

Elena Poniatowska
Ionesco en el siglo XXI

Ignacio Padilla
Sobre Carlos Fuentes

Rosa Beltrán
Geney Beltrán Félix
Guillermo Vega
Cien años de Elena Garro

Carlos Martínez Assad
Palmira, la hija del desierto

Hernán Lavín Cerda
Los enigmas de Adonis

Eduardo Limón
Juan José Arreola

Mempo Giardinelli
Jorge Alberto Gudiño
Bruce Swansey
Cuentos

Verónica Volkow
Osip Mandelstam

Pilar Jiménez Trejo
Entrevista a González de León

Reportaje gráfico
Teodoro González de León

Poesía

Agustín Basave

Jaime Labastida

Eduardo Langagne

Angelina Muñiz-Huberman

Sandra Lorenzano

Eduardo Mosches

Eloy Urroz

Hugo Gola

César Arístides





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

Administración

Silvia Mora

Distribución

Edgar Esquivel

Corrección

Helena Díaz Page
Verónica González Laporte
Ricardo Muñoz

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 150 | AGOSTO 2016

Coordinación general

Francisco Noriega

Diseño gráfico

Rafael Ólvera Albavera

Edición y producción

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

Impresión

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

Portada: Teodoro González de León,
Palacio Legislativo del Estado de Guanajuato, 2008-2016
Fotografía de la portada: Pedro Hiriart

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

	EDITORIAL	3
	LEER A IONESCO EN EL SIGLO XXI Elena Poniatowska	5
	CARLOS FUENTES Y EL CINE Ignacio Padilla	9
	ELENA GARRO. A CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO Rosa Beltrán	14
	LAS MUJERES DE ELENA GARRO. ENTRE EL PODER Y LA TRAICIÓN Geney Beltrán Félix	16
	CUENTOS DE LA PARTÍCULA REVOLTOSA Guillermo Vega Zaragoza	19
	DISPARAR A LAS NUBES Eduardo Limón	23
	PALMIRA. LA HIJA DEL DESIERTO Carlos Martínez Assad	27
	LOS ENIGMAS DE ADONIS Hernán Lavín Cerda	33
	TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN, 90 AÑOS. EMOCIÓN Y BELLEZA Pilar Jiménez Trejo	36
	REPORTAJE GRÁFICO Teodoro González de León	41
	LA MEMORIA EN EL AGUA Mempo Giardinelli	49
	EL BUSCADOR DE TESOROS Bruce Swansey	51
	EN CUANTO A UN GATO Jorge Alberto Gudino Hernández	56
	NIÑO NUDO Agustín Basave	60
	TUMBAS Jaime Labastida	61
	POEMAS Eduardo Langagne	62
	CANTOS TERESIANOS Angelina Muñoz-Huberman	66
	NUUESTRO BARROCO Sandra Lorenzano	69
	LA PALABRA Eduardo Mosches	70
	OTRA VEZ A JAIME GIL DE BIEDMA Eloy Urroz	71
	VARIACIONES Hugo Gola	73
	SUITE PARA UNA MORADA CALIGRAFÍA PASIONAL César Aristides	76
	RESEÑAS Y NOTAS	79
	VIAJE A TRAVÉS DE LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO. ARCHIVO DIGITAL HISTÓRICO Verónica González Laporte	80
	OSIP MANDELSHTAM, EL POETA EN LA HISTORIA Verónica Volkow	83
	ALEJANDRO HIGASHI. UN CAMALEÓN EN EL LABERINTO DEL OGRO FILANTRÓPICO Jorge Fernández Granados	85
	EL SEMEJANTE A SÍ MISMO José Ramón Enriquez	88
	LAS AVENTURAS DE UN PICASSO Ignacio Solares	89
	UN NIÑO DE NOMBRE SMETANA Eusebio Ruvalcaba	90
	ÉDGAR BORGES. ¿ES POSIBLE SER BURÓCRATA Y CICLISTA AL MISMO TIEMPO? Sandro Cohen	91
	LA INVENCIÓN DEL HOMO SOVIETICUS Alvaro Matute	93
	DE GÉNOVA A TAJ MAHAL Sergio González Rodríguez	94
	ALGO MÁS SOBRE JOSÉ GAOS Adolfo Castañón	96
	EL BUHO DE MAR David Huerta	99
	LOS VENENOS DE MADAME DU DEFFAND Christopher Domínguez Michael	101
	EL BOSCO: 500 AÑOS Mauricio Molina	103
	LOS ESTADOS DEL ALMA DE LA MÚSICA Pablo Espinosa	105
	ÚLTIMOS MOMENTOS CON DON LUIS José de la Colina	107
	LA CONJURA DE JOHN KENNEDY TOOLE Edgar Esquivel	108
	EL SUEÑO DE LA UNIDAD José Gordon	109

