le servirá para descifrar no sólo un cuento, sino las partes mismas del rompecabezas cotidiano que es la vida en sus diversos perfiles: el político, el social, el religioso, el amoroso, el de la muerte y las pasiones... Cuando uno descifra el mundo, no lo hace globalmente, sino por partes; el lector de un cuento no sólo está leyendo, también está explicándose una partícula imprescindible de la vida.

II. FICCIONES QUE ANIQUILAN Y TRANSFIGURAN LO REAL

Mi relación con Samperio, además de lo laboral y lo amistoso, fue también literaria. Nunca fui su alumno, pero lo leí atentamente y aprendí algunas buenas mañas que de inmediato incorporé a mi caja de herramientas de escritor. Generosamente, aceptó escribir la nota de la cuarta de forros de mi primer libro de cuentos y presentarlo en público. Igualmente, compartimos espacio en varias antologías (una de ellas coordinada por él mismo: *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, Lectorum, 2005) y tuve el honor de presentar dos de sus libros.

En mayo de 2003 dije esto a propósito de *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres* (Páginas de Espuma, 2002):

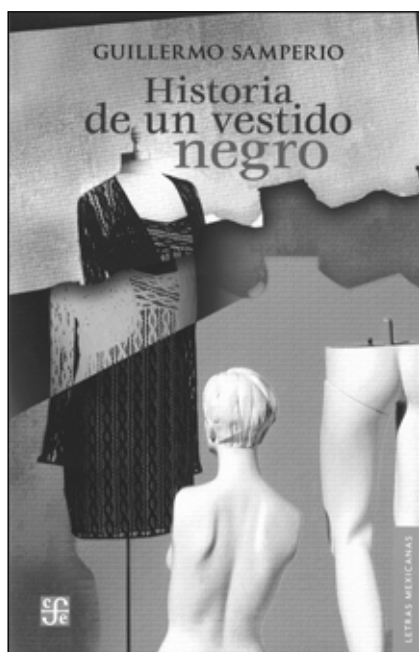
La mujer es la primera obsesión del hombre. Esto ha sido cierto desde el inicio de los tiempos. Recuérdese que, de acuerdo con la tradición judaica, la primera mujer que existió en la Tierra no fue Eva sino Lilith. Dios creó al mismo tiempo al “varón” y a la “varona”. Sin embargo, muy pronto Adán fue a quejarse con el Creador de que esta mujer se aburría enormemente de hacerlo nada más en la posición del misionero y no se quería “someter”, es decir, “meter debajo”. Por ello puede decirse que Lilith fue la primera feminista y, por lo mismo, Dios la expulsó del Jardín del Edén y la condenó a vagar por el mundo. En venganza, esta primera mujer provoca las poluciones nocturnas de los hombres.

Estemos o no de acuerdo, todos los seres humanos (desde luego que con la excepción del mencionado trío primigenio) provenimos de las entrañas de una mujer. Sobre todo en la mente masculina, la mujer ejerce una poderosa fascinación, no sólo como objeto de deseo sino por el misterio que encarna y que el hombre nunca va a poder experimentar: el de la creación de otra vida



Guillermo Samperio

© Archivo Olga Carrillo



en su interior. Por eso, desde el Renacimiento, a los artistas les da por llamarse “creadores”: para hacerse la ilusión de que lo son de alguna forma, aunque las únicas y verdaderas creadoras (o procreadoras) sean las mujeres.

Al hablar del artista y la feminidad reprimida en su libro *Heterodoxia*, Ernesto Sabato recuerda que según Jung llevamos en nuestro inconsciente, más o menos reprimido, el sexo contrario. Si esta teoría es cierta, las creaciones más vinculadas a la inconsciencia, como la poesía y el arte, serían expresión de su feminidad. “Y, en efecto, ¿qué más femenino que el arte, aunque (*o porque*) sea realizado por hombres? El artista sería así una combinación de la conciencia y razón del hombre con la inconsciencia y la intuición de la mujer”, nos dice el argentino autor de *El túnel*.

Gran cantidad de ideas, mitos y obsesiones acerca de lo femenino permean de alguna u otra forma los cuentos de este libro de Guillermo Samperio, publicado por la editorial española Páginas de Espuma. Y no es que el autor se haya empeñado en realizar un “estudio” de lo femenino, sino que los personajes femeninos han ocupado un lugar primordial en su narrativa, a lo largo de su ya extensa carrera literaria. Tan es así que pareciera que este libro fue escrito con la idea de lograr un todo unitario, a pesar de los diversos registros, atmósferas, ambientes y recursos utilizados, pero “siempre desde la delicada y tenue frontera que divide lo real de lo posible, el sueño de la vigilia, lo serio de lo humorístico con un lenguaje siempre apropiado”, como lo ha señalado Hernán Lara Zavala al referirse a la obra samperiana en general.

En este volumen nos encontramos con cuentos que ya forman parte del canon cuentístico de la literatura mexicana y, en general, de la lengua española, compartiendo un lugar destacado junto a la obra de sus maestros: Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Julio Cor-

tazár, Macedonio Fernández, Julio Torri y Jorge Luis Borges. Se trata de relatos como “La señorita Green”, “Ella habitaba un cuento” y el intrigante “Relato con jaracanda”. Además, podemos leer seis relatos que hacen su primera aparición en libro y que parecen formar parte de un universo literario que, suponemos, será desarrollado por él en alguna obra posterior, como “Yanira Kiotomoro” y “La esposa RX-25”.

Incansable observador de lo absurdo incrustado en la vida cotidiana, consumado *voyeur*, fetichista lo mismo de tacones que de carmines, pieles, ojos y humo de cigarrillos, Guillermo Samperio nos ofrece una galería de mujeres—objetos de deseo, instantes de evocación erótica, amuletos sexuales—cuyas historias se entrecruzan con otras tantas de sus obsesiones, como los muñecos, los juguetes, los disfraces, los dobles, las sombras, los fantasmas, lo extraño que se hunde en lo ordinario, los antihéroes modernos, las miserias que subyacen en todos los niveles de la sociedad, la oscuridad de los recovecos urbanos y la misma ciudad como espacio para lo grotesco y lo fantástico, urdiendo “destinos perversos y discretos”, como bien los caracterizó José Balza.

De esta forma, en los 22 relatos que conforman este volumen, Samperio nos muestra una visión caleidoscópica acerca de la mujer, en un esfuerzo por desentrañar el eterno misterio de lo femenino, donde predomina lo irracional, lo ondulado, lo enigmático y lo romántico, una visión que nos recuerda aquella caracterización, para seguir con las heterodoxias de Sabato, donde lo femenino tiene un sentido centrífugo, hacia dentro, hacia el seno mismo de la especie, hacia el misterio primordial, donde, al contrario del hombre, que se caracteriza por la separación, la escisión y la desvinculación con respecto de su simiente, en la mujer implica unión, alianza, refundición.

Explica Sabato: “Como consecuencia de su caracterología sexual, centrífuga, el hombre tiende a crear *otra* realidad, que se añade a la natural: la realidad cultural, con su técnica y sus ideas, con su ciencia y su filosofía, con su arte y su literatura. En tanto que la mujer tenderá a reunificar la realidad escindida por el macho, volviendo lo cultural al seno materno, es decir, al seno de la naturaleza primordial y eterna, humanizando y animizando las cosas inertes, la técnica y los productos del arte y de la ciencia, *psicologizando* todo”.

En este sentido, Samperio confiere a sus mujeres literarias características que, de alguna manera, tratan de aprehender (desde luego que a todas luces insuficientemente) esas múltiples facetas que conforman el inescrutable universo femenino: desde la verdosidad de la señorita Green, la apremiante belleza de Ángela, la triste mirada de Aurelia, la enigmática Ziska, la luminosidad azarosa de Violeta, “la sencilla mujer de mediodía”, y su infaltable contraparte, “la complicada mujer de tarde”; la desconcertada Elizabeth, las pantorrillas de las mujeres del Metro, la alucinada Rosa Elena, la habitada Ofelia, la retorcida mujer de la gabardina roja, la descocada y decrépita Gertrudis, los delicados pezones de Georgina, hasta las fantasías cibernéticas de Yanira Kiotomoro y la esposa RX-25.

Sin embargo, estas mujeres, gracias al arte y el talento del autor, nos resultan más reales y entrañables que si existieran en el mundo que todos llamamos real, pues ha sido precisamente una mujer, Silvia Molina, quien lo ha dicho con gran claridad: los personajes de Samperio conforman un rompecabezas “que no está allí únicamente para que el lector lo vaya armando, disfrutando, gozando, sino que está allí mostrando una actitud del escritor frente a su oficio y frente a la vida, frente a los conflictos del mundo que habita y que decide transgredir hasta su más recóndito límite”.

En efecto: a lo largo de su obra, no sólo cuentística sino también novelística y ensayística, e incluso cuando ha frecuentado la poesía, Samperio ha enarbolado una premisa fundamental: la transfiguración de la realidad y la creación de infinitud de universos de ficción que se nos revelan con mayor contundencia y verosimilitud que el mundo real en el que nos movemos cotidianamente.

En este sentido, cabe muy bien parafrasear a Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*, cuando se refiere a “la soberanía de la novela”, pero que en este caso aplicaré a la presente colección de cuentos: para conquistar su soberanía, los cuentos de Samperio han sabido emanciparse de la realidad real, se imponen al lector como una realidad distinta, dotada de unas leyes, un tiempo, unos mitos u otras características propias e intransferibles. Aquello que imprime a estos cuentos su originalidad —su diferencia con el mundo real— es el

elemento añadido, suma o resta que la fantasía y el arte del creador llevan a cabo en una experiencia objetiva e histórica —es decir, en lo reconocible por cualquiera a través de la propia vivencia— al transmutarla en ficción.

El elemento añadido de los cuentos de Guillermo Samperio no es nunca sólo una anécdota, un estilo, un orden temporal, un punto de vista; es siempre una compleja combinación de factores que inciden tanto en la forma como en la anécdota y los personajes de una historia para dotarla de autonomía. Y aquí sí cito directamente al escritor peruano: “Sólo las ficciones fracasadas reproducen lo real: las logradas lo aniquilan y transfiguran”.

En efecto, en estos cuentos Guillermo Samperio aniquila y transfigura lo que podría llamarse “el eterno femenino”, esa promesa siempre incumplida de que algún día llegaremos a desentrañar el misterio de la creación que encierra la mujer. Y, no obstante, negándolo y transfigurándolo, la prosa de Samperio logra cristalizarlo por un instante, el que dura la lectura, para hacernos la ilusión fugaz de que esas que están ahí, encerradas en su jaula de palabras, son mujeres más reales que muchas que hemos conocido a lo largo de nuestra existencia.

III. “CAMBIO NIÑO BERRINCHUDO POR GUANTE DE BEISBOL”

Sobre *La brevedad es una catarina anaranjada. Ficciones breves* (Lectorum, 2004) dije esto en octubre de 2005:

Al abordar las ficciones de Borges, Noé Jitrik afirmó que lo fantástico radica fundamentalmente en el lenguaje, es decir, en la forma en que se cuenta una historia. Esa forma de narrar en la que radica lo fantástico tiene que ver con “ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible) pero que proponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible)”. Lo fantástico como fuga de las normas que rigen lo real. La idea me apasiona y me intriga, pues es relativamente fácil enunciarla y hasta identificar una historia fantástica, pero lo que resulta sumamente difícil es imaginarla y, todavía más, escribirla con eficacia.

Por eso este libro, *La brevedad es una catarina anaranjada*, que reúne un buen puñado de ficciones breves de Guillermo Samperio, resulta doblemente gozoso, pues en él, además de conformar una excelente forma de acercarse a la obra de este autor, se conjunta por primera vez una muestra más que significativa de su trabajo en este género volátil y dúctil que es la “minificción”, “ficción breve”, “minicuento” o “microrrelato”; es decir, como lo quiere Lauro Zavala: aquella narrativa literaria de extensión mínima, que puede ir desde una oración hasta dos páginas impresas a lo mucho, y que suele tener un carácter marcadamente experimental y lúdico.

La ficción breve ya ha adquirido carta de naturalización en nuestras letras, gracias precisamente al talento de escritores como Samperio que la han venido cultivando desde hace ya varios años, y cuenta con una amplia y nutrida tradición en nuestra lengua, cultivada por autores tan disímolos y prestigiados como Ramón Gómez de la Serna, Julio Torri, Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, José de la Colina, Edmundo Valadés, José Emilio Pacheco, Agustín Monsreal y René Avilés Fabila, por citar sólo algunos.

No obstante, la ficción breve no se define únicamente por su extensión minúscula, sino que engloba otras particularidades que la han convertido en un campo muy socorrido por los escritores más recientes, no obstante que, en su aparente sencillez y facilidad, encierra múltiples complicaciones que hacen de ella un género sumamente intrincado, lo cual dificulta aun más el logro de la maestría.

En su *Breve manual para reconocer minicuentos* (UAM Azcapotzalco, 1997), la venezolana Violeta Rojo añade cuatro características más, además de la brevedad, para definir a este género:

1. Cuidado extremo del lenguaje, pues el autor debe utilizar las palabras exactas y precisas para describir y definir situaciones en pocas y justas pinceladas, con apenas unas pocas palabras.

2. Anécdota comprimida, en la cual muchas veces el argumento ya está implícito y muchos datos no se proporcionan y solamente se sugieren, por lo que corresponde al lector decodificarlos, completarlos y desarrollarlos.

3. Utilización de referencias comunes o conocidas (también llamados “cuadros” o “marcos de conocimiento”), las cuales contribuyen a la brevedad y condensación de la anécdota, pues el autor de minificciones suele recurrir a temas conocidos o proporciona referencias comunes para no tener que explicar situaciones ni ubicar largamente al lector, por lo que en la minificción es frecuente el uso de la intertextualidad y, en menor medida, la metaliterariedad.

4. Estructura “proteica”, en la que pueden participar las características de otros géneros literarios, como el ensayo, la poesía, el cuento más tradicional, fábulas y palíndromos, así como reflexiones, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, fragmentos biográficos, definiciones de diccionario, las reconstrucciones falsas de la mitología clásica, instrucciones, reseñas de falsos inventos, entre muchos otros.

Sin embargo, podemos añadir otra característica de la ficción breve, enunciada por Guillermo Samperio en el epílogo de este libro singular:

El final sorprendente, a veces circular, a veces elusivo, en el que predominan “los que llevan una carga de humor negro severa; allí, el minificcionero deviene im-

placable, casi amoral, con tal de conseguir su propósito de relojero: que el mecanismo explosivo de su microprosa funcione a tiempo”.

Este libro es singular pues, a pesar de haber sido escrito a lo largo de los años —ya que incluye cuentos que han aparecido anteriormente—, parece haber sido concebido con la idea de lograr un todo unitario, no obstante los diversos registros, atmósferas, extensiones, ambientes y recursos utilizados.

Este libro es un rompecabezas fascinante, formado por decenas de piezas hermosamente trabajadas que le muestran al lector un espejo donde su rostro se transfigura gracias a la magia y el arte de la literatura.

IV. “LA PRÓXIMA CLASE VOY A MANDAR A MI DOBLE”

Intenso, locuaz, despistado, a veces iracundo, Samperio era, sobre todo, una persona con gran sentido del humor, un bromista consumado. Una vez me pidió que lo cubriera en uno de sus talleres porque tendría que salir de la ciudad. Le dije que sí. El día de la clase, en cuanto entré al salón, se escuchó una estruendosa carcajada colectiva. Me quedé pasmado ante tal recibimiento, no supe qué decir y no pregunté nada sino hasta el final de la sesión:

—¿Por qué se rieron al verme entrar?

—Es que el maestro nos dijo la semana pasada: “La próxima clase no voy a venir yo, sino que voy a mandar a mi doble”.

En otra ocasión me dijo:

—Oye, tocayo, qué raro que tú y yo nunca nos hayamos peleado, si yo a todo mundo le echo bronca.

—Pues nomás atrévete a echármela a mí —le respondí, y reímos de buena gana.