●●● **GRANDESMAESTROS**
UNAM.mx



Shakespeare dramaturgo

La Coordinación de Difusión Cultural,
y la Dirección de Teatro
invitan al curso que impartirá la

Dra. Luz Aurora Pimentel

24 y 31 de agosto
y 14 y 21 de septiembre de 2016,
de 17 a 19 horas

SALA CARLOS CHÁVEZ
Centro Cultural Universitario

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

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

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.

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



teatro unam

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

TEATRO
AGOSTO 2016

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

**Carro de comedias
El Juglarón**

Dirección: Gilberto Guerrero

Miércoles 3, 10, 17

Jueves 4, 11, 18

Viernes 5, 12, 19

13:00 h | Entrada gratuita



**Helado yaces corazón,
Mary Shelley**

Compañía: Teatro Gótico

Dirección: Eduardo Ruiz Saviñón

Viernes 19 de agosto a domingo
11 de septiembre 2016

Viernes 20:00 h

Sábados y domingos 18:00 h

Boletos: \$150 general, \$100 estudiantes, maestros y adultos
mayores, con credencial vigente.
Taquilla de Casa del Lago dos horas antes de la función.
No hay venta anticipada. Cupo limitado



casadellago.unam.mx f t



Bosque de Chapultepec
Paseo de la Reforma
Puerta principal al zoológico

TALLERES LIBRES DE

DANZA
UNAM

f UNAMDanza

t DanzaUNAM

+ de 30 disciplinas
de 90 talleres

De lunes a domingo, de 7:00 a 20:30 hrs.

INSCRIPCIONES

8 - 26 de agosto de 2016

DURACIÓN DEL PERIODO 2016-2

5 de septiembre de 2016 - 5 de febrero de 2017

www.talleres.danzaunam.mx



www.danza.unam.mx

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

**Soup,
Cosmos
&
Tears**

Un proyecto de Daniel Guzmán
curado por Michel Blancsubé

DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10 . SANTA MARÍA LA RIBERA

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



Artes y Oficios, 2016. Lápiz sobre papel, 66 x 65 cm. Colección del artista y hermanas, Ciudad de México. (Dividido)

Reconocida como la entrevistadora más audaz e inquisitiva

del México moderno, la también cuentista y novelista Elena Poniatowska, Premio Cervantes de Literatura, visitó en septiembre de 1962, en París, al dramaturgo rumano de lengua francesa Eugenio Ionesco, con quien sostuvo una conversación en torno a una variedad de tópicos: el teatro del absurdo, la política, las relaciones sociales, la soledad que hoy recuperamos. “Los hombres se batían entre sí no sólo por conflictos económicos o políticos sino porque el hombre se odia a sí mismo y proyecta ese odio en el otro, en su esposa, en su amante”, explica en una de sus respuestas el polémico autor teatral, un defensor de la libertad individual frente a la opresión de los sistemas políticos y religiosos, así como un acucioso observador de la compleja conducta humana. Como afirma la propia Poniatowska al final de su texto, “*El rinoceronte* de Ionesco es una lección para todo aquel que valore la libertad del individuo sobre todas las cosas”.

En diciembre próximo se cumplirá el centenario del nacimiento de Elena Garro. Una de las escritoras estelares de Hispanoamérica en el siglo XX, la creadora de páginas inolvidables como las de *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores* falleció en agosto de 1998, hace poco menos de dos décadas, pero desde entonces los juicios de la posteridad han tenido un comportamiento mezquino con la genialidad de su obra, pues, por ejemplo, buena parte de sus libros circulan poco, mal o nada. “De todos es conocido que a diferencia de los escritores, las mujeres que escriben están condenadas a morir dos veces. La primera, cuando les llega la muerte física. La segunda, cuando les llega el olvido”, señala Rosa Beltrán, integrante de nuestro consejo editorial y autora, ella misma, de una obra de valor central en el escenario literario contemporáneo de México. Con el propósito de revalorar en su justa medida la aportación de esa autora arriesgada y de enorme talento que es Elena Garro, esta entrega de la *Revista de la Universidad de México* presenta ensayos de Rosa Beltrán, Geney Beltrán Félix y Guillermo Vega Zaragoza, quienes revisitan la faceta narrativa de Garro, así como los equívocos y dificultades que tiñeron de zonas brumosas las pautas de su biografía.

Carlos Fuentes, quien murió en mayo de 2012, no sólo es una de las figuras más aplaudidas del espacio literario moderno de nuestro país, sino también un intelectual con una curiosidad voraz por una gran cantidad de parcelas del conocimiento y el arte, como lo demuestra su larga pasión por el cine, tema sobre el que diserta Ignacio Padilla, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, y quien participó en una mesa de discusión en torno a la obra fuentesiana realizada en los foros de El Colegio Nacional.

El texto de Carlos Martínez Assad, acompañado de sus fotografías, nos conduce por las ruinas de la antigua ciudad de Palmira.

La poesía tiene un lugar privilegiado en las páginas de esta edición. Incluimos textos de reflexión de Hernán Lavín Cerda en torno al autor sirio-libanés Adonis, candidato recurrente al Premio Nobel de Literatura, y de Verónica Volkow sobre el trágico bardo ruso Osip Mandelstam, así como poemas de Agustín Basave, Jaime Labastida, Eduardo Langagne, Angelina Muñoz-Huberman, Sandra Lorenzano, Eduardo Mosches, Eloy Urroz, Hugo Gola y César Arístides. De igual modo, comparecen aquí textos narrativos de Mempo Giardinelli, Bruce Swansey y Jorge Alberto Gudiño Hernández. El reportaje gráfico de esta ocasión recuerda las audacias arquitectónicas de Teodoro González de León, quien acaba de arribar a las nueve décadas de creativa existencia.

Leer a Ionesco en el siglo XXI

Elena Poniatowska

Nacido en noviembre de 1909 en Slatina, Rumania, el escritor Eugenio Ionesco adoptó la lengua francesa para crear una serie de piezas dramáticas que desde un primer momento provocaron grandes rechazos y entusiastas adhesiones. Figura principalísima del “teatro del absurdo”, el autor concedió en 1962, en París, una entrevista a Elena Poniatowska que aquí rescatamos.

Han pasado 22 años de la muerte del rumano Eugenio Ionesco y la sociedad actual se parece cada vez más a un escenario repleto de rinocerontes que él imaginó.

Nacido en Rumania en 1909, Eugenio Ionesco es sin lugar a dudas el creador del teatro de vanguardia. *La cantante calva*, *Las sillas*, *La lección*, *El nuevo inquilino* y *El rinoceronte* recorren el mundo. De escenario en escenario, Alemania, Inglaterra, Yugoslavia, Holanda, Francia, Estados Unidos, Japón, Polonia, Suiza, Brasil, Argentina, México, Italia, Finlandia, Escandinavia, los espectadores ríen a carcajadas... Bueno, no todos; algunos, irritados, abandonan su butaca: “De nosotros no se burle nadie”. Cuando vio *La cantante calva*, mi madre recordó que después de cenar mi padre y ella decían exactamente lo mismo que la pareja en el escenario: “Hoy, los ejotes se cocieron demasiado”.

Las obras de Ionesco no caen en el vacío: seducen o repelen pero jamás dejan indiferentes. Orson Welles las repudió porque, según él, Ionesco le dio la espalda a la política. Kenneth Tynan en *The Observer* rebatió el “culto a Ionesco”, alegando que sólo se dirigía a unos cuantos robots solitarios y que su teatro estaba al margen del teatro del mundo (el grande, el verdadero). Philip Toynbee se indignó porque Ionesco llamó a Sartre, Osborne,

Miller y Brecht “los nuevos autores del teatro de bulvar, ya que representan un conformismo de izquierda tan lamentable como el de derecha. No ofrecen nada que no se haya dicho en discursos políticos”. Airados, muchos críticos le respondieron que su teatro era la desintegración total; que él no sólo estaba en contra del realismo sino de la realidad misma, que sus parlamentos no tenían sentido y que la comunicación entre los hombres —según él— era imposible. ¡Gorki, Chéjov, Arthur Miller, Brecht, Sean O’Casey, Osborne, Sartre, Tennessee Williams, ellos sí expresaban la vida humana con términos en los que todos podemos reconocernos!