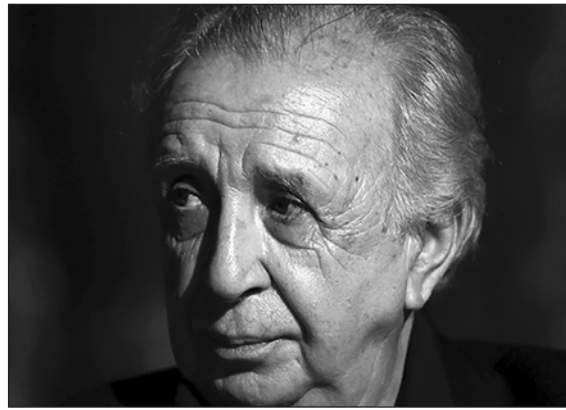
A pesar de todo, en los últimos años nos frecuentamos ya muy poco, coincidimos un par de veces en lugares públicos, pero era evidente que su salud estaba muy deteriorada. Espero que haya emprendido el viaje al otro lado por lo menos tranquilo y satisfecho. Querido y admirado por algunos, denostado y malquerido por otros, Guillom (como le gustaba que le dijeran sus amigos) logró en vida lo que muchos sólo obtienen con el paso del tiempo: el reconocimiento a su obra.

Si tuviera que recomendar algunos de los más de 50 libros que publicó Guillermo Samperio, serían las colecciones *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos, 1974-1999*, editada por el Fondo de Cultura Económica; sus *Cuentos reunidos* (Alfaguara, 2006), y *Maravillas malabares*, antología preparada por Javier Fernández y con notas de Ana Belén Ramos, publicada por la editorial española Cátedra en 2015, la cual “celebra la imaginación sin límites y la poética hermosa de Guillermo Samperio, uno de los cuentistas más importantes de la literatura mexicana contemporánea”. **U**

Reseñas y notas



Satanás, siglo XIII



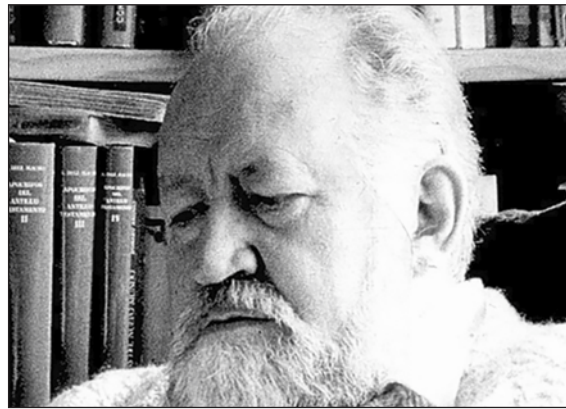
Vicente Leñero



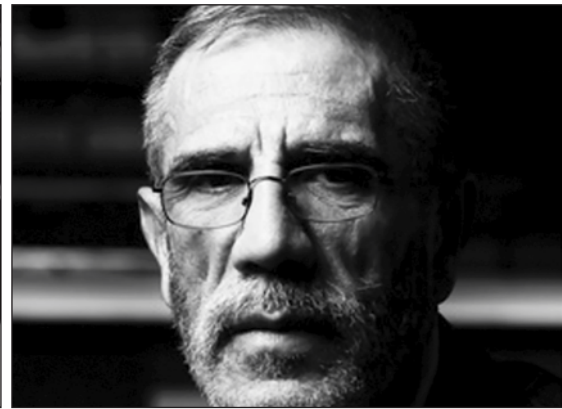
La muerte de Chatterton, 1856



Harper Lee



Ernesto de la Peña



Luis González de Alba

Luis González de Alba

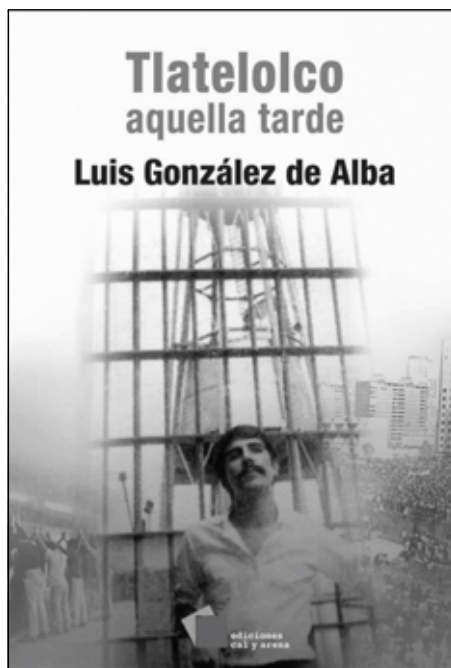
La terquedad de la memoria

José Woldenberg

En efecto, aquella tarde, la del 2 de octubre de 1968, marcó la vida de Luis González de Alba. La de él y sus compañeros, los que participaron en las movilizaciones estudiantiles de aquel año. Pero no sólo a ellos, sino a varias de las generaciones que los sucedieron... y al país. Después de esa fecha México no fue el mismo. Los hijos privilegiados de las políticas posrevolucionarias, los que estudiaban en los grandes centros de educación superior públicos (aunque también en algunas universidades privadas), ahogados por el verticalismo, la arbitrariedad y el autoritarismo, reaccionaron contra los abusos del poder, plantearon un pliego petitorio y realizaron unas movilizaciones masivas que la paranoia gubernamental no pudo procesar de manera medianamente civilizada. Se abrió entonces una herida, una ruptura entre los jóvenes universitarios y el (los) gobierno(s).

Luis fue un hombre obsesionado con aquellos acontecimientos, aunque de manera clara y rotunda siempre se reveló contra la posibilidad de quedar atrapado en y por ellos. No quiso convertirse en una estatua viviente, en un icono del 68; por el contrario, a lo largo de sus días pretendió y logró forjar una biografía —y una biografía intelectual— que quedó plasmada en novelas, poemas, artículos de difusión, testimonios, libros. Luis fue también un hombre obsesionado con la verdad. Y en el caso de aquella tarde, de manera subrayada. Se reveló contra todo tipo de distorsiones, medias verdades, mitificaciones. Y él, como testigo y sobreviviente, tenía una versión que —insistió— debía ser escuchada y ponderada.

El libro *Tlatelolco, aquella tarde*, que reúne textos de diferentes épocas, puede leerse como un texto decantado por el



tiempo. Y como el testimonio de un autor, que contra viento y marea, defiende su verdad. Porque sabe que ella es intransferible (lo que él vio y vivió sólo él lo vivió y vio), que no debe ser maquillada ni trucada. El libro, entonces, también puede leerse como una especie de testamento; “nadie me lo contó: la última y nos vamos”, dice en el “aviso” de entrada Luis y hoy sabemos, por desgracia, en lo que estaba pensando.

Tlatelolco, aquella tarde contiene un muy buen y expresivo hiperresumen de los acontecimientos de 1968. O de cómo lo que se inicia como un pleito entre estudiantes se convierte en una auténtica tragedia. Esa puerta de entrada le ayuda a Luis a contextualizar los acontecimientos de la tarde-noche aciaga.

Luis, como representante de la Facultad de Filosofía y Letras ante el Consejo Nacional de Huelga (CNH), estaba en el balcón del tercer piso del edificio Chihuahua. Su testimonio invariable fue lo que vio y sufrió. Luego de las bengalas lanzadas desde un helicóptero, empezó la balacera. Un grupo de jóvenes, con el cabello corto, un

guante blanco en la mano, y que luego se sabría formaban parte del Batallón Olimpia, irrumpieron en la tribuna y desde ahí dispararon. La tesis de Luis: el Ejército no sabía de la existencia de ese operativo y por ello disparaba hacia el tercer piso, y los jóvenes del Batallón Olimpia gritaban a voz en cuello tratándose de identificar para intentar que el Ejército no disparara más sobre ellos. Lo que él constató fue: “la absoluta desorganización, la falta de mandos, la enorme confusión entre los primeros agresores, de civil, y la tropa regular, de verde. Los soldados siempre pensaron que desde arriba les disparábamos nosotros, los estudiantes...”. La pregunta que acompañó a Luis a lo largo de los años fue: “¿Quién y sobre todo por qué, para qué, lo hizo?”. Son preguntas abiertas que reclamaban una reconstrucción puntual de los hechos. Una reconstrucción que debía (debe) apartarse de las versiones sin fundamento y por supuesto de las mentiras, como la oficial inicial, que deseaba culpar a los estudiantes de la masacre, acusándolos de haber disparado contra el Ejército. “Los francotiradores de guante blanco y ropa de civil, primeros en disparar, cayeron en pánico, desconcertados por el hecho, a todas luces explicable, excepto para ellos, de que el Ejército les respondiera el fuego; sin duda eran disparos que no esperaban... Y eso únicamente se explica si creían ser parte de una operación coordinada por la Secretaría de la Defensa... y no lo era”.

Luis narró varias veces, con detalle y consistencia, su experiencia del 2 de octubre (en el libro aparecen varios de esos textos). Y no es difícil comprender el auténtico infierno que vivió.

Recordó la entrevista que un día antes sostuvieron los representantes estudianti-

les (Gilberto Guevara, Anselmo Muñoz y él) con los del gobierno (Andrés Caso y Jorge de la Vega Domínguez) y lo que él considera, retrospectivamente, una especie de camisa de fuerza para los propios estudiantes: la demanda del diálogo público. Pero esa rendija de diálogo, pequeña rendija si se quiere, sin duda hizo más difícil comprender lo que sucedió apenas un día después.

Luis informa que una vez que fueron desnudados, golpeados y apresados (sería mejor decir, secuestrados), bien entrada la noche, se seguían escuchando disparos. “Ya no era fuego nutrido, pero las detonaciones aisladas seguían”. Él mismo se pregunta: ¿quiénes eran?, ¿de qué se trataba? Y casi 50 años después esas interrogaciones siguen abiertas.

Hay en los testimonios de Luis varios episodios conmovedores. Pero quizá los más entrañables son aquellos en los que diferentes soldados anónimos se compadecieron y le ayudaron. Aquel que le dio “melón de su rancho”, mientras lo sacaban de la plaza para llevarlo al Campo Militar número uno; el que le ofreció una cobija estando en su celda incomunicado o el del teniente que se golpeaba con el puño su propia mano, fingiendo que pegaba a Luis, para que los que escuchaban afuera creyeran que eso estaba sucediendo. La víctima sabe que reconocer esos actos de piedad por parte de los victimarios (que en estos casos, quizá también fueran víctimas) es un acto de honradez intelectual que ayuda a comprender la complejidad de las situaciones, trascender las versiones en blanco y negro y entender los laberintos de eso que llamamos la condición humana. Se trata de un relato honesto, sin afeites, sin exageraciones, sin ganas de construir héroes. Y conste que en buena medida lo fueron.

El testimonio también contiene una reflexión sobre cómo una fórmula de representación que coaguló en el Consejo Nacional de Huelga (CNH), y que reivindicó siempre el lazo entre representantes y representados a través de elecciones, luego de la derrota, mutó de manera radical, en los llamados comités de lucha; que “nunca más volvieron a citar a elecciones”, que se volvieron autorreferenciales, cerrados, sin auténticos puentes de comu-

nicación con la mayoría de los estudiantes, de tal suerte, dice Luis, se pasó de la “mini-democracia a la dictadura de los comités de lucha”. Una derivación no planeada ni pensada del 68 que acabó con la organización y representación de los estudiantes.

Luis reconstruye la forma en que escribió, en la cárcel, su libro clásico *Los días y los años* (Era, 1971), cómo entró en contacto con Elena Poniatowska, cómo ella le pidió permiso para utilizar algunas partes en el relato coral de la matanza que quedaría plasmado en otro clásico, *La noche de Tlatelolco* (Era, 1971). Y también, la forma y el por qué estalló entre ellos “una tormenta”. En 1997 Luis le demandó a Elena Poniatowska una revisión de su libro, porque en diferentes pasajes se le atribuía a diferentes personas dichos que no eran de ellos sino de otros. Por supuesto, algunas eran expresiones triviales, pero otras simple y llanamente no podían ser, porque el “testigo” no había estado en el lugar que le hubiese permitido dar testimonio. Luis le proponía que a cada narrador se le asignaran “sus palabras”, porque, por ejemplo, el Búho, Eduardo Valle, no podía haber dicho lo que se le atribuía por la simple y definitiva razón de que él estaba en otra parte. Era necesario, según su criterio, “una reedición, minuciosamente corregida e históricamente apegada a los hechos”. “Estoy solicitando a Elena que ponga en voces de quienes corresponde cada párrafo”. “No estoy acusando a Elena de plagio ni de fraude... Le estoy solicitando, única y exclusivamente, que atribuya a cada narrador sus palabras”. Elena Poniatowska —según la versión de Luis— le reclamó que presentara esa exigencia casi 30 años después y que la hubiese hecho pública sin antes buscar algún arreglo entre ellos. Y ello selló un distanciamiento que se mantuvo por siempre. Hay que señalar, sin embargo, como lo hace el propio Luis, que luego de una demanda ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor, en 1998 las partes firmaron un acuerdo, “por el que ha quedado concluido el asunto de forma muy satisfactoria y civilizada, lo cual honra a Elena Poniatowska y a Ediciones Era”. El acuerdo obligaba a incorporar a la obra las correcciones planteadas por Luis

y, desde 1999, *La noche de Tlatelolco* aparece con ellas. Luis no demandaba la reparación de algún daño patrimonial, sino que cada actor apareciera con su propia voz. Por su parte, Elena Poniatowska, sin dolo alguno, utilizó el material de Luis y otro que le entregó Raúl Álvarez Garín, para confeccionar un relato colectivo célebre sin darle mayor importancia a la correspondencia entre el “hablante” y lo que decía porque el objetivo era precisamente una recreación, a distintas voces, de los acontecimientos de Tlatelolco.

Luis fue para mí primero un compañero en los afanes por forjar un sindicalismo universitario democrático, luego un amigo entrañable y siempre un maestro, aunque fuera a distancia. Su heterodoxia, su aguda inteligencia e ironía, su capacidad de indignación y su enorme valentía para enfrentar lo que él consideraba consejas estúpidas, comportamientos dolosos y políticas indeseables, quedan ahí como un ejemplo de coherencia. Pero creo —también— que en ocasiones su ira lo nublaba. El trato a algunos de sus compañeros que tomaron rumbos que a Luis desagradaban, y a la propia Elena Poniatowska, no solamente resultan demasiado severos, sino, en ocasiones, injustos.

Las fotos que acompañan al libro merecen unas palabras. Se trata de fotografías tomadas en Lecumberri. Un pasadizo hacia el pasado, a los días en que varias decenas de jóvenes fueron recluidos en el llamado Palacio Negro porque se habían atrevido a desafiar al poder presidencial, entonces reverenciado y temido. Ahí aparece un Luis joven, bigotudo, soñador o desdenguado. En ninguna sonríe, como lo hacen algunos de sus compañeros. Tiempos difíciles, sin duda. Está acompañado de Félix Hernández Gamundi, Raúl Álvarez Garín, Arturo Zama, Félix Goded, Pablo Gómez, Eduardo de la Vega y otros. Son un testimonio, cargado de nostalgia amarga, que recuerda que buena parte de las libertades que hoy se ejercen son el resultado de los esfuerzos y penalidades de generaciones previas, entre las que sin duda destaca, la llamada del 68. **U**

Luis González de Alba, *Tlatelolco, aquella tarde*, Cal y Arena, México, 2016, 130 pp.

Ensayando a decir quién es Ernesto de la Peña

Arturo Córdova Just



Ernesto de la Peña

Imprescindible escucharlo para saber que donde ha puesto su palabra ha colocado también su corazón. Tan sabe estar que el lector se imagina a su lado. Ernesto de la Peña escribe y habla desde el plexo solar. Experimenta el lenguaje como una forma de ir al grano, de entrar en materia.

Cuando lo leemos también lo estamos escuchando. Él sabe que las palabras, para serlo de veras, necesitan expresarse en voz alta.

Con Ernesto de la Peña uno aprende que Odiseo y Don Quijote no son seres de lejanía, y que no sólo hablan por sí mismos, lo hacen por nosotros. Con su voz y sus actos, los héroes nos invitan a rescatar a la belleza del oprobio de los celadores y su defensa y ejercicio de la envidia como una forma de conducta.

Toda la literatura de Ernesto de la Peña brota como una gesta poética. Él se arriesga y se dispone en suerte. Como Dante, emplea el filo de su inteligencia para grabar en el papel. Escribe oyéndose, y jamás se olvida que la escritura es ritmo, ahondamiento y búsqueda.

Para Ernesto de la Peña el lenguaje sirve para viajar a las entrañas de la tierra y también para navegar. El lenguaje es su vocación y le permite sucesivos nacimientos. En la creación literaria, él descubre que la eternidad es la iluminación de un instante. Son las frases certeras para conmover el pensamiento de sus lectores, para abrir la puerta hacia nuevos horizontes, o el pasaje para acercarse a la melodía en el canto de las sirenas, o mirar a los ojos a una sorprendida Dulcinea del Toboso.