Pude entrevistar a Ionesco en París gracias a la rumana Lizica Codreanu, amiga de mi tía Bichette, quien lo persuadió de recibir en su casa a una “petite mexicaine”. Cuando le dije mi nombre, preguntó: “¡Ah! ¿Ahora los mexicanos tienen apellidos polacos?”. Esto fue en septiembre de 1962 y lo entrevisté para el periódico *Novedades*. Su departamento en la calle de Rivoli, en un edificio de aspecto modesto, parecía un decorado de teatro. En la acera un café con mesas era atendido por una mesera gorda y desgreñada —los puños en la cintura—, quien le preguntaba al cliente escondido tras su periódico: “¿Qué quiere? No voy a contemplarlo

todo el día”. ¡Parecía obra de Ionesco! Las cuatro habitaciones que formaban su piso tenían muebles anticuados, sillones forrados de seda violeta, un taburete a rayas amarillas y violetas, floreros y esquineros más bien feos, y encima de todo ello cuadros de Poliakov, Chagall, Derain, el belga Bram van Velde. Para ir a su estudio, Ionesco me hizo atravesar una recámara donde vi sus pantuflas en el piso. También su escritorio presentaba un amontonamiento de hojas, libros, recortes y cuadernos mezclados con unos rinocerontitos de peluche y de hueso que sus admiradores le regalaban. Arriba, en los estantes, Platón, Kant, Jaspers, Sainte-Beuve, Ernst Jünger, Hölderlin, Heidegger, Kierkegaard, Pasternak, Teilhard de Chardin y hasta Nabokov con su *Lolita* miraban el desorden ionescano con filosofía...

—Señor Ionesco, ¿está usted en contra de las ideologías?

—Yo sólo sé que se ha matado en nombre de Dios, de la Justicia, de la Patria, del Orden, de la Gloria. Son los salvadores de la humanidad los que fundaron las inquisiciones, los que inventaron los campos de concentración, los que construyeron los hornos crematorios, los que establecieron las tiranías y son los guardianes de la sociedad los que hicieron las cárceles. A mí me parece que las cárceles nacieron antes que los crímenes.

—Señor Ionesco, la revolución es siempre de izquierda. Sin embargo, usted que ha revolucionado el teatro, nunca se ha considerado de izquierda. ¿Cómo me puede explicar eso?

—Mire usted, hay que ir más allá de la política; adelantarse. Esa es la revolución indispensable. Revolución del espíritu. Hoy los espíritus están encadenados a dogmas mentales que los aplastan. La única revolución que vale es poner a la revolución en entredicho y volver a plantearla. Hoy, como en la época del nazismo, surge el mismo culto a la personalidad, el mismo aliento de profeta, la misma infalibilidad del revolucionario que se cree un santo y sobre todo la misma histeria colectiva. Cada vez que veo a un líder de masas, desconfío y espero las consecuencias. Cuando veo a un “buen apóstol” huyo como si viera a un demente armado con un puñal.

—¿Sólo huye? ¿No toma partido?

—Tomo partido contra todos los partidos y en contra de aquellos que no tienen partido.

—Pero ¿no está usted ni con unos ni con otros! En nuestra época todos toman partido. Hay que participar en lo que pasa en el mundo ¿o usted no se siente partícipe?

—Rechazar ser partícipe es una forma de participar. Al tomar en cuenta las cosas y al rehusarlas, participo. Esto prueba que estas cosas existen para mí, dolorosamente...

—Señor Ionesco, ¿cree usted en los héroes? ¿Tiene usted algún héroe?

—¡Ninguno! O más bien tengo uno. El que se atreve a pensar distinto a los demás y se atreve a quedarse solo.

—¿Y usted está solo?

—Hay varias maneras de estarlo.

—Pero ¿usted es el que está solo en medio de los rinocerontes que hacen todos lo mismo?

—No, no es eso. La soledad no quiere decir que uno esté separado de los demás. Los pensamientos en común, las acciones en común, las diferentes ideologías comunitarias no engendran sino la camaradería, el compañerismo. La camaradería no es ni amor; ni siquiera amistad. La camaradería es la soledad de varios que caminan el uno junto al otro.