Para él, los personajes despiertan. Nos hablan al oído. Saben decir: “no te quedes quieto, no dejes las cosas como están, lee para ti mismo y sal a conquistarte, porque el camino no está trazado de antemano, y las personas se crean en la acción. Al tirar de sí mismas, romper con el molde y con las fronteras que les han sido impuestas”.

Ernesto de la Peña es un poeta. Venció el miedo a detallar la pérdida o la orfandad. Su poesía se caracteriza por la desnudez, por los sentimientos que se tocan con los ojos y se sienten con las manos. Es directa y no se esconde. Desea revelarse al oído. Es la aventura para encontrarse con el joven que fue, y con el autor que siempre quiso y logró ser.

Intuyo que, para Ernesto de la Peña, leer, escribir y hablar son profundas actividades para dar atención y escuchar al mundo. Son expresiones de una mirada que se interna y explora, que baja a los lugares oscuros para generar consciencia de nuestro camino, de sus escollos y senderos.

Escribir, para él, es la valentía de aceptar que no estamos completos y que, todos los días, a través de las palabras nos modelamos como si lo hiciésemos desde el mármol. Él nos deja saber, con cada uno de sus textos, que estamos en búsqueda perpetua para darnos forma y reinventar nuestra piel.

Él está en lo cierto: a las palabras no se las lleva el viento, abundan en nuestra memoria, que no es el espacio para cosas y seres cubiertos de polvo, sino un lugar de imágenes vinculadas a la mayor riqueza: nuestra singularidad.

Para él, las palabras son seres vivos, y las historias verdaderas son actos en la intimidad. Ernesto de la Peña tiene en claro que un lector renace cada vez que

lo invaden y conquistan los poderes del lenguaje.

Como espíritus abiertos a la imaginación, la literatura de Ernesto de la Peña es la riqueza que nos merecemos. Ajena a los titanes que trafican con lo inmediato, lo perecedero y consumible.

Leyendo a Ernesto de la Peña uno dialoga con un gambusino que encuentra y alcanza frases que llevan todos los colores. Con sabor y texturas. Con gusto por vivir, su literatura es un arcoíris.

Qué ganas entonces de estudiarlo, de ir con él a las fuentes del misterio. Qué gozo leerlo despacio, poco a poco, como el vaso de agua que nos permite implicarnos con la transparencia, y acariciar el rayo de luz provocando claridades.

A Ernesto de la Peña pueden ustedes percibirlo desde las magníficas esculturas de sus trabajos de ficción hasta la pureza de la verdad en sus ensayos. Él escribe cómo se practica un ritual, cómo deletrear una carta de amor y llegar al centro de los seres y las cosas. Él escribe para que ustedes se estremezcan y ardan al contemplar los prodigios del mundo.

Así, para Ernesto de la Peña leer y escribir es echarse a andar. La trama no se inmoviliza en las páginas. Se pone en movimiento y Don Quijote nos espera en la puerta de casa para invitarnos a cabalgar junto a él.

Ernesto de la Peña nos hace comprender que Don Quijote puedes ser tú, él o ella y que, sin duda, podemos hallar a Dulcinea caminando junto a nosotros.

Inigualable el compromiso de Ernesto de la Peña al acompañar a Don Quijote en su significativa introspección en la cueva de Montesinos. Descenso a las entrañas de la tierra para enhebrar los caminos que nos conducirán al más hermoso de los acontecimientos: nuestro propio enigma.

Con Ernesto de la Peña el lector se da cuenta de que el arte de la escritura es un tema de la madurez, una práctica de la sabiduría.

Siento a Ernesto de la Peña como el viejo más joven del mundo. Un ser de la alegría que vuela con los ojos y es capaz de detenerse y prestar la más amplia atención a los movimientos del héroe. Con él me doy cuenta de que Odiseo sí es la pri-

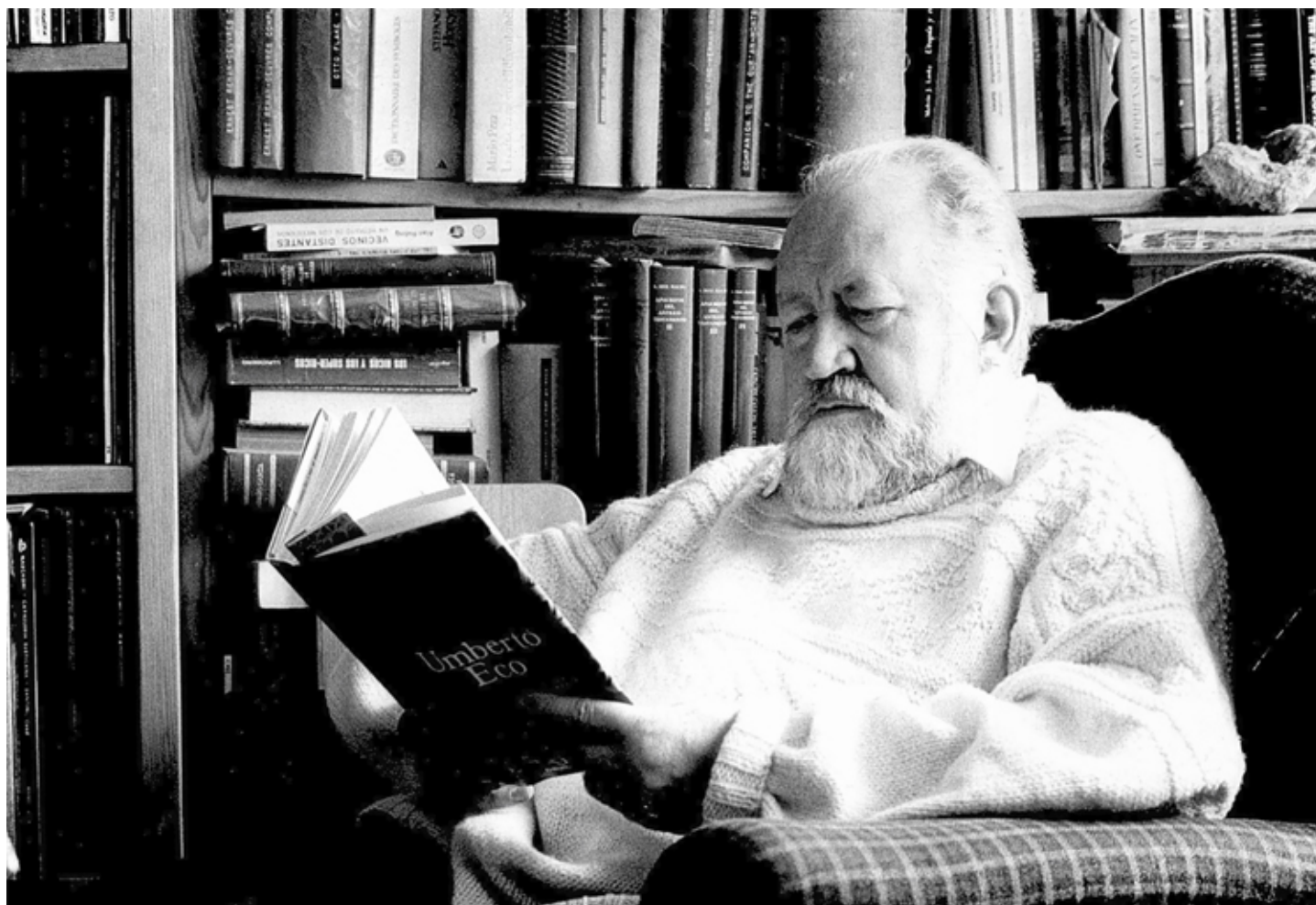
mera persona que existió y, sin duda, nada más fascinante que aprehender: *hemos vivido siempre bajo el dominio de lo impredecible, y el caos no sólo es negrura, sino la auténtica posibilidad de hacernos de nosotros mismos.*

Se trata entonces de advertir y afrontar las barreras. Se trata de superar los temblores, de saber que estamos lejos de alcanzarnos, pero que el tema es ir paso a paso. Esencial es el proceso, mucho más que el resultado.

Ernesto de la Peña es más que un compañero, es un guía en el sendero para atisbar los claros del bosque. Nos dice: Ven, deja que el lobo sea tu compañero e intérrate en los campos de fuerza donde podrás vivenciar la lejanía. Sube al faro para beber con los ojos la inabarcable lontananza, ensilla tu cabalgadura y haz tuyo el camino. De nadie más.

Ernesto de la Peña hizo una elección propia. Eso lo distingue, lo transforma en un Maestro de los que lo leen, y de los que habrán de leerlo.

La eternidad sí existe. Acérquense a sus libros, la verán brillar. **u**



La epopeya de la clausura Chatterton y su leyenda

Christopher Domínguez Michael

Thomas Chatterton, nacido en Bristol y muerto en Londres (1752-1770), fue uno de los grandes falsificadores de la literatura. Talento precoz, escribió los poemas atribuidos a “Thomas Rowley, clérigo secular de la Iglesia de Saint John”, donde recreó con precisión el Bristol del siglo xv. Ofreció sus falsificaciones a Horace Walpole, quien lo remitió a sus editores, pero estos con razón dudaron de la autenticidad de los textos. La polémica contemporánea sobre James Macpherson (1736-1796), quien conmovió a la literatura europea con sus supuestas traducciones de los versos del héroe gaélico Ossian, al final descartadas como del todo falsas —aunque hasta el siglo siguiente—, rodeó de sospecha a la empresa epigonal o “imitación de la imitación” pretendida por el joven Chatterton. Desesperado, Thomas bebió arsénico. Fue el primero de la legión de los suicidas románticos.

Peter Ackroyd, el polígrafo británico, ha escrito una novela suspicaz, como suelen ser las suyas, sobre Chatterton. Encara el problema en tres niveles narrativos: 1) un joven poeta de nuestros días, asistido por su protectora, una excéntrica novelista de renombre, descubre un retrato de Chatterton adulto, lo que refutaría la realidad histórica de su suicidio; 2) acto seguido, Ackroyd nos presenta a Henry Wallis, quien en 1852 pintó el célebre cuadro de Chatterton yacente tras su envenenamiento. Su modelo vivo fue el novelista George Meredith, famosísimo hasta bien entrado el siglo xx y hoy olvidado; y 3) Ackroyd escribe la vida, narrada en primera persona, del propio Chatterton.

El entramado, apasionante, decepciona por una solución timorata. El autor desperdició el potencial narrativo de *Chat-*

terton (1987) al pretender escribir una novela de tesis sobre la falsificación literaria y sus consecuencias epistemológicas. De esa manera resultó que: 1) el cuadro descubierto por el poeta contemporáneo es otra falsificación, y echa por la borda la seductora posibilidad de un Chatterton que habría falsificado su propio siglo, sobreviviendo medio siglo en la clandestinidad, falsificando a su vez buena parte de la literatura romántica; 2) al posar para Wallis, Meredith sólo reencarna el alma poética de Chatterton; y 3) resulta que el poeta no se suicidó, sino murió como víctima involuntaria de una sobredosis de arsénico, que habría consumido para paliar los efectos de la sífilis.

Buen novelista, Ackroyd nunca es lo suficientemente bueno pues tiene demasiadas ideas sobre cómo debe ser la litera-

tura. Más que una novela sobre un poeta inglés del siglo xviii, *Chatterton* es una reflexión corrosiva y humorística sobre la misera —según él— vida literaria inglesa de hoy, un retrato escasamente piadoso del fracaso literario, novela que en inglés, llena de juegos de palabras, debe de ser mucho mejor lectura, con su choteo de la insularidad británica.

Pero Chatterton no se suicidó en vano. Fijó para siempre la imagen irresistible del joven poeta malogrado y maldito, cuyo fantasma recorrerá el mundo, desde Werther a Rimbaud. Además, Chatterton inspiró a Wordsworth y a Keats poemas inolvidables. Sus esmeradas aunque ineficaces falsificaciones preludian la atmósfera suplicante y sublime que desde entonces acompaña al eterno mundo romántico. [1995] **u**



Henry Wallis, *La muerte de Chatterton*, 1856

Canto moderno en español

Carlos Mapes

¿OSCURO O ENNEGRECIDO?

El blues llegó al rock mexicano hasta que apareció en escena el espíritu sombrío de Javier Bátiz, quien en su ciudad natal, Tijuana, ya había escuchado a B. B. King, Muddy Waters, Ray Charles, T-Bone Walker, Jimmy Reed, Chuck Berry. Plenilunio del rock, al entremezclar sonidos basados en la música negra, rhythm and blues, rock and roll y canciones rancheras. Mentor de Carlos Santana, de Fito de la Parra (baterista de Canned Heat), y maestro de guitarra de muchos niños pobres y solitarios de las calles de México. Alma subterránea de los hoyos fonquis (creador de este término). El lobo herido, desde un principio se alejó de los reflectores de los escenarios: el no participar en el Festival de Avándaro (1971) no fue un obstáculo para que años después se convirtiera en una leyenda. La personalidad ermitaña del mayor *rockstar* de México se vuelca en el nombre y en las historias de algunas de sus rolas: “Hombre solitario”, “Noches tristes”, “Tierra de nadie” y “Pacífico jardín”. Crin de león en el rostro. Voz con entonación nasal, gritos y lamentos, blues en su original y memorable *cover* en español, que emana de la versión de los Animals, de “The House Of The Rising Sun”. Notas puntuales y expresivas en el requinto, “El vuelo del ángel”, que resplandecen como agua; vibrato y *slide* en la guitarra, cuyo principal fin es perpetuar una conversación rítmica con la mujer y fundirse en ella.

PECES Y PALOMAS: MARINERO URBANO

El oleaje musical y poético de Gastón Alejandro Martínez en tiempos duros en La-



Javier Bátiz

tinoamérica no salió del nuevo canto en español ni de la trova cubana sino de la fusión de rock, bolero, folk, country y blues. Es el ejemplo más cabal en México de un cantautor, como James Taylor, siempre en movimiento, guitarra en la espalda, ojos con la misma dilatación que el cantante estadounidense por mirar tanto el horizonte. Voz de porosidad idéntica a la del viejo papel. Cuando se alejó de la orilla del mar de Tampico, y de los nortes de ese puerto petrolero del país, y llegó a la Ciudad de México, a mitad de la lejana década de los setenta, su tren dulce y mugriento ya estaba cargado de canciones completamente seductoras. Esta vez, la cadencia de la resaca apareció lejos de las peñas, en las reuniones de amigos con sus letras siempre jóvenes. Mezcla muy particular de nostalgia y vitalidad. Elementos tan arraigados en él como en el rock. Su don por la palabra borró poco a poco, para nuestra dicha, su póster del Che Guevara, que cambió por la inquietante figura de Rimbaud. Moverse con los pies de lo inmediato. Bri-

llo, gracia en la mirada, canciones vivas. Canto vital del recuerdo. Memoria muy grande. Historias completas para el espacio pequeño de la composición. Voz cargada de filo, al igual que Rilke áspera tempestad de sonidos armónicos. Vías ignotas para tratar de entender lo incomprensible, donde hasta la pinche angustia tiene cabida. Música que surge casi sin ningún apoyo de producción. Escuchar sus baladas es introducirse en la gruta de las emociones. Como única y suave patria la de los amigos. Energía y tono confidencial. Impulsos, latidos y ritmos: lentos, íntimos y expresivos. Concebir el tiempo de una manera muy similar a la del rock de los años sesenta: el ayer siempre más joven que el hoy. El mañana es incorpóreo. Como en Aute, invocaciones al rock clásico de esa época. Al igual que Joan Manuel Serrat, canción de autor. Canto moderno en español. Obra verdadera y real, conecta de inmediato. Algo tan parecido y simple como enlazar la guitarra eléctrica a un amplificador. **u**

La madrugada literaria de Vicente Leñero

Edgar Esquivel

A finales de la década de 1950 Vicente Leñero Otero (1933-2014) “escribía sin saber, y sin pensar”. En su “madrugada literaria” sus cuentos —aseveró el escritor tapatío— “se le inventaban solos”, siendo dos sucesos los determinantes en aquella iniciación. Uno fue la sugerencia provocadora que Juan José Arreola le hizo: “—¿Sabe qué necesita para volverse escritor, Leñero? [...] —Quitarse el segundo apellido. No se puede ser escritor firmando como Leñero Otero. Es un versito horrible”. El otro sería la publicación en 1959 de su primer libro, *La polvareda y otros cuentos*, apertura de una multifacética carrera que contenía ya los temas que serían simbólicos en la escritura del autor de *Los albañiles*.