—¿Y qué es el amor, la amistad? Saint-Exupéry dijo alguna vez que el amor era mirar juntos en la misma dirección.

—El amor tiene un grado más alto que la amistad. La amistad es también una forma de amor pero la camaradería no le llega ni a los tobillos.

—Entonces nosotros, los camaradas, los compañeros, ¿somos rinocerontes?

—¿Usted se considera rinoceronte, Mademoiselle Poniatowska?

—Sí, puesto que camino con los demás.

Se hace un silencio y Ionesco aguarda:

—Oiga, señor Ionesco, ¿y por qué es usted reaccionario?

Ionesco me mira con súbito interés.

—No creo serlo. Me he dado cuenta de que, así como en París, la gente se odia porque se odia a sí misma a través de los demás.

—¿Usted se odia?

—No.

—Al decir que la gente se odia, ¿piensa usted en las guerras?

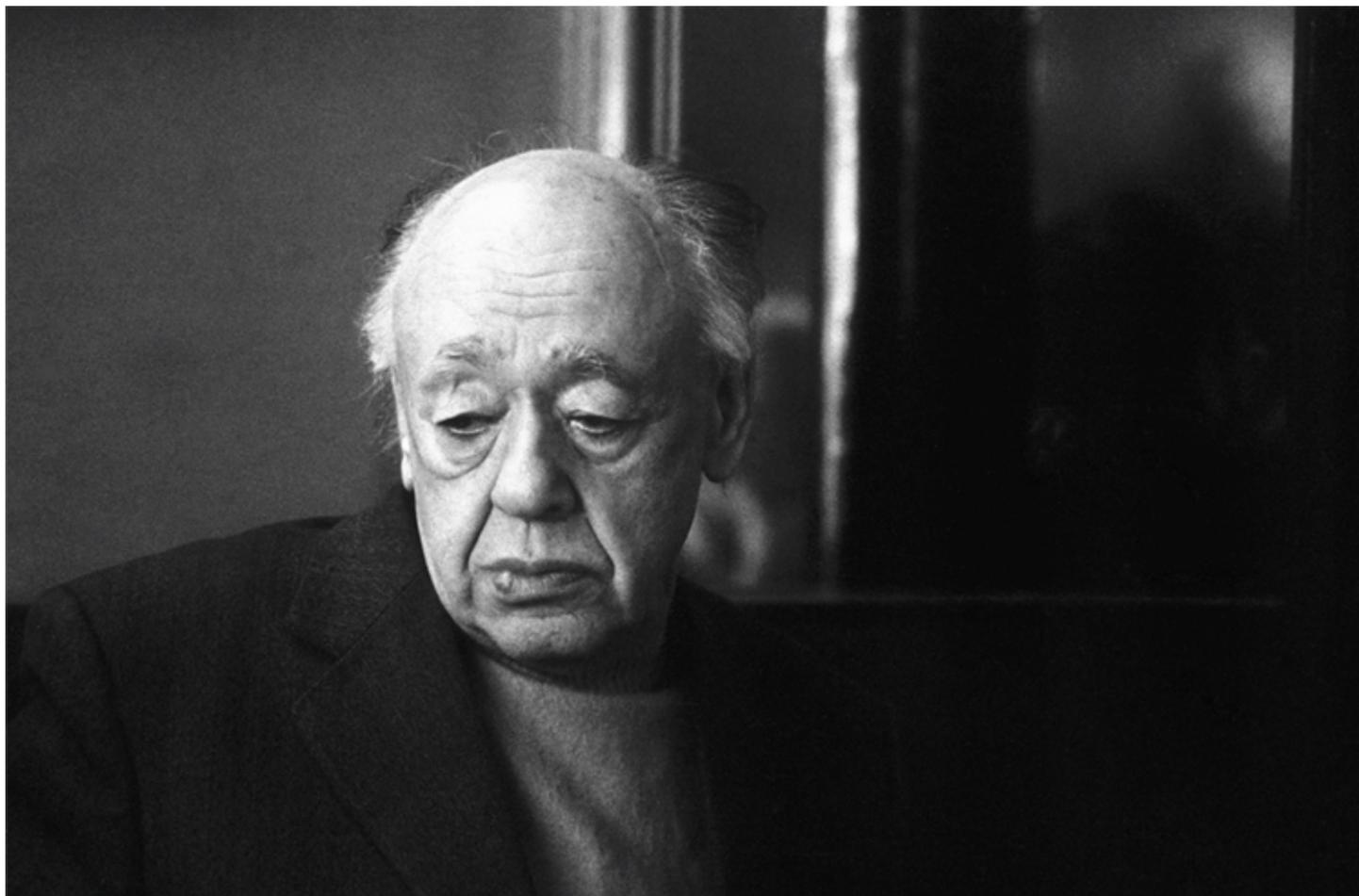
—Sí. En el mundo no hay más que conflictos y las guerras son los conflictos más espectaculares. El odio es permanente. Cuando se dice que las guerras y las revoluciones son conflictos de clase es falso. Los hombres se baten entre sí no sólo por conflictos económicos o políticos sino porque el hombre se odia a sí mismo y proyecta ese odio en el otro, en su esposa, en su amante. Los conflictos colectivos sólo subliman y canalizan esta autodetestación.