En 1958, cuando don Vicente apenas rebasaba el cuarto de siglo de edad, y firmaba con los dos apellidos, se animó a participar en un concurso de cuento universitario. El jurado era de lujo: Guadalupe Dueñas, Juan Rulfo, Jesús Arellano, Juan José Arreola y Enrique González Casanova. Y no sólo obtuvo el primer lugar, sino también el segundo. El dinero del premio era un aliciente, pero darse a conocer entre aquellas figuras era su motivación. Años de mucha ansiedad y olvido de consejos al momento de teclear en la máquina de escribir. Leñero no seguía entonces un método, pero pudo preparar con dos días de diferencia esos cuentos laureados, que son radicalmente distintos: en el primero, “La polvareda” —rural, *rulfiano*—, un padre de familia está harto de todo, de pleitos con la mujer, de los hijos, y un día parece decidido a perderse, a abandonarlo todo; en el segundo, “¿Qué me van a hacer, papá?” —urbano, *faulkneriano*—, cuatro jóvenes, *juniors*, roban un carro por puro

relajo; uno es lento, el otro acelerado, pero ambos muestran la angustia que rodea la brusca alteración de rutinas y valores; cimbran, o afirman, lo que uno considera como las hondas creencias. Justamente las cuestiones de la fe y el prójimo —el cristianismo sin ambages ni dogmas— fueron para Vicente Leñero no una constante sino un credo personalísimo que inspiró una parte destacada de sus creaciones y trasminó cada acontecer de su existencia. Desde los cuentos primerizos como “Árbol que crece torcido...”, “Tarsicio” o “La primera comunión”, hasta obras como *El evangelio de Lucas Gavilán*, *El garabato* o *Pueblo rechazado* dan cuenta de un escritor católico —“no un católico escritor”— sin precedentes en nuestras letras. A propósito de esa condición vital de Vicente Leñero se publicó el libro *Los católicos*, integrado por Estela Franco, que reúne emotivas remembranzas y testimonios de familiares y un grupo diverso de amigos quienes durante 15 años se reunieron continuamente para compartir junto con él las disertaciones, convicciones y dudas en torno al tema de Dios: “Para mí es como la sangre que corre por las venas”, dijo alguna vez.

La vida abre y cierra ciclos de sopetón, sin remedio ni pausa, tiene prisa y no garantiza explicaciones o alivio, menos aun las respuestas que deseamos. Lo ocurrido durante la premiación del famoso concurso, en la Sala Manuel M. Ponce, es ya legendario: el presidente del jurado, González Casanova, informó que se le daría a Leñero la cantidad del primer lugar y el monto del segundo sería repartido entre el tercero y una mención honorífica. Al finalizar el evento, uno de los asistentes —Rubén Salazar Mallén— protestó aira-

damente por lo que consideró una injusticia y decidió compensar de su propia bolsa al ganador, dándole un cheque al momento. A la postre la amistad de Salazar introdujo a Leñero en el mundillo cultural, donde sería fundamental el trato que comenzó a tener con Arreola y su taller, ya que le brindó el impulso que necesitaba para afrontar los obstáculos previos a la publicación de su primera obra, que “no era un buen libro pero era el primero: el de las ilusiones, el de los entusiasmos, el de las ansias de llegar a ser escritor por encima de todo”.

Editado por Jus, cuarto volumen de la colección Voces Nuevas, el inaugural texto incluyó 22 piezas —cuentos pulidos “a fuerzas de escribir... oyendo y aprendiendo de Arreola”—, siendo los primeros los reconocidos en el mentado certamen. Fue un punto de partida vibrante, pues no hubo, ni entonces ni después, otro derrotero para Vicente Leñero a secas —omitíó el apellido Otero en la firma de sus libros— que el de escribir, fuera cuento, novela, crónica, guión o teatro. Las inquietas palabras de la juventud darían paso a una madurez indómita y certera, donde no cesarían las “historias negras o tristes; pequeños relatos cuya crudeza espanta” o emociona, todas preñadas del impulso dramático de lo cotidiano y el talento de intriga a la medida que definieron un estilo único e inimitable en el que Vicente Leñero sólo se dejó llevar: “Ya tenía mucho tiempo de caminar. Un remolino venía rodando por entre los sembrados. Creo que la tierra que se me metió en los ojos fue lo que me hizo llorar. Apreté el paso para largarme de una vez y me dejé tragar para siempre por la polvareda”. **U**

Tras la línea

La pérdida de la luz

Sergio González Rodríguez

Subo, peldaño tras peldaño, por la escalera de granito blanco que me llevará del cuarto al quinto piso del edificio que habito en el barrio de Xoco. El tiempo es claro: cielo sin nubes, temperatura templada, aire limpio. La escalera me parece rodeada de una bruma casi invisible. Es la bruma de las preguntas, de las conjeturas, de la angustia. Tiene algo de cuadro de Remedios Varo y otro tanto de grabado de M. C. Escher.

Todos simulamos que la fecha de hoy carece de distinguos respecto de cualquier otro día. La simulación es un fármaco tranquilizante que tomamos por hábito para soportar la vastedad que se extiende más allá de nuestras vidas. Las familias, los amigos, los compañeros de trabajo o estudio estamos unidos por el hilo tenue de los afectos. El resto es un vacío a veces poblado por ruido, voces, bultos, gritos. Y las transmisiones de la radio o las televisiones son vibraciones intermitentes que llenan la cotidianidad de rumores o certezas quebradizas.

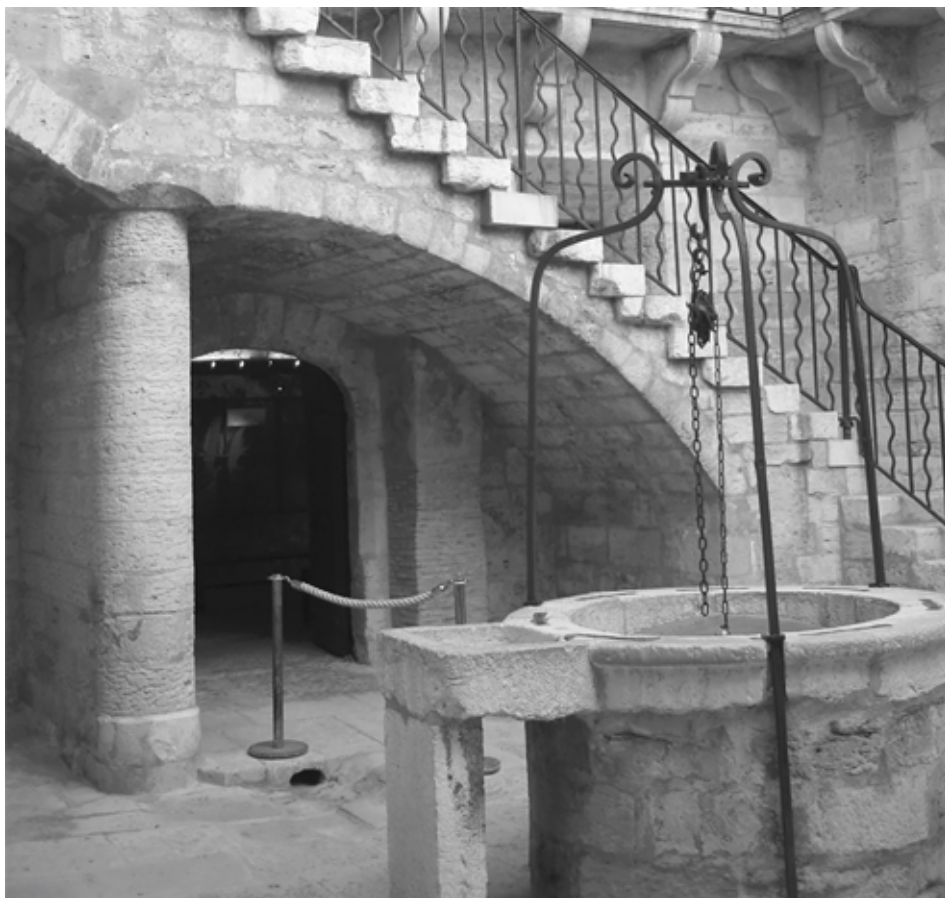
Subo la escalera brumosa, que está suspendida en una atemporalidad amorfa. Faltan pocos minutos para que sea el mediodía y comienzo a extrañar a mis hermanas, que fueron a trabajar como cualquier otra jornada, una a la tienda departamental, las otras dos a sus respectivas oficinas bancarias. Un estremecimiento de soledad primordial me golpea en cuanto abro la puerta a la azotea. La niña gitana que vive con su madre, una abuela y sus hermanas, en el primer piso del edificio de junto, han acallado desde minutos atrás su bullicio matutino de prófugas de escuelas y normas ciudadanas: viven en su mundo de reglas atávicas y caos étnico bien dirigido.

Sé que esta vez la niña gitana no estará en la azotea para realizar ante mí sus requiebros precoces.

Al abrir aquella puerta yo, el picaporte helado me avisa del aire que se agita de pronto: comienza a soplar un viento enérgico que sacude el follaje de los árboles e introduce una opacidad en la previa brillantez de minutos antes. El mundo civilizado, al menos como yo lo he conocido, comienza a desaparecer. Nada será igual que antes: la devastación se cierne. Al entrar en la azotea, volteo atrás para observar en la escalera si alguien me sigue. Quisiera que fuera la niña gitana, el recurso humano de la supervivencia basado en el

deseo imposible, pero no hay nadie detrás de mí.

Enseguida, me doy cuenta de que sí hay alguien además de mí: soy yo, desdoblado. Cuando subía, me desprendí de una parte de mí, no sé cual. Somos al menos dos: el que observa la partición y el otro, el producto de ella, que comienza a verme, muy atento, inescrutable, distante. Camino hacia el centro de la azotea, que ocupa justo el espacio-techo del departamento que habito abajo. Me detengo sobre mi cuarto. Pienso en los libros que acumulo y en una conjetura de Italo Calvino que acabo de leer: la superposición de las dimensiones de la existencia.



Castillo de If, Marsella

Del lado izquierdo de la azotea están las jaulas para tender la ropa y alrededor los bordes que sirven de balcón al vecindario de edificios bajos y casas pequeñas. La azotea contempla al norte, el oriente y el poniente y, debido a las características del edificio, el sur y la serranía del Ajusco que lo identifica sólo pueden avistarse si uno estira el cuerpo hacia un lado u otro del tiro de la escalera, sobre el que se ubican los tinacos de agua. La devastación se abre paso con un recuerdo impertinente, que nada tiene que ver con el prosaico entorno de materiales crudos, concreto, alambres, tubos.

Me recrimino por la memoria involuntaria, bastante imbécil para el momento, de los versos de Gérard de Nerval: “Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado / príncipe de Aquitania en su torre baldía. / Mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía”. Poco a poco, el viento se aquieta. El verdor del follaje de los árboles, cuyas ramas rozan la azotea, comienza a palidecer. Me repliego a uno de los bordes de la azotea y trato de abrirme a lo que viene.

La azotea me ha atraído siempre como recinto alterno. Territorio de búsqueda infantil más que de hallazgos. Misterio módico al alcance de la mano. Más que torre, ahora es un observatorio. Nunca he sido adepto al suicidio, pero siento que tal es el momento de ceder ante la tentación de aniquilar mi propia vida. Nada costaría. Nada costaría, repito en voz alta. Caer hacia arriba en un acto de soberanía salvaje. Me detiene la curiosidad, el más esencial de los instintos que la lucidez trae consigo.

Al instante, distingo el filo negro que penetra e invade la luz. El Sol está herido. Es innecesario mi suicidio: ya me infectó la oscuridad que antecede a la devastación. Estoy dentro de ella: 11 de julio de 1991, el día del eclipse total en la Ciudad de México. Durante 6 minutos 54 segundos estaré en el reverso de todo.

Los párrafos anteriores fueron escritos por mí después de atestiguar dicho eclipse. Ya pasaron 25 años y he tenido que hacer memoria para situar a qué conjetura de Italo Calvino me referí entonces. Se trata del relato “El conde de Montecristo”, in-

cluido en su libro *Tiempo cero*, que después comentó en una conferencia-ensayo “Cibernética y fantasmas”, de 1967. Allí plantea la multiplicidad de dimensiones que puede adquirir un relato literario, y entre ellas está la que me atrajo: que el plano de lo ficticio, a fuerza de ser frecuentado, termina por irrumpir en la realidad de quien imagina cosas.

Cuando escribí aquellos párrafos de 1991 tenía en mente también, ahora me acuerdo, el ensayo que Hans Sedlmayr dedica en su libro *La muerte de la luz* al testimonio de Adalbert Stifter sobre un eclipse total de Sol en 1842. Sedlmayr emplea dicho episodio para dar una interpretación teológica del arte acerca del ocaso del mundo tradicional con la llegada de los tiempos modernos: “La historia del arte se impone el deber de considerar y estudiar un suceso que está sin duda entre los más graves e importantes del siglo: la muerte de la luz”. El tono oscuro de mis líneas es un trasunto de la evocación trágica de Sedlmayr.

Desde otro punto de vista, y cuando me situé en la parte superior del techo de mi cuarto de entonces, era una suerte de ectoplasma, ese producto emanado y visible del cuerpo del médium, en este caso los libros de Calvino o Sedlmayr, a la vez que surgió, en busca de un punto de fuga de la prisión-mundo, de la azotea del edificio como un abate Faria, el personaje de la novela *El conde de Montecristo* de Alexandre Dumas, tal como lo interpreta Calvino en el relato citado. Mi castillo de If fueron los estantes de libros.

El contacto con la naturaleza siempre ha provocado el sentido de indefensión de la persona. Pero atestiguar un eclipse total de Sol significa el trastorno radical más grande que pueda vivirse aparte de la muerte o el daño físico por enfermedad o por un accidente. Recuerdo de aquel mediodía el estupor paulatino que lleva el signo de lo irreversible, la ruptura de la normalidad de todos los días, la entrada en un túnel cuya amplitud se redujera hasta estrujar toda certeza conocida. El hecho de saber la fugacidad del fenómeno celeste sólo agrega mayor certidumbre: quien absorbe la luz negra del Sol nunca volverá a ver las cosas como antes. Y quienes dicen que no es para tanto, sólo expresan la pérdida de

la sensibilidad que el eclipse ha agravado en ellos. Y son ya incapaces de advertirlo.

Cuando el Sol negro ocupa el cielo y del Sol diurno sólo queda un círculo externo de brillo estelar, algo jamás visto de modo tan cercano por nadie porque de este sólo conocemos el cintilar lejano y muerto ya de las estrellas, el ser de la persona termina de partirse. En el horizonte, relumbra también un hilo de plata. El mundo de los aparatos y lo artificial desaparece en un instante, y uno permanece suspendido en una ingravidez capciosa, que reaparecerá quizás en los sueños y las pesadillas futuras. El atisbo al espejo negro y humeante de nuestros antepasados precortesianos, eso que une historia, memoria, mito y fragilidad humana. La intervención de lo cósmico.

Y yo, después de contemplar aquel prodigio sideral, descendí la escalera de bruma y vi regresar la luz de todos los días, si bien algo en mí o en la realidad estaba descuadrado y no volvería a encuadrar como antes. Comencé a escuchar un rumor ascendente y, en el transcurso del tiempo, advertiría una grieta que se tragaría al país. La partición de mí mismo, se ahondaría en adelante.

Luego vino el aceleramiento de la ciencia aplicada en todo el mundo, la economía rapaz, Internet, la alarma por el calentamiento del planeta, la guerra contra el terrorismo y otros estragos conexos. La avidez de luz en disfavor del misterio. El paso de la intermitencia adventicia a la intensidad convertida en flujo incesante.

Mi vida prosiguió, y ha proseguido, bajo el papel de ser un abate Faria visto por Calvino inmerso en el universo de los libros que, al mismo tiempo, está inserto en el mundo concreto. Horado vías de escape en el castillo de If de los libros y, una y otra vez, cuando creo descubrir una salida del túnel, me hallo en la realidad aciaga sin poder escapar de los libros ni, mucho menos, de ella.

Y emprendo otra lectura u otra escritura cada día. Llevo el eclipse en la sangre y reitero una idea de Italo Calvino como una guía: “Para proyectar un libro —o una evasión— lo primero es saber excluir”. Todos los días abstraigo y perforo, abstraigo y perforo, abstraigo y perforo... **u**

Guerra y paz

Pablo Espinosa

Sonaba una música.

Así fue en el principio: ¡bang!

Un gran ¡bang! Un *big bang*.

Así fue como todo comenzó. Con el sonido. Y desde entonces el sonido es el gran poder.