—Hoy que tanto se predica la justicia social, el amor al prójimo, las condiciones de vida de las mayorías...

—Siempre está uno en conflicto consigo mismo. ¿O está usted muy satisfecha de sí misma? Los hombres detestan su propia condición de hombre aunque no siempre saben que se detestan.

—Señor Ionesco ¿cree usted que la “rinocerontitis” es una enfermedad?

—En *Le Monde*, en 1960, me hicieron la misma pregunta cuando salió *El rinoceronte*. Siempre me ha impresionado, a lo largo de mi vida, lo que puede llamarse



Eugenio Ionesco

“la opinión pública” y su rápida evolución, su contagio, una verdadera epidemia. De pronto, la gente se deja invadir por una nueva religión, una nueva doctrina, un nuevo fanatismo. He presenciado verdaderas mutaciones mentales. Cuando la gente ya no comparte la misma opinión, se convierten en rinocerontes que fácilmente te matarían por no pensar igual que ellos.

—¿Usted sintió que lo querían matar?

—No, porque los rinocerontes son cándidos y feroces a la vez. Y la historia nos ha demostrado en el curso de este último cuarto de siglo que las personas no sólo parecen rinocerontes sino que lo son. Para mí, es muy posible que algunas conciencias individuales representen la verdad en contra de eso que llamamos la historia. Son siempre algunas conciencias aisladas las que representan ante el mundo la conciencia universal. Los mismos revolucionarios han estado, al principio, aislados al grado de no saber si tenían o no razón... Pero usted me pregunta de política y yo no soy político, ¿por qué no me pregunta de literatura?

—Bueno, ¿cuáles son sus escritores preferidos?

—Antes me gustaba Proust. Ahora me importa Michaux. También me importan obras como la de Kleist, Catherine de Hederbrouder; Weingarten y Dubillard. ¡También me atraen mucho Kafka y Borges!

—Y además de Borges, ¿conoce usted a otro escritor latinoamericano?

—Sí, a Octavio Paz.

—¿Y le gusta?

—Sí, claro. En Francia tenemos muy buenos autores teatrales. Genet, Beckett, Pichette, Vauthier, Schehadé, Audiberti, Ghelderode, Adamov, George Neveux, pero no los coloco en el mismo plano que Kafka y Borges. Esta es sólo una afirmación estratégica.

—¿Y no menciona usted al gran Bertolt Brecht?

—A mí no me gusta Brecht porque es didáctico, ideológico. No es primitivo, es primario. No es sencillo, es simplista. No da en qué pensar. Es un reflejo, la ilustración de una ideología. No enseña nada: reedita. Por otra parte, el personaje brechtiano es plano; no es más que “social”. Le falta dimensión en profundidad, dimensión metafísica. Para mí no es más que un títere. Esto ya lo he dicho hasta por radio...

—¿Y Arthur Miller?

—No. Prefiero a Henry Miller. Como escritor Arthur no aporta nada nuevo.

—Y usted, señor Ionesco, ¿es religioso?