Y como todo poder, se asocia con otros poderes. Y es así como tenemos la presencia de la belleza, es decir la música, en medio del horror, es decir la guerra.

Guerra y paz. O guerra y mundo, como prefieren traducir algunos expertos en Tolstoi.

¡Vaya contradicción! ¡Música y guerra!

La conexión es sencilla y complicada al mismo tiempo.

Sencilla: marchas, redobles, sonidos energizantes, dinámicos.

Complicada: salmos, invocaciones, sonares del alma.

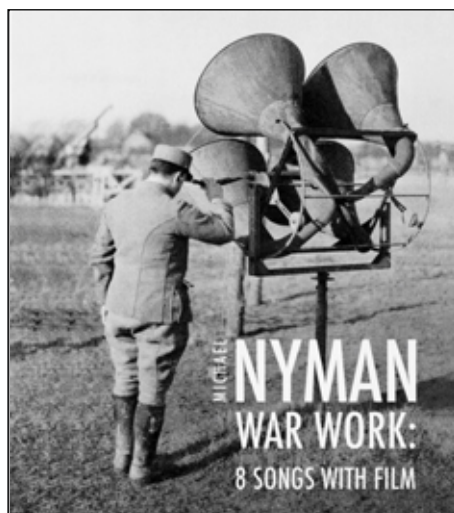
Esos dos caminos conducen a la guerra. Por igual la música fácilmente identificable como “guerrera”, que de pronto como la más blanca paloma que se convierte en ave voraz, sangrienta.

Thomas Carlyle lo narra así:

“Profunda oscuridad; silencio; ruido de pasos: un granadero prusiano comienza a cantar, de nuevo con profunda voz de tenor, música sacra, un himno conocido, semejante al familiar *Te Deum*; pronto se unen a él veinticinco mil voces y las bandadas de todos los regimientos”.

Y fue así, nos cuenta Tim Blanning, como la noche del 5 de diciembre de 1757, en la localidad silesia de Leuthen, Federico el Grande y su ejército de 33 mil prusianos infligieron una aplastante derrota al ejército austriaco, cuyo tamaño era dos veces superior.

Desde siempre, hay quienes piden a Dios que los ayude a matar al prójimo.



Los cánticos a la hora de matar, es decir en los campos de batalla, se fueron haciendo laicos en la medida en que la Iglesia —que como es un poder se asocia con otros poderes— fue declinando en su capacidad de decisión en el tablero del juego de guerra que es el planeta.

A continuación, una frase que duele citar: “La música es la única entre todas las artes que colaboró en el exterminio de los judíos organizado por los alemanes entre 1933 y 1945. La única solicitada como tal por la administración de los *Konzentrationslager*. Hay que subrayar, en detrimento suyo, que es la única que pudo avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la miseria, del trabajo, del dolor, de la humillación y de la muerte”.

¿Y no la música es una de las más bellas expresiones del alma humana?

Sí. Lo es.

La música es una de las más bellas expresiones del alma humana.

Y entonces, ¿por qué su asociación con el horror?

Es una asociación, me respondo, que no le compete a la música. Ni a quien escribió esa música.

Se trata de una asociación forzada. Una manipulación. Un uso indebido o perverso de lo sublime.

Porque hay quienes usan canciones de cuna para torturar prisioneros de guerra, o a simples sospechosos.

El mal existe. Es innegable. Todo depende de si uno decide abrirle la puerta de su corazón.

Entonces, hay personas malas porque deciden ser malas. Así como hay personas que buscan evitar los actos torpes. Los budistas, por ejemplo.

La verdad histórica que encierra la dolorosa cita anterior, que corresponde al escritor francés Pascal Quignard, de su libro *La haine de la musique* (*El odio a la música*), refiere la música grabada en discos que acumuló un desequilibrado, Adolf Hitler, en su búnker, para hacerla sonar mediante poderosos altavoces, en las cámaras de gas. Música para amenizarse sus carnicerías.

Por eso hay personas que se precian de ser malas, de ser violentas.

Pero no me imagino a ningún compositor escribiendo una música que sirva para matar a otros.

En su búnker, Adolf Hitler tenía música de Schumann, Mendelssohn, Bach, Brahms, Beethoven y, por supuesto, Wagner.

En su estremecedor libro *La guerra no tiene rostro de mujer*, Svetlana Alexiévich, da voz a “A. Rátkina, cabo, transmisiones”:

Recuerdo muchas pancartas a lo largo de las carreteras, parecían cruces: “Esta es la maldita tierra alemana!”. Todos recuerdan esa pancarta...

Y todos esperaban ese momento... Lo veremos... Lo entenderemos... ¿De dónde procedían?, ¿cómo era su país?, ¿serían personas normales y corrientes? ¿Vivirían igual que nosotros? En el frente ni me imaginaba que sería capaz de leer de nuevo a Heine. Y antes era mi poeta preferido. Ya no podría volver a escuchar la música de Wagner... Crecí en una familia de música.

cos profesionales, me encantaba la música alemana: Bach, Beethoven. ¡El gran Bach! Los borré de mi mundo. Habíamos visto... Nos enseñaron los crematorios... El campo de concentración de Auschwitz... Montañas enteras de ropa de mujer, de zapatos infantiles... La ceniza gris... Después la habían utilizado como fertilizante en los campos donde cultivaban lechugas... No fui capaz de seguir escuchando música alemana... Tuvo que pasar mucho tiempo hasta que volví a Bach. Hasta que toqué de nuevo a Mozart.

Lo dicho: no hay música escrita para asesinar. Hay el uso arbitrario o perverso de la música.

Y lo anterior sirve para finiquitar la eterna discusión acerca de “la intención totalitaria” en la música de Richard Wagner.

Montañas de libros se han escrito sobre el tema. Hasta la fecha nadie ha podido demostrarlo.

Cierto, Adolf Hitler usó a Wagner, como lo han hecho tantos que para el público masivo resultó lógica y coherente la escena aquella del filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, cuando el ejército aéreo estadounidense bombardea con napalm el territorio de Vietnam, y además del cargamento letal de dinamita y químicos mortales, esos pequeños aviones llevaban enormes bocinas que reproducían, a un volumen estremecedor, la *Cabalgata de las valquirias*. Sí, de Wagner.

Vietnam. La guerra de Vietnam. Detonadora de buena parte de la cultura de los jóvenes de Occidente: he ahí a los Rolling Stones cantando, en su momento, en plena guerra de Vietnam, “Gimme Shelter”, que no es otra cosa que una protesta contra esa guerra y para ello enuncian palabras antes inimaginables en una canción que se transmite desde entonces por la radio y se escucha y se aplaude por doquier:

War, children, it's just a shot away
Rape, murder!
It's just a shot away
It's just a shot away

Guerra, violación, asesinato. Es un disparo a la distancia. Es, dicen los Stones, para burlar la censura, “un acto cobarde esa

guerra, es tirar la piedra y esconder la mano” (*it's just a shot away*).

También desde la música, desde la poesía, Robert Zimmerman les dice algo semejante:

Come you masters of war
You that build the big guns
You that build the death planes
You that build all the bombs
You that hide behind the walls
You that hide behind desks
I just want you to know
I can see through your masks
You that never done nothin'
But build to destroy

Tú, cabrón cobarde. Así, sencillamente, traduciría yo los versos anteriores y me apoyarían los hermeneutas, los eremitas, las hadas y los elfos y los integrantes de la Academia Sueca: cabrones cobardes, miserables *Masters of War*. Ah, también Robert Zimmerman estaría de acuerdo en la traducción, pues no otra cosa sino eso quiso decir.

Música y guerra, extraña pareja que actúa en son de ataque pero también de retirada, no de derrota, sino de decisión de abandonar el absurdo campo de batalla.

Así lo gritó Jimi Hendrix con su guitarra en llamas en el Festival de Woodstock, cuando entonó con ella, su ardiente guitarra, el himno nacional de Estados Unidos pero con sonidos distorsionados y fondo en los monitores y las bocinas con sonidos de bombardeos, sirenas de guerra, tableteo de municiones y horror. Una suerte de mural *Guernika* pero con sonidos.

Sonido. El sonido es un poder. Y como todo poder, se asocia con otros poderes. Para bien. También para mal.

Siempre han viajado juntas, música y guerra.

En la antigua Grecia, nos cuenta lo que vio el ciego Homero, el ingenioso Odiseo, “cual hábil citarista y cantor”, hace pender de la clavija una tripa de oveja, para armar su gran arco, pendulante y mortífero. “Seguidamente —nos cuenta lo que vio el ciego Homero— probó la cuerda, asiéndola con la diestra, y dejóse oír un hermoso sonido muy semejante a la voz de una golondrina”.

Música y guerra. Suenan unísonas.

Cada vez que releo la *Iliada*, escucho el silbar de las lanzas en el aire y su tintineo cuando rebotan contra los escudos de los aqueos y responde el zumbido de los arcos aqueos, como un pasaje poderoso de una sinfonía de Bruckner que ataca en masa la sección de contrabajos de la Filarmonía de Berlín.

Tan suenan unísonas desde el inicio del mundo música y guerra, que ya el sabio Sun Tzu dejó establecidas sus condiciones en su obra maestra: El arte de la guerra: “hay sólo cinco notas musicales, pero sus combinaciones son tantas que no se pueden escuchar todas”, y luego: “como no se puede oír la voz durante la batalla, se usan los tambores y las campanas”.

Tambores. Campanas.

Pareciera obviedad, pero generalmente la música de guerra se reduce a marchas (tambores) y partidas (campanas). Música de furia y funeral.

El *Réquiem de Guerra* de Britten, por ejemplo, es música fúnebre, doliente, muy pesadosa.

La así llamada Segunda Guerra Mundial es la que más partituras ha producido. Su variedad es asombrosa: *Un sobreviviente de Varsovia*, de Arnold Schoenberg, para coro masculino y orquesta, contrasta como luz de vela frente a *Metamorphosen: Studie für 23 Solostreicher*, ese vasto mural de la furia que pintó con sonidos Richard Strauss.

El caso de Olivier Messiaen resulta estremecedor, por la manera como escribió la obra, pero más por la fuerza espiritual que de ella emana: *El cuarteto para el final de los tiempos*, que escribió para una distribución instrumental inusual: los instrumentos que tenían cuatro músicos que coincidieron en el campo de concentración. Desde su primera parte, esta partitura conmueve, estremece, eleva. Se titula: *Liturgia de cristal*.

También la así llamada Primera Guerra Mundial ha producido obras maestras. La más reciente la escribió Michael Nyman y esa música, producto de una sesión de concierto y cine, está documentada en su disco titulado *War Work: 8 Songs with Film*.

Se trata, esencialmente, de un ciclo de canciones presentado en dos grupos de

cuatro, precedidas y separadas por música instrumental.

Los textos fueron escritos por poetas prácticamente desconocidos que murieron durante la Primera Guerra Mundial, con excepción del pintor y poeta inglés David Bomberg.

El punto de partida, explica Michael, es el título de un poema de Gaston de Ruyter: *Chansons vieilles sur d'autres airs* (*Canciones antiguas montadas en otras melodías*), con lo cual estructura un andamiaje fascinante: las canciones antiguas pertenecen a poemas de escritores británicos, franceses, alemanes y un húngaro, mientras las otras melodías fueron seleccionadas por Nyman de entre obras de Rossini, Beethoven, Gibbons, Schubert, Bull, Chopin y Franck.

Y así entrelaza su música (vestida de canciones antiguas) con otros aires. El resultado es fascinante, como sucede en el *track* 18, el momento más intenso, bello, magistral de todo el disco: *Abschied*, a partir de un poema de Alfred Lichtenstein y el movimiento lento de la sonata póstuma de Schubert.

¿Cómo una música tan triste puede ser tan bella? Porque alcanza lo sublime. ¿Cómo una música cuyo tema es el horror de la guerra puede ser sublime? Porque otorga respuesta contundente al horror con el antídoto ideal: la belleza. En esta obra, la de Michael Nyman es música de una belleza suprema.

Abschied (despedida, en alemán) plasma el dolor de una despedida y extiende su sentido hacia lo metafísico, lo metafórico y lo simbólico. Es una música de gran intensidad poética. Es, sencillamente, genial.

No solamente por el título, sino también por su alta calidad estética, recuerda de manera inevitable el *Abschied* de Gustav Mahler en *Das Lied von der Erde*, pero en el caso de Nyman la verosimilitud dramática resulta superior, sin rozar el melodrama mahleriano, sin perder, en cambio, el espíritu poético. Todo el disco es un gran poema en música.

Todo este trabajo está concebido, de acuerdo con su subtítulo, para convivir con imágenes en movimiento. Conozco varios pasajes del filme y puedo decir que efectivamente se potencia el efecto estético de

manera fabulosa. Y observo que el valor artístico de esta gran obra, *War Work*, es tan elevado y tan logrado que la pura materia acústica es suficiente para consagrar al autor. La música por sí misma, sin la imagen, tiene un poder devastador, monumental. Conmueve, emociona, eleva, enaltece, de una manera como solamente lo logra la poesía verdadera. Así, Michael Nyman pasa a la historia como un gran compositor, de dimensiones colosales.

Y este disco está poblado de demostraciones contundentes de este aserto, por ejemplo el *track* 3, donde la música de Nyman dialoga (como lo hace en las ocho canciones con distintos compositores) con la obra de Orlando Gibbons (1583-1625), ese gran maestro renacentista, el más importante del siglo XVII en Inglaterra. Y el resultado es sencillamente sublime y demuestra cómo Nyman es el eslabón más reciente de la reciedumbre de la música británica. Ese puente Gibbons/Nyman es una prueba contundente del valor histórico de este gran trabajo logrado en el disco más reciente de un autor, Michael Nyman, que ha aportado elementos distintivos a la evolución del lenguaje musical.

Uno de esos elementos distintivos está patente en el bello *track* 4, que parece una invocación, un himno, una plegaria, un coro bellísimo en instrumentos de alientos-maderas y metales. Magia pura. Es magia pura este rejuego de saxos, con especial encanto en el sax barítono, trompeta, corno francés, trombón y magia, mucha magia.

Como el uno es todo y el todo es uno, el sistema de vasos comunicantes que tiene *War Work* nos lleva a atisbos, deslumbramientos y rendijas a, por ejemplo, la *Entartete Musik* de Kurt Weill y Hanns Eisler (esos grandes precursores de la música para escena y cine) y en el lindo jugueteo instrumental que es el *track* 13, *The Mechanical Horse*, otra vez el paisaje distintivo de las obras de Nyman, universales por locales: pintan el paisaje sonoro inglés y se extienden por el cosmos y encuentran guiños tales como el jugueteo rítmico de Silvestre Revueltas.

Las ocho canciones son interpretadas por la contralto Hilary Summers, quien realiza un *tour de force* impresionante, pues

su tesitura se extiende en todo su rango, borrando incluso la frontera hacia el territorio mezzosoprano y conviviendo todo el tiempo con la potencia sonora de toda la Michael Nyman Band, con sus metales atronadores.

War Work también es un ejercicio magistral de prosodia, patente todo el tiempo pero asombrosa en momentos determinados: los *tracks* 5, 8, 18 y 19. En el primero de ellos, *Urtod* (muerte primigenia), el juego prosódico se entabla con un poema de August Stramm, ese gran precursor del Expresionismo alemán.

Michael Nyman al piano dialoga con la contralto, sobre un manto sonoro plantado por la orquesta, en torno a vocablos en alemán que entretienen un discurso prosódico prodigioso: *Raum, Zeit, wegen, Regen, Richter, drehen, wirgen, wirbeln* (habitación, tiempo, a causa de, lluvia, juez, girar, estrangular, hacer remolinos) en un flujo asombroso de aliteraciones, bloques ascendentes y descendentes en las palabras que con un simple cambio de una letra adquieren sonidos brutales en sonido y significado.

La tersura de la voz humana, entre mezzosoprano y contralto, produce magia, que crece cuando la voz se va hacia los tonos graves de contralto. La intensidad poética permanente a lo largo de todo el ciclo. La variedad de los materiales musicales. La poesía, esa hermosa dama, que habita en este disco.

Toda esa suma de elementos hace de este disco, *War Work*, una verdadera obra maestra.

La obra maestra de Michael Nyman.

Guerra y música. Tema interminable. ¿Seguirán sonando los disparos?

¿Seguirá sonando música contra esos disparos, junto a esos disparos, después de esos disparos?

El origen del universo parece haberlo predeterminado.

Y como el mal existe y uno puede elegir si abre su corazón al mal, o al bien, yo elijo quedarme con el sonido “om”, que es el sonido primordial del universo, según el budismo.

Pero la cultura occidental se obstina.

La ciencia dice que el primer sonido del universo fue un:

¡Bang! **u**

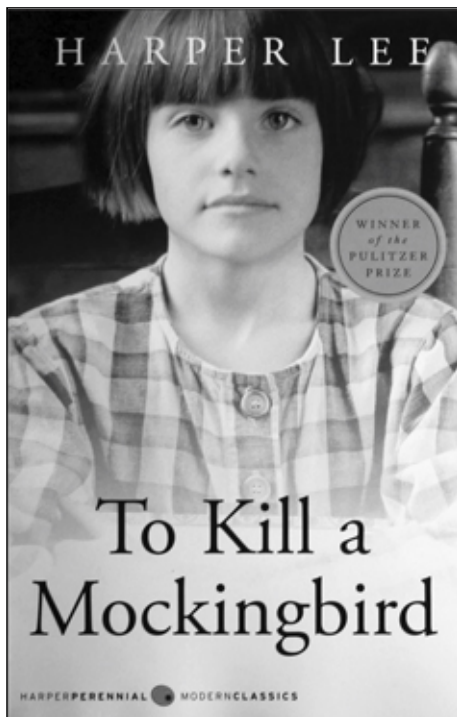
Los raros

Trump y la tradición del mesianismo xenófobo

Rosa Beltrán



Harper Lee



Donald Trump

Cuando Harper Lee publica su primera novela, *To Kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*) en 1960, la autora nacida en Monroeville, Alabama, alcanza un éxito inaudito. “Esperaba poco y obtuve todo”, dijo después, refiriéndose a la avalancha de entrevistas y reconocimientos, entre ellos el Pulitzer, la Medalla Presidencial de la Libertad y la traducción inmediata del libro a 40 lenguas. Sobre todo esto último. Una repercusión sorprendente que ha atravesado décadas. De su aparición a la adaptación posterior al cine protagonizada por Gregory Peck y hasta hoy, *Matar a un ruiseñor* es el clásico norteamericano por excelencia.

La novela de Harper Lee es uno de los libros más leídos en nuestro país vecino. Junto con *The Catcher in the Rye* (*El guardián en el centeno*) es quizás el libro más frecuentado por los jóvenes en las escuelas. En muchos países de cultura anglosa-

jona, como Australia, es libro de texto. Una de las grandes novelas de formación y hasta el año pasado una obra que registraba la venta de 40 millones de ejemplares. De modo que uno puede preguntarse: además de sus bondades literarias, ¿por qué se trata de una obra con semejante acogida?

Ubicados en los años sesenta, no es difícil imaginar la razón. La historia de una injusticia que culmina en un crimen colectivo contada a través de los ojos de una niña se vuelve la metáfora de aquellos valores contra los que luchó la generación de los sesenta. La sola idea de que “*todos los negros mienten, que todos los negros son en esencia seres inmorales, que todos los hombres negros deben inspirarnos desconfianza...*” (p. 233), enciende a los lectores que enseguida adoptan la tesis contraria, agotan varias ediciones, contagia a lectores de otras partes del mundo y hace

de este libro el emblema norteamericano contra la segregación y el racismo. Son los años de la contracultura. Los años de las protestas de ciudadanos cada vez más críticos: la época del surgimiento del movimiento hippie, la segunda ola feminista, el anticipo de la lucha y el asesinato de Martin Luther King.

Las siguientes décadas se caracterizan por la agudización de las polaridades en la Guerra Fría, el auge del terrorismo (IRA, RAF, ETA) al que Estados Unidos responde con un terrorismo de Estado y con el intervencionismo de Nixon, quien impulsa las dictaduras militares en América Latina y será obligado a dimitir tras el caso Watergate. También son los años del aumento exponencial en las migraciones al país vecino que, según la Conapo, tan sólo en México aumentan de 28 mil personas al año entre 1960 y 1970 a 400 mil migrantes

anuales a partir del año 2000. El discurso de odio al otro, a cualquiera que se perciba como “extranjero” es tema de una buena cantidad de novelas y cuentos escritos por los autores norteamericanos migrantes de segunda generación. Entre ellos, varios chicanos. Pero la novela de Harper Lee sigue siendo icónica.

Hay varios episodios de esta obra donde a través de imágenes captadas por tres niños (Scout, Jem y Dill) como al azar o de diálogos de respetables damas, se palpa la situación discriminatoria y nada democrática por la que se rigen las costumbres de un país que se dice el más igualitario del mundo. La señora Merriweather (nótese la ironía del nombre) dice: “las cocineras y los jornaleros están descontentos, pero ahora se están calmando... se estuvieron quejando todo el día... Gertrude. Te aseguro que no hay nada que distraiga más que un negro apesadumbrado. La boca les baja hasta aquí. Te arruina el día tener uno así en la cocina. ¿Sabes lo que le dije a mi Sophy, Gertrude? Le dije: ‘Sophy, sencillamente no estás siendo cristiana. Jesucristo nunca fue por ahí murmurando y quejándose’. Y mira, le hizo bien... Te

digo, Gertrude, que no hay que dejar pasar ninguna oportunidad de dar testimonio del Señor” (p. 266). La inclusión del discurso religioso y el mesianismo presente en los sepulcros blanqueados de la historia vuelven aún más perversos los actos de discriminación y xenofobia.

En febrero del año pasado hubo un *boom* de traducciones y reimpressiones de *Matar a un ruiseñor* ante el anuncio del fallecimiento de Harper Lee, a los 89 años. Pero hoy, un año después, tras el discurso inaugural de Donald Trump a la presidencia de Estados Unidos, esta obra adquiere una actualidad inusitada.

Porque la obra de Lee puede leerse como la prueba fehaciente del racismo y el clasismo inscritos en lo profundo de un gran sector de la sociedad norteamericana. Como la sarta de prejuicios, violencia y doble moral que no sólo es intrínseca a los habitantes de Maycomb, un pueblo sureño de Estados Unidos en los años treinta en la época de la depresión, sino como algo que ocurre aquí y ahora. No sólo como la amenaza de entonces de “escarmentar” a cualquiera que sea señalado, así se trate de una injusticia o sea una violación fla-

grante a la Cuarta Enmienda, que dice: “El derecho del pueblo a la seguridad en sus personas, domicilios, papeles y efectos, contra registros y detenciones arbitrarias, será inviolable”, sino como una realidad que sigue siendo válida para algunos norteamericanos, por desgracia. Entre ellos, el presidente de la nación más poderosa de la Tierra.

Según el *Library Journal*, los bibliotecarios de Estados Unidos nombraron esta obra de Lee “la mejor novela del siglo xx”. Esto querría decir, como mínimo, que es una de las novelas más consultadas, más recomendadas o más gustadas en el país vecino. Y que quizá lo sea porque la tesis que sostiene la novela es una de las más convincentes. Sin embargo, la decisión que hizo llegar a Trump a la presidencia de Estados Unidos y la aceptación de un discurso como el suyo muestran que la lección de odio inserta en esta obra permanece en las mentes de muchos y que la necesidad de su lectura se hace presente, de nuevo. **U**

Las citas están tomadas de Harper Lee, *Matar a un ruiseñor*, Harper Collins, Nashville, 2015.



Gregory Peck y Brock Peters en la película *Matar a un ruiseñor*, 1962

Aguas aéreas

Un puñado de gigantes

David Huerta

*Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.*

En un par de simpáticas observaciones espigadas de sus obras, Jorge Luis Borges habla de gigantes. En la semblanza “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, fábula sobre un falso profeta de los antiguos árabes, menciona, entre las fuentes del relato, el *Manual del gigante*, libro cuyo subtítulo es “Libro de precisión y revisión”. A Norman Thomas di Giovanni le confió Borges las aristas de esa diablura: ¿cómo podía ser preciso el manual y al mismo tiempo solicitar o esperar “revisión”? Y la magnitud de ese manual para gigantes, ¿será la de un librito apenas o un tomo a tono con las dimensiones de su lector descomunal?

Del título de ese manual anómalo deduje, como puede verse fácilmente, este “puñado de gigantes”. Así como el *Manual del gigante*, el “puñado de gigantes” de esta “agua aérea” comporta, visto de cerca, una especie de oxímoron: algo no casa muy bien, si uno lo piensa un poco, entre la palabra “puñado” y la palabra “gigantes”. Hay en esa frase cierta inconmensurabilidad, palabra autorreferencial o auto-descriptiva como pocas. Cabe imaginar un puño inmenso, cerrado en torno de un haz tremendo de gigantes, enanizados por esas aperturas. No podemos siquiera ver el cuerpo al cual pertenece ese brazo rematado por tal puño sobrehumano.

Se conoce ahora la fuente directa de ese relato “infame” de Borges (lo llamo así pues forma parte de la *Historia universal de la infamia*, probablemente una de las experiencias literarias más tremendas de mi adolescencia); es una fuente realmen-



Satanás, Códice Gigas, siglo XIII

te insólita, insospechada: el cuento de un joven soldado corso llamado Napoleón Bonaparte; también forman parte de esa trama “intertextual” ciertos párrafos del turbulento León Bloy. Con Borges las sorpresas continúan bien entrado el siglo veintiuno, tres décadas después de su muerte. Esa es la primera mención de gigantes de Borges en sus páginas de prosa. La segunda, a continuación.

En el siglo doce, ocurrió el único avistamiento del monstruo llamado Aqueronte, en la ciudad de Cork. El hecho está registrado en la *Visio Tundali*, o “Visión de Tundal”. Es, se dice, una de las fuentes del mayor poema de Dante Alighieri. El monstruo de Cork fue visto en esa ocasión memorable por un joven caballero irlandés llamado Tundal; la criatura ostenta, como se puede ver, el mismo nombre del río del Infierno. El maestro de Dante, Virgilio, y los poetas Lucano y Ovidio lo reconocen en los versos de sus historias. En la *Commedia* leemos este verso:

Su la trista Riviera d'Acheronte.

Al lado de las imaginaciones poéticas, hay otras tradiciones sobre Aqueronte. En la noticia de donde extraemos estas menudas erudiciones, leemos unas cuantas palabras sobre los destinos de esa presencia fabulosa y de su nombre:

“Una tradición hace de él un titán castigado; otra, de fecha posterior, lo sitúa no lejos del polo austral, bajo las constelaciones de las antípodas. Los etruscos tenían *libros fatales* que enseñaban la adivinación, y *libros aquerónticos* que enseñaban los caminos del alma después de la muerte del cuerpo. Con el tiempo, el Aqueronte llega a significar el infierno”.

Para estos renglones, lo importante es el hecho siguiente: Aqueronte es un gigante. He aquí, entonces, la descripción del monstruo, de esta criatura de la fábula y de la poesía de hace un milenio:

“[Aqueronte] es mayor que una montaña. Sus ojos llamean y su boca es tan grande que nueve mil hombres cabrían en ella. Dos réprobos, como dos pilares o atlantes, la mantienen abierta; uno está de pie, otro de cabeza. Tres gargantas conducen al interior; las tres vomitan fuego que no se apaga. Del vientre de la bestia sale la continua lamentación de infinitos réprobos devorados”.

La estampa está hecha, como debe ser, de hipérboles. El trazo es firme en el dibujo atroz; las abstracciones y las comparaciones (“mayor que una montaña”, “réprobos... como pilares o atlantes”) están puestas ahí con un cierto distanciamiento, como si se nos dijera: “Así es, en efecto, el portentoso y temible Aqueronte. Admírenlo”.

Estos pasajes proceden de otro manual: el *Manual de zoología fantástica*, libro fir-

mado por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; la primera edición es mexicana, del Fondo de Cultura Económica y del año 1957.

Cuando Vasco da Gama y sus valientes marineros llegaron a la punta sur del continente africano, los recibió un gigante, llamado Adamastor. Esa presencia imponente es la personificación del viejo e infranqueable Cabo de las Tormentas, terror de las singladuras diurnas y especialmente de las nocturnas. Vasco da Gama y su flotilla le dieron la vuelta al temible lugar y abrieron a las navegaciones la puerta marítima del Océano Índico, con todas sus implicaciones para el comercio, la economía, el equilibrio mundial y esa entelequia llamada, en nuestra época, “globalización”. Desde entonces, y para recordar la hazaña de los portugueses, el lugar circunnavegado por Vasco da Gama cambió de nombre, y ahora lo llamamos Cabo de Buena Esperanza.

Todo eso es historia, pero Adamastor es mitología pura. Me vino a la memoria esa figura gigantesca descrita por Luis de Camoens en *Los Lusíadas* pues he estado leyendo ávidamente el miltoniano *Paraíso perdido*, y el retrato de otro gigante en el libro primero del poema me lo recordó: la descripción de Satanás en los versos 589 a 606, vista por Edmund Burke como una expresión perfecta de poesía sublime, con el *caveat* siguiente: allí lo sublime tiene elementos de pavor, de miedo, de temor numinoso ante un poder ultraterreno, amenazante y terrible. Pero allí no termina el asunto de los gigantes en estos meses recientes de lectura.

En las maravillosas *Operette morali*—rebautizadas acertadamente como *Prosas morales* por su traductor a nuestro idioma, J. Teixidor—, el genial y atormentado Giacomo Leopardi presenta a otro gigante, aquí una mujer monumental: la Madre Naturaleza. En el diálogo titulado “Diálogo de la Naturaleza y un islandés”, el viajero proveniente de la solitaria y helada isla del Océano Atlántico se encuentra, en sus andanzas africanas, con una presencia formidable, en pleno desierto árido y ardiente. Al principio esa aparición parece más bien una montaña, con una vaga

forma humanoide, silenciosa e indiferente. Pero de pronto abre la boca y habla: el silencio concluye de modo impresionante. La indiferencia majestuosa de la Naturaleza va abriéndose paso y aquilatanándose lenta y gradualmente en el diálogo hasta volverse una ley cruel, implacable.

Adamastor, Satanás y la Naturaleza forman un conjunto admirable, sobre todo por el genio de quienes los describen y les dan voz. Un enormísimo poeta del siglo dieciséis, otro no menos grande de la centuria siguiente y otro más, no menos genial, del siglo diecinueve: Camoens, Milton, Leopardi, muy diferentes pero unidos en esa galería de gigantes, entre otras cosas. Podría poner aquí, desde luego, por mor de mi gongorismo inveterado, a Polifemo, descendiente poético, muy directo, de Adamastor; dejo esta sola mención. Es conocida la influencia de Camoens en Góngora y el linaje del monstruo de Sicilia, es decir: su relación con el gigante-centinela del Cabo de las Tormentas. En la historia de la poesía, Polifemo es un pariente muy cercano de Adamastor, dentro de las genealogías de los personajes gigantes de la literatura occidental. Tanto el siciliano como el africano aparecen en un ámbito marino, oceánico.

Esos tres gigantes podrían únicamente *estar ahí*, ser esas prodigiosas presencias organizadas por los poetas. Les bastaría su tremenda inmanencia, su porte sublime, su capacidad de inspirar miedo y fascinación. No les basta nada de eso: deben hablar. Y son, todos y cada uno de ellos, de una elocuencia notable; con excepción de la Naturaleza, cuyo laconismo contrasta con el abundante discurso de su interlocutor, el islandés doliente: pero la inmensa mujer del desierto dice unas cuantas cosas imborrables: su discurso es por lo menos tan digno de memoria como los del movidísimo poema portugués y la epopeya bíblica de John Milton.

Satanás es alto como una torre; es hermoso y altivo. Resplandece su rostro con luz arcángelica y su rostro está cruzado por sombras y fulgores. También le atraviesan las mejillas cicatrices de las heridas hechas por los rayos de Dios. No tengo —nadie tiene— una opinión definida sobre el verdadero protagonista del poema, una dis-

cusión de siglos: ¿es Dios, es el príncipe tenebroso, es el Primer Hombre (Adán), es Cristo? Lo cierto es esto: nadie puede resistirse a la fascinación de Satanás en los versos de Milton, quien estaría en completo desacuerdo con esa visión, específicamente romántica, de Satanás como el verdadero héroe del *Paraíso perdido*. El profesor, ensayista y crítico Mario Murgía lo ha dicho claramente: es imposible imaginarse a Milton con las actitudes mentales de un romántico, pues no lo era en absoluto: pertenecía a otro mundo, el del siglo diecisiete. De esto me he ocupado en otra “agua aérea” a propósito del libro de Murgía sobre estos temas.