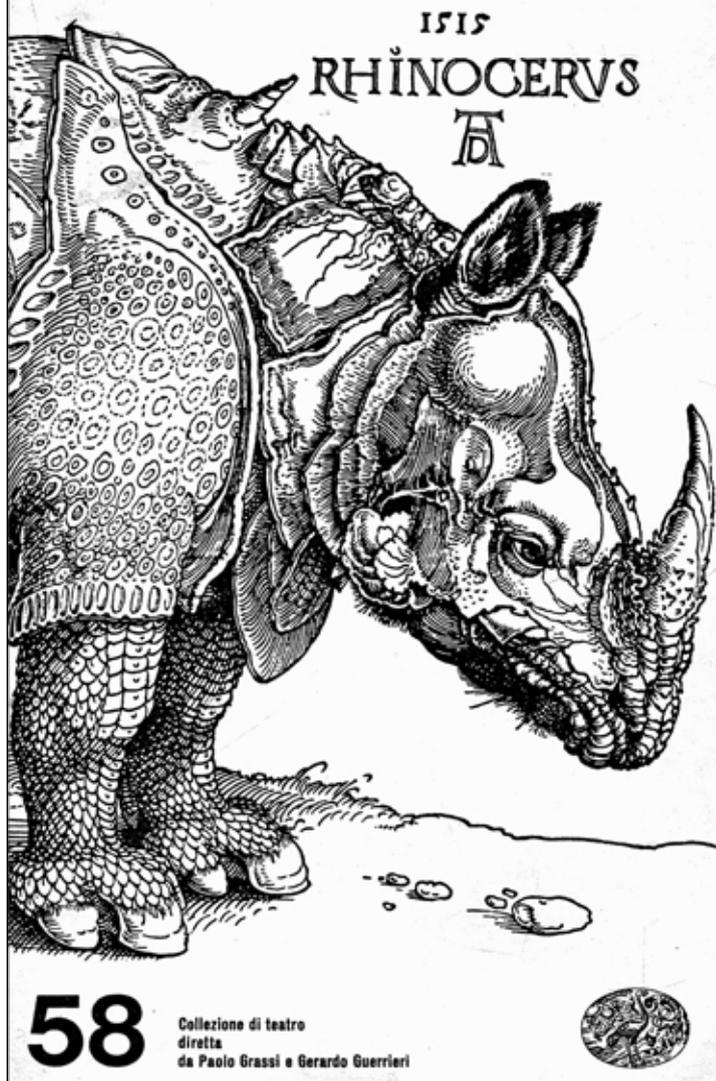
—¡Qué pregunta indiscreta!

—Bueno, de ser religioso, ¿qué religión escogería?

—Sería budista.

—¡Ah, qué bueno! También Octavio Paz me dijo que de ser algo sería budista. ¿Y cuáles son los autores que más odia?

EUGÈNE IONESCO
IL RINOCERONTE



—¡Ah, eso es un secreto! La gente suele creer que uno habla mal de los demás por envidia.

—¿Y usted no siente envidia de nadie?

—Sí. Fui celoso de todos los que lograban escribir porque yo no encontraba la manera de expresarme. Por azar fui a dar al teatro porque lo odiaba. Bueno, en realidad no lo odiaba. Odiaba el teatro literario, parlanchín, impuro.

—Al hablar de teatro literario, ¿se refiere usted a Giraudoux?

—Entre otros.

—¿A Jean Anouilh?

—De ese no puedo hablar mal porque él habló bien de mí. Pero, sí, es malo. Sabe usted, Kafka me llama mucho la atención. Durante años se alegó que era un escritor reaccionario, que podía dañar la labor constructiva del régimen. Para mí, los que no aman a Kafka es porque no lo comprenden o son ellos los reaccionarios.

—¿Y la izquierda es reaccionaria?

—Claro que puede serlo. Soy de los que piensan que izquierda y derecha no significan nada. Cada vez que el espíritu se cierra, hay reacción. Cada vez que un régimen en el poder se vuelve dictadura y dirigismo, hay reacción. Los sistemas cerrados; las cárceles del espíritu; he aquí la reacción. ¡Diez años es el máximo que puede dársele a un partido revolucionario! Después se transforma en dictadura.

Ionesco, chaparrito, los ojos pequeños, algo verdes, respondió a quienes lo tacharon de reaccionario: “Darles un mensaje a los hombres, querer dirigir el curso del mundo o salvarlo es negocio de los fundadores de religiones, de los moralistas o de los políticos quienes, aquí entre nosotros y entre paréntesis, lo hacen bastante mal, como lo hemos comprobado. Un dramaturgo se limita a escribir obras en las que ofrece un testimonio no un mensaje didáctico; un testimonio personal, afectivo, de su angustia y de la angustia de los demás o, lo que es más raro, de su felicidad. O bien expresa sus sentimientos trágicos o cómicos sobre la vida. Una obra de arte nada tiene que ver con las doctrinas”.