El biólogo inglés J. B. S. Haldane escribió un originalísimo ensayo acerca de la “imposibilidad de haber gigantes”. Durante algún tiempo guardé en mis archivos, si así puede llamarse a la *manigua de papeles* de mis recortes, el ensayito de Haldane publicado en un suplemento literario; luego se esfumó en esos cataclismos periódicos por medio de los cuales tratamos de aligerar, en la casa, el tonelaje de los impresos. Lo recuerdo con gusto y admiración. No hace falta pensar mucho para darse cuenta del desencuentro, aquí, de la ciencia y la imaginación novelesca y poética. Desde luego hay gigantes: mírenlos, escúchenlos, véanlos actuar en las páginas de los libros.

Hay otros gigantes, titanes, cíclopes, criaturas fantásticas de gran tamaño. Los hay de todas clases, desde los de la poesía clásica hasta los archiconocidos de *The Lord of the Rings*. Un lugar aparte y una reflexión concienzuda merecerían los simpáticos y alucinados gigantes del *Quijote*. Adamastor, Satanás y la Naturaleza fueron mis gigantes preferidos del año 2016.

De Charles Baudelaire podemos leer, en las páginas de *Las flores del mal*, un poema titulado “La giganta”. La aparición, mágica y épica, heroica, del enorme y poderoso Hércules al final del cuento “Los caballos de Abdera”, de Leopoldo Lugones, puede agregarse sin disonancia a este modesto desfile de gigantes. Hay muchos otros gigantes en la literatura. Han comparecido aquí unos cuantos, espigados de páginas leídas a lo largo de muchas décadas y en tiempos recientes. **U**

Callejón del Gato Didascalía

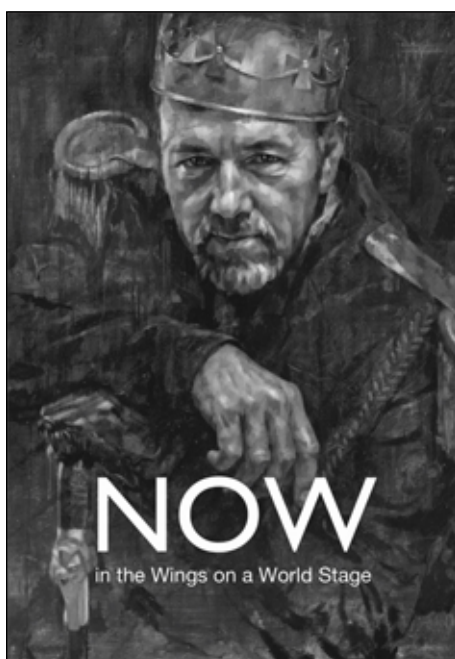
José Ramón Enríquez

Valle-Inclán llegó por primera vez a México con una compañía teatral. No venía como actor sino como galán de una actriz, pero conoció desde adentro ese mundo que solemos llamar “tripas del teatro”, así como esa fraternidad que sólo se conoce en las compañías teatrales y a la cual potencia, más allá de lo imaginable desde fuera, una gira transoceánica. Y desde ahí, como algún crítico ha notado, comenzó a gestarse un nuevo Valle, el de *Tirano Banderas* que llega al Callejón del Gato y al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Pero lo que más me importa subrayar en estas notas es la manera cómo, estoy cierto, el haber vivido las entrañas, las tripas del teatro, conformaron su original manera de cambiar impresiones, de charlar con las compañías que debían representar sus obras. Es decir, no llenar sus obras de acotaciones precisas sino de ese género que en el teatro conocemos con la expresión justa de didascalía.

A diferencia de la acotación, que es una simple señal de tráfico que el autor introduce en su obra, didascalía, como su nombre indica en griego, son las enseñanzas que implican el diálogo vivo dentro de la compañía. Son el diálogo que subyace al diálogo y, por lo tanto, parte fundamental de la anagnórisis (el reconocimiento) y preludio de la epifanía escénica (el encuentro con los dioses).

Nunca el teatro es más teatro que cuando ha existido a profundidad ese diálogo, ya sea propuesto por el autor en la didascalía, por el director en el indispensable trabajo de mesa o por todos los miembros de la compañía, desde el saludo inicial hasta el telón final de una temporada. Sobre todo si ha habido gira.



Por eso (y aquí dejo a Valle en su Callejón del Gato para adentrarme en lo contemporáneo) gocé y aprendí con el documental *Now*, dirigido por Jeremy Whelehan, que relata el montaje del *Ricardo III* shakespeariano bajo la dirección escénica de Sam Mendes, en 2013, con el Old Vic de Londres, precisamente cuando estuvo bajo la dirección artística de Kevin Spacey, quien encarna literalmente al contrahecho y malvado que llega a ser rey contra toda justicia y dejando tras de sí una cauda de crímenes, desprecios, maldiciones, amoríos que lo han vuelto favorito para ser protagonizado por quien sueña con ser actor.

Cabe señalar que tanto Sam Mendes como Kevin Spacey emergen del teatro, que sólo habían trabajado antes en el cine (en *American Beauty*, ganadora del Oscar) y que con *Now* pretenden lo casi imposible, acercarse un poco a ese “festín efímero”, como lo llamara en uno de sus libros la inolvidable Esther Seligson. Para ello, la dirección cinematográfica de Whelehan funciona como catalizador perfecto.

Desconozco la distribución que haya tenido *Now*, aunque supongo que no ha contado con muchos espectadores. Además de probar que la puesta en escena, por cuanto se alcanza a ver en el documental, debe de haber sido extraordinaria, lo que

en estas reflexiones más me interesa es la manera como todos los participantes en la obra y en la gira son contruidos tanto por sus respectivos personajes como por su trabajo en la compañía. Y no cualquier compañía. Hablamos del Old Vic, donde actuaba el legendario Edmund Kean, fundado hace doscientos años, que llamó en 2003 (dando un ejemplo de apertura contra los nacionalismos) al norteamericano Kevin Spacey.

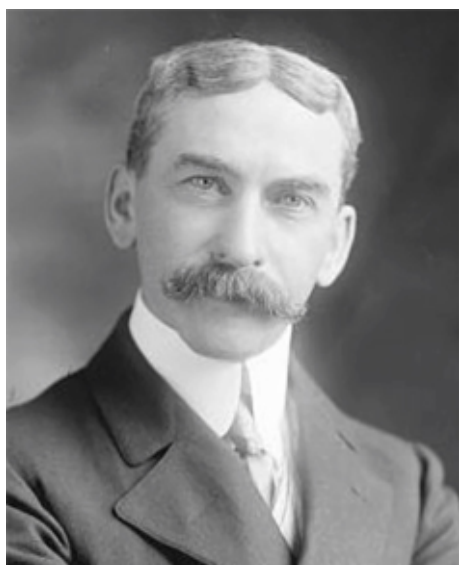
En *Now*, Kevin Spacey narra las profundidades en que es construido por su personaje. Es decir, el actor no construye al personaje, sino que el personaje construye al actor, y, en el caso de Ricardo III, lo deforma literalmente para exigirle cuanto un ser humano que no fuera actor sería incapaz de dar. Así, el documental de Whelehan se convierte en didascalía que nos permite entrar en las tripas de una compañía, ver cómo construye a sus participantes y recorrer el mundo con una puesta extraordinaria. Porque fue tal el éxito de *Ricardo III* que el Old Vic se lanzó a una gira por el mundo entero: de Londres a Singapur, pasando por Epidauro, Nápoles, España, Hong Kong, Estambul o Pekín, hasta Estados Unidos.

Kevin Spacey ha declarado que su personaje de *House of Cards* todo se lo debe a *Ricardo III*. No he visto la serie ni me importa, aun cuando tanto la han recomendado. Pero sí me duele que lo efímero, inmediato y vivo, es decir, la esencia que hace del teatro un ritual sagrado, me impida acercarme a la ceremonia shakespeariana celebrada con Spacey como Ricardo III. Pero agradezco entusiasmado que la tecnología me permita la didascalía y sugiero a quien me lea buscar *Now*. En Netflix, creo. **u**

Modos de ser

Algunos momentos de nuestra historia con los Estados Unidos

Ignacio Solares



Lane Wilson



Victoriano Huerta



Francisco I. Madero

El 18 de febrero de 1913 tuvo lugar el “Pacto de la Ciudadela”, ya con Madero y Pino Suárez presos. Se realizó en la embajada norteamericana y lo presidió el embajador Lane Wilson, con Victoriano Huerta y Félix Díaz a su lado. Al presentar a Huerta, exclamó entusiasmado:

—¡Goce de una larga vida el general Victoriano Huerta! ¡Salvador de México! ¡Ídolo de los extranjeros!

Uno de los embajadores le preguntó a Lane Wilson qué suerte correría Francisco I. Madero, y Wilson, con un esbozo de sonrisa, respondió:

—Oh, no hay que preocuparse. Al señor Madero lo llevarán a un manicomio, que es donde siempre debió haber estado...

En noviembre de 1915 *The Paso Herald* publicó un editorial que decía: *Tenemos el deber moral de apoyar la decisión del presidente Wilson de invadir a México. El pue-*

blo mexicano ha demostrado que no es bastante fuerte y sano como para gobernarse de una manera estable y eficaz. Una raza como ésta, en su mayor parte compuesta por mestizos, indios y aventureros españoles, casi toda analfabeta, no puede aspirar a la libertad y a la justicia; en una palabra, a la democracia. Necesitará, sin remedio, ser oprimida. Durante siglos así lo ha sido, víctima de la degradación que le han impuesto sus autoridades: ladrones, asesinos y cohechadores. ¿Quién podría suponer que en el futuro será un país distinto y que no corremos los norteamericanos el riesgo de pagar las consecuencias de su grave condición?

Al yanqui que quiso izar su bandera en nuestro Palacio Nacional, el día de la entrada de los norteamericanos, le mataron de un balazo, pero por más esfuerzos que hizo la policía no pudo averiguar quién fue el matador. Pero espantan por su bar-

barie los tormentos que le preparaban al asesino.

GUILLERMO PRIETO

Hay crímenes que por su enormidad rayan en lo sublime. El apoderamiento de Texas por nuestros compatriotas tiene derecho a este honor. Los tiempos modernos no ofrecen un ejemplo de rapiña en tan vasta escala.

HENRY CLAY

La constitución mexicana nunca ha estado en vigor. El gobierno es despótico y, estoy seguro, así lo será durante muchos años venideros. Los gobernantes no son honestos y los mexicanos en general carecen de inteligencia para gobernarse por sí mismos.

SAM HOUSTON al presidente Andrew Jackson, febrero de 1833

*Llego aquí como salvador de un pueblo so-
juzgado por corruptos partidos políticos y
por militares ambiciosos y asesinos.*

Manifiesto del general WINFIELD SCOTT
al tomar la ciudad de Jalapa

*Yo, por mi parte, aseguro a V. E. que prefe-
riría mil veces morir antes que ver a mi pa-
tria humillada por una raza hipócrita y ava-
riente, como es la vuestra, que pregonando
la libertad no hace más que esclavizar a los
habitantes que tienen la desgracia de ha-
llarse en sus inmediaciones.*

JUAN NEPOMUCENO ALMONTE, enviado
extraordinario y ministro plenipotenciario
en Washington durante 1844

*Supe que en la Plaza Mayor había un cua-
dro enorme de tropas norteamericanas que*

*ocupaba Palacio y que en su azotea ondea-
ba ya la bandera de las barras y las estrellas
y la verdad, no tuve el valor de ir a compro-
bar tal ignominia.*

CARLOS MARÍA DE BUSTAMANTE

*Los agravios que hemos sufrido de México
desde que realizó su Independencia y la pa-
ciente tolerancia con que los hemos soporta-
do no tienen paralelo en la historia de las na-
ciones civilizadas modernas.*

JAMES K. POLK, presidente de Estados
Unidos, diciembre de 1846

*México es un país con grandes recursos na-
turales, que podría levantar cabeza bajo un
gobierno responsable y honesto. Entre sus po-
líticos hay hombres con grandes luces, relega-
dos a segundo plano por la insaciable ambi-
ción de los militares. Si alguno de ellos logra
sostenerse en el poder, quizá México tenga la*

*fuerza suficiente para reclamar con las armas
el territorio del que ha sido despojado. De-
bemos, por tanto, fomentar la discordia civil
por todos los medios a nuestro alcance y para
ello puede sernos muy útil el general Anto-
nio López de Santa Anna, quien en los últi-
mos diez años ha sido cabecilla de otros tan-
tos pronunciamientos. Contra el sentir de
muchos convencionistas, que desearían co-
mérselo vivo, prefiero dejar en libertad al
ave depredadora. Te suplico reconsideres tu
posición y le concedas una entrevista en Wa-
shington. La conferencia no reportaría bene-
ficio alguno, pero serviría de pretexto para
ponerlo a salvo y facilitarle el regreso a su pa-
tria, donde será nuestro mejor agente subver-
sivo. Con su díscolo genio agitando la arena
política, ningún gobierno podrá enderezar
la nave del Estado y México se mantendrá
sumido en el caos, donde nos conviene que
permanezca por mucho tiempo, para que su
débil ejército no pueda impedir las futuras
anexiones de Arizona, Colorado y las dos
Californias.*

Carta de SAMUEL HOUSTON a Andrew
Jackson, presidente de Estados Unidos,
agosto de 1836. **U**



Felicistas en la Ciudadela, 18 de febrero de 1913

Tintero

Los que se fueron

Álvaro Matute

Los recuentos periodísticos con los que cierra un año e inicia el siguiente suelen hacer repaso de quienes se fueron en el año concluido. La impresión que dejó 2016 fue intensa. Grandes nombres de los que sólo quedarán su obra y su recuerdo. A ellos se dedicaron muchas páginas en su momento, así como en el balance final. Unos tocan más de cerca, otros son luminarias que nos abarcan, querámoslo o no. En muchas estaciones de radio no dejarán de sonar canciones de Juan Gabriel, así como en recorridos urbanos los edificios de Teodoro González de León se ofrecerán a nuestra vista. En mi caso, las sesiones de la Academia Mexicana de la Historia no contarán más con Jorge Alberto Manrique y don Israel Cavazos Garza. Y así, el vacío intentará llenarse con la memoria de los idos.

Se van cercanos y lejanos. La presencia de Rosa Camelo, aun ya jubilada, en el Seminario de Estudios Historiográficos dejó de iluminarnos desde febrero. Sus conocimientos y su buen decir ya no nos acompañarán en sus sabios comentarios sobre el tema del día escogido para nuestra sesión mensual. Siempre atenta, daba muestras de una lectura precisa, honda, que ponderaba los aciertos y de manera discreta señalaba dónde podría ser mejorado un texto. Historiadora de obra aparentemente escasa, prefirió no publicar sino hasta estar totalmente segura de que lo que ofrecería al lector sería algo hecho con suma corrección. Sus inéditos son muchos. Nunca publicó por publicar, a pesar de que ello iba contra corriente y no se beneficiaba de promociones. Quienes la tratábamos en corto sabíamos de su sabiduría y de la profundidad con la que acometía sus lecturas. Optó, sin embargo, por la discreción. Su magisterio fue luminoso.

Otra persona ida fue Filiberto García Solís. Él se definía como icazbalcetiano. Su divisa era ayudar a los demás a través de la localización y el rescate de impresos de difícil acceso. Cuántos nos beneficiamos con su trabajo. Algunos lo consignamos en notas al pie en las que agradecíamos su colaboración. Su orgullo era como el de Eliezer Shkolnik, personaje de la película *Nota al pie*, de Joseph Cedar (2011): ser citado al pie por el máximo especialista reconocido en estudios sobre el *Talmud* era su gran satisfacción. Rescató la revista *Filosofía y Letras* (1941-1958). Gracias a Filiberto la tenemos en edición digital. Fue una revista académica notable. Su director fundador, Eduardo Nicol, le dio una gran proyección. En ella está el pensamiento mexicano de los años cuarenta y cincuenta; por ejemplo, el advenimiento del Existencialismo en México. García Solís, jefe del Fondo Reservado de la Biblioteca Samuel Ramos (Facultad de Filosofía y Letras), sabía buscar y encontrar y, a diferencia del Jorge de Burgos creado por el también desaparecido Umberto Eco, le gustaba compartir. Se quedó a medias en su tesis de maestría sobre don Alberto María Carreño, cuya revista *Divulgación Histórica* encomiaba. La discreción fue su divisa.

Cuántas veces al deambular por Perisur se aparecía Roberto Escudero. Podría decirse que si se le quería ver bastaba con recorrer el centro comercial desde Sanborns al Café Mozart (que ya no está) para tropezarse con Roberto. Mi impresión de él, ya en los últimos años, era la de un hombre igualmente discreto al que le gustaba perderse entre la multitud de consumidores. El protagonismo del presidente de la Sociedad de Alumnos de la Facultad, impulsado por la Planilla Ne-



Rosa Camelo

gra, sucesor de Germán Dehesa allá en 1967 y que tuvo un papel importante en el Consejo General de Huelga, lo cambió para ser un buen profesor de Filosofía en la UAM Xochimilco, alcanzar su jubilación y escribir textos que un futuro Filiberto García Solís deberá impedir que caigan en el olvido.

Y ya al cierre del año leo la noticia del deceso de otro hombre que hizo gala de la discreción, mi primo Gabriel Jiménez Remus, senador panista que supo darle dignidad a la oposición y que desempeñó con eficiencia la embajada de México en Madrid, donde lo vi por última vez. Después representó a nuestro país en Cuba. Lamentablemente nunca conversamos sobre su última experiencia.

Para iniciar 2017 también leo que Sergio Fernández Bravo, autor de la portada de la primera edición de mi *Teoría de la historia en México*—y de muchos SepSetentas—, no estará más con nosotros. Recordaré nuestra mutua afición por Buster Keaton y Harold Lloyd, de quienes conseguía películas en 16 mm, que veíamos en casa de Elsa Frost y Martí Soler, a la que asistíamos al lado de don Edmundo O’Gorman. En esos años no imaginábamos que podríamos tener esas películas en nuestras casas sin tener que arrostrar, como Sergio, los peligros del contrabando. **U**

La espuma de los días

Mesas redondas no, tertulias sí

José de la Colina

Escritor, no escaparás. Aunque mil y una veces alegues tu escepticismo y tu tedio y tu abominación acerca de las virtudes culturales, morales, espirituales, estéticas y políticas de las conferencias, las mesas redondas, las presentaciones de libros, etcétera, sábetelo que mil y una veces el teléfono, o algún medio electrónico, o algún grupo apasionado en la busca de orientación ideológica o siquiera vocacional, seguirán solicitando tu participación en los llamados “eventos” culturales. (Y será inútil que, antes de negarte, realices, por lo menos, el acto cultural de informar a los solicitadores que si un “evento” ha sido planeado, programado y anunciado, nada tienen de eventuales).

El auge de las mesas redondas es una epidemia tejida de epidemias culturales. Hay mesas redondas sobre la modernidad, sobre la posmodernidad, sobre la inmodernidad, sobre la deuda interna y la deuda externa y la deuda eterna, sobre la vigencia o la muerte de la novela, sobre la vigencia o la muerte del libro en la época del tecleo electrónico, sobre la interrogante de si a la inspiración le va mejor el soneto correcto o el soneto con estrambote, o, “a nivel” de la mera difusión cultural, sobre la subsistencia o la desaparición de los suplementos culturales y, de paso, sobre la necesidad de denunciar a las mafias literarias y sus mafiotas y mafículas, etcétera, etcétera. Y es de temer la llegada del día en el cual, tal vez a partir de esto que escribes, te telefonarán para invitarte o conminarte a participar en una mesa redonda sobre la inutilidad de las mesas redondas.

“La mesa redonda —dice totalitariamente un diccionario enciclopédico— ha de tener cuatro fases: la presentación o introducción, el cuerpo de la discusión,

la sesión de preguntas y respuestas y la conclusión”.

Pero la mayoría de las veces la mesa redonda ni siquiera hace honor a su género, pues no consiste en una puesta en circulación de ideas acerca de un asunto determinado, sino, cuando mucho, de opiniones de opinadores profesionales o *amateurs*, gente que habla no con palabras sino con frases y hace de la reunión un conjunto de tres o cuatro o cinco o más conferencias individuales y rara vez coincidentes, leídas en una muy académica voz monótona, pues cada dizque “mesarredondo” va prevenido y lleva doctas cuartillas. Algunos de esos leedores, que no lectores, tienen piedad del público (al que llaman auditorio), pero la mayoría suele adormecer al dizque respetable público con una veintena de cuartillas de cuarenta líneas y setenta teclazos en anverso y reverso de cada hoja.

Como la permanente explosión demográfica, y el aumento del esmog, y la ingente invasión del ambulante (o sea el comercio en la calle, pero no ambulante, pues suele ser de puestos fijos), la frecuencia de las mesas redondas es una de las causas de la crisis general del país, y, en particular, de la decadencia cultural y espiritual de su ciudad capital. Hace años, en *Vuelta* de julio de 1992, Gabriel Zaid ya se atrevía a decir que las conferencias, y, añadido yo, las mesas redondas, existen para hacer los intercambios de prestigio,

y “en términos de eficacia cultural, son nada frente a la lectura o la tertulia”.

¿La tertulia? Ni Zaid, tan serio, ni yo, a veces casi serio, tratamos en broma el asunto. La tertulia tiene, bajo otros nombres, pero según indudables testimonios, sus orígenes históricos y nobles, y sus defensores. El ilustrísimo pensador don Miguel de Unamuno la consideraba algo así como una universidad libre esparcida en las mesas de los cafés, y habría que hablar de las de Jesús y “discípulos”, las de los Caballeros de la Mesa Redonda, la de la Reunión de los Tres Grandes, quienes eligieron Casablanca para su tertulia, tal vez porque allí estaba el bar de Rick, es decir, del apodadoado Humphrey Bogart (véase la película *Casablanca*).

Lo ideal, entonces, sería la proliferación irresponsable, “salvaje”, de las tertulias entendidas como guerrillas espirituales contra la culturocracia basada en conferencias, mesas redondas y otros no eventuales “eventos”. El proyecto no es fácil, más bien es casi heroico, pues sufrimos ciudades cada vez menos convivenciales, pero, sobre todo, porque la formación de una tertulia suele ser un hecho misterioso, cuyos orígenes, motivos, mecánica, estilos, etcétera, no están favorecidos por una teoría científica ni una mínima explicación racional. Y así como el pintor Whistler dijo: *Art happens*, todo cuanto podría yo decir es:

LA TERTULIA OCURRE. **u**



A veces prosa Por la mañana

Adolfo Castañón

Al despertar, cuando apenas empieza a salir el sol, salgo al jardín. Busco las heces del perro. Las recojo y tiro por la coladera. Echo una cubeta de agua para que se vayan bien y luego lleno otra para ponerles agua a los pájaros en una antigua fuente de piedra que hay en el jardín. No tardan en bajar, a veces de uno en uno, a veces de dos, nunca más de tres. Veo de lejos sus caras y sus ojos vivos. No sé por qué pienso que tienen cara de historiadores. Tal vez alguno sea la reencarnación del anticuario que hace años le regaló a mi padre esa fuente de piedra hecha de dos piezas: la pila pétrea que parecería hecha para bautizar es sostenida por un ángel que esboza una sonrisa tímida con sus labios de cantera labrada. Me quedo viendo la fuente. Me pregunto de qué tem-

plo antiguo vendrá, de dónde la habrá sacado aquel anticuario amigo de mi padre a quien vagamente recuerdo como un hombre amable y encantador que tenía dulces para los niños y una casa llena de libros, muchos de ellos “trufados” con recortes de periódicos o revistas. Tal vez en alguno de esos libros o de esos periódicos estaba escrita la historia o incluso el nombre del ángel de piedra, o la de la antigua capilla colonial de donde fue salvada o sacada la fuente que ahora se encuentra en el centro del jardín y a la cual llegan a beber y a bañarse todas las mañanas los pájaros con mirada perspicaz de historiador. Pienso todo esto en un instante o más bien lo recuerdo, o el recuerdo me recuerda. A veces pienso en las manos toscas que labraron

la piedra de la pila, a veces en aquellas que se la llevaron del incógnito templo, a veces en las del anticuario amigo de mi padre o en las de él mismo. Miro las mías, trato de recordar las suyas: ramas del mismo árbol de sangre, ya tenuemente marcadas por algunas pecas. A estas, él las llamaba “flores de cementerio”. No sé si tenía razón. Yo las llamaría “semillas de panteón”. Las manos de los ancianos me hacen pensar en las ramas viejas de los rosales que todavía florecen, igual que las raíces a flor de tierra se me aparecen como dedos de gigantes que duermen debajo de la tierra... Todas las mañanas salgo del espejo de agua de estos pensamientos a recorrer como Dios me da a entender las a veces quebradizas hojas de la jornada... **U**



Joaquín Sorolla, *Fuente en un patio sevillano*, 1915

Río subterráneo

Un alarido de angustia

Claudia Guillén

Desde tiempos muy remotos sabemos que el ser humano se ha valido de distintos lenguajes para comunicarse. Basta con detenernos a escuchar algunas de las piezas compuestas por Mozart; o bien, contemplar las pinturas realizadas por Miguel Ángel, tan sólo por mencionar, apenas, algunos ejemplos de las expresiones artísticas concebidas por el hombre. Se trata de lenguajes que nos trasladan a diversos escenarios y despiertan emociones disímiles, unidas por su gran factura estética.

Jesús Ramírez-Bermúdez (1973) nos entrega *Un diccionario sin palabras y tres historias clínicas*, donde recupera su experiencia como médico neurólogo para ilustrar el proceso de dos pacientes, Diana y Amanda. Como sabemos, el quehacer de un neurólogo es encontrar respuestas científicas a los procesos y enfermedades del cerebro; sin embargo, pareciera que el doctor Ramírez-Bermúdez, en su afán de llegar más allá del método teórico y científico, escarba en diferentes corrientes que aluden a los procesos de la condición humana y cómo estas repercuten en nuestras más profundas obsesiones.

Ramírez-Bermúdez es un espléndido ensayista y su vínculo con la literatura se torna como una relación indispensable en su quehacer cotidiano, como lo han hecho los doctores Francisco González-Crussi, Arnoldo Kraus y Bruno Estañol. Estos médicos se han preocupado por trasladar los escenarios donde se desenvuelven a través de magníficos ensayos literarios. De esta forma, se ha logrado ir consolidando una tradición “clínica-literaria” desde nuestra lengua gracias a estos pensadores.

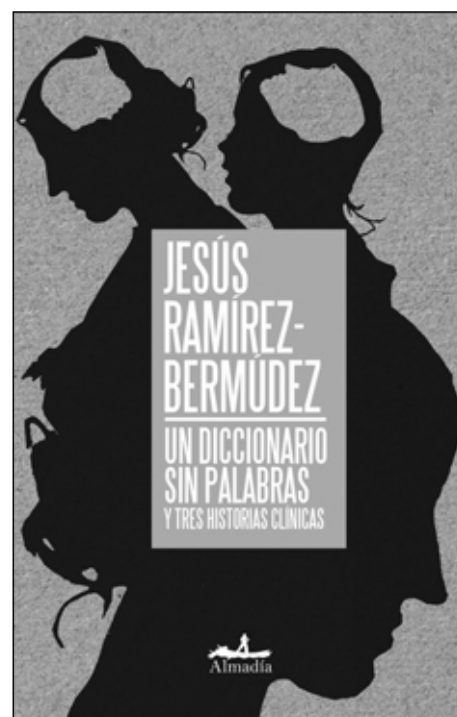
En *Un diccionario sin palabras*, el autor echa mano de su gran oficio para enseñar dos realidades antagónicas, que a su vez

se podrían replicar en muchas otras realidades a las que nos enfrentamos. Es decir, intercala dos casos clínicos con su propio imaginario, logrando que el lector se interne en el mundo trasfigurado de Diana y de Amanda.

Diana es una joven adinerada del norte del país. Ella sufre un accidente que la lleva a internarse en un estado de coma del que no sale del todo airosa. Por ello, y quizá por el azar, termina como paciente del doctor Ramírez-Bermúdez. Su incapacidad para hablar y para comunicarse, sumada a sus continuos cambios de humor, la llevan a trasladarse, junto con su madre y su novio Oswaldo, al Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía de la Ciudad de México.

Conforme el relato avanza se es testigo de la mejoría de esta paciente. Un testigo que se alimenta de las lecturas de otros autores con las que dialoga el autor para sustentar, de forma eficaz, lo que se enuncia en cada página. Con esto se logra una prosa cargada por la estética del ritmo y del conocimiento.

El segundo caso, y el que ocupa más espacio de este libro, es el de Amanda, una mujer de bajos recursos, del Valle de Chalco, quien, al igual que Diana, sufre un accidente que la lleva a internarse en un estado de coma; tras su aparente recuperación, termina en un hospital psiquiátrico pues intenta quitarse la vida en un par de ocasiones. Ella es una madre soltera que tiene cinco hijos, y que después del accidente se desinhibe puesto que no muestra ningún resquemor para desnudarse en público o tener encuentros íntimos con desconocidos. Su madre es su cruz y su lazarillo: y ambas transitan el camino del cielo, en la menor de las ocasiones, y del infierno.



La falta de inteligencia lingüística en estas dos mujeres las ha unido; sin embargo, como en cualquier novela del siglo XIX, el destino de la que falta a la moral es trágico, como es el caso de Amanda.

La segunda parte del libro, “Bocetos”, está compuesta por catorce apartados en donde el autor alude tanto a otros casos clínicos como a sus propias obsesiones éticas, estéticas y literarias. Y para cerrar estos ensayos, el autor integra un breve diccionario de las palabras utilizadas a lo largo de este libro.

La forma de la que se vale Jesús Ramírez-Bermúdez para narrar las situaciones dota a *Un diccionario sin palabras* de una enunciación exacta, perfectamente bien trazada, que impacta en las acciones de quienes aparecen como personajes de estas historias clínicas. Se trata, pues, de varios relatos de lo cotidiano en donde no sólo se muestra a quienes enferman sino a quien los trata: el médico. Esa mirada que sólo podremos encontrar a través de la lectura de esta obra que abre grandes preguntas sobre la condición tanto del lenguaje oral como del escrito. Aunque gracias a las historias de Diana y Amanda, tenemos la posibilidad de internarnos en esos alaridos de angustia. **U**

Jesús Ramírez-Bermúdez, *Un diccionario sin palabras y tres historias clínicas*, Almadía, Oaxaca, 2016, 270 pp.

FESTIVAL

Internacional de Piano

Febrero 2017



Miércoles 01

Jorge Federico Osorio México

Segundo libro de Preludios de Debussy y obras de Haydn y Schubert

- Sala Nezahualcóyotl
- 20:30 horas

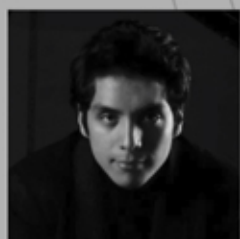


Domingo 12

Carlos Adriel Salmerón México

La tumba de Couperin de Ravel y obras de Bach

- Sala Carlos Chávez
- 18:00 horas



Domingo 05

Rachid Bernal México

Selección de estudios op. 25 y Estudio op. 10 no. 4 de Chopin y obras de Bach, Beethoven, Rachmaninov y Ravel

- Sala Carlos Chávez
- 18:00 horas

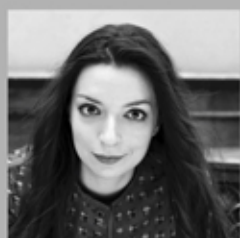


Miércoles 15

Javier Perianes España

Fantasia Bética de Falla y obras de Schubert y Debussy

- Sala Nezahualcóyotl
- 20:30 horas



Miércoles 08

Yulianna Avdeeva Rusia

Sonata para piano no. 26 Los adioses de Beethoven y obras de Liszt

- Sala Nezahualcóyotl
- 20:30 horas



Domingo 19

Naoya Seino Japón

Sonata para piano no. 21 de Schubert y obras de Debussy y Liszt

- Sala Carlos Chávez
- 18:00 horas



Miércoles 22

Lukáš Vondráček República Checa

Sonata para piano no. 3 de Brahms y obras de Chopin

- Sala Nezahualcóyotl
- 20:30 horas

Programación sujeta a cambios · Descarga la aplicación Música UNAM · www.musica.unam.mx · Música UNAM



Selección de nuestro acervo histórico



Mes con mes, le ofrecemos en nuestra plataforma digital una selección de textos por temas de nuestro acervo histórico, autores, disciplinas o géneros.



Como cuando Juan Rulfo publicó un texto, “Murmullos”, que habría de transformarse en “Pedro Páramo”, Octavio Paz con su sección “Corriente alterna”, Carlos Fuentes quien se encargó de las reseñas cinematográficas, Alfonso Reyes con una disección de sus libros y autores favoritos o las entrevistas de una muy joven periodista en París, Elena Poniatowska, por mencionar sólo algunos.