Una de las obras de Ionesco de mayor éxito es *El rinoceronte*, que describe la lucha del individuo contra la mayoría y la defensa del alma única e irremplazable ante la “masificación” o el “adoctrinamiento”: los hombres en rebaño viven igual, piensan igual, comen igual, se visten igual y aspiran a lo mismo. “Me parece más valioso —explicó entonces Ionesco— que el hombre encuentre solo y por sí mismo sus soluciones que la ideología implantada en la masa que le impide pensar”.

Antes de despedirme, no sé por qué le conté que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México tenía años en el poder; Ionesco confirmó:

—Tenga usted la seguridad de que es reaccionario o dictatorial. ¡Una de dos! ¡Que un partido se diga revolucionario, no significa que lo sea! Muchos de los revolucionarios que se dicen de izquierda ya no son ni revolucionarios ni de izquierda. Son simplemente reaccionarios, puesto que los han aprisionado unos mitos fijos. Pero ya no hablemos de esto... Yo soy un hombre solo y sus preguntas me hacen sentir un poco más solo...

Eugène Ionesco murió en París el 28 de marzo de 1994 y dejó un vacío más grande que un rinoceronte. Sus obras, consideradas joyas del “teatro del absurdo”, son una verdadera lección para nuestra sociedad, apenas salida de un siglo XX caracterizado por la presión de las masas. Parece mentira que en pleno siglo XXI la “rinocerontitis” siga siendo la enfermedad de muchos y al que piensa diferente lo vemos como el enemigo a vencer. Hoy que los jóvenes se dejan llevar por las marcas en boga y si no consiguen los tenis anhelados se sienten excluidos, *El rinoceronte* de Ionesco es una lección para todo aquel que valore la libertad del individuo sobre todas las cosas. **U**

Carlos Fuentes y el cine

Ignacio Padilla

Para conmemorar el cuarto aniversario del fallecimiento de Carlos Fuentes, en mayo pasado, El Colegio Nacional organizó una mesa de discusión en la que, entre otros, participó el cuentista y novelista Ignacio Padilla, quien se detuvo a analizar las incursiones del autor de La muerte de Artemio Cruz en el ensayismo sobre cine, una de las mayores pasiones vitales y artísticas del siglo XX.

Un fantasma recorre la vida y la obra de Carlos Fuentes. Es espectro gozoso, un feliz neuma de nitrato de plata. Es una vocación supuestamente velada que sin embargo nos deslumbra proyectando las ideas de un espíritu elevado sobre el apantallante muro de su obra escrita. De ahí que sus lectores nos sintamos también irremisiblemente espectadores tanto de sus libros como de su persona.

Si un curioso que desconociera la obra de Carlos Fuentes nos preguntase por la poética del escritor, creo que lo más sencillo sería buscarla en sus ensayos sobre cine antes que en cualquiera otra de sus obras. Podríamos por ejemplo invocar con profusión y minucia su aparatosa memoria de cinéfilo o su vasto anecdotario como participante liminar de la historia misma del milagro cinematográfico del siglo XX. O quizá nos bastaría citar alguna de las muchas líneas que escribió sobre Luis Buñuel, a quien tanto admiró cuanto pretextó, como a muchos otros maestros, para exhibir su propia devoción de escritor que en la literatura soñó certísimas sus existencias otras como actor, director o hasta productor de cine.

En uno de sus ensayos más conocidos Fuentes desnuda y desanuda su propia estética refiriéndose al pasaje bien conocido del ojo rebanado en *El perro andaluz*: “El ojo verdadero no es el del cine o la pintura. Es el ojo tuyo y mío proyectado en la pared de la imaginación. La película final, el cine que inventamos tú y yo, liberados de comercio, audiencia o duración”. Quienes lo conocieron y lo leyeron, y aun quienes tuvieron la oportunidad de acompañarle alguna vez al cine en su refugio londinense, acreditarán cuán remiso era Carlos Fuentes a emplear, sin la red protectora de la ficción, las palabras *yo* y *mío*. Pero otra cosa era el cine; muy distinto y más personal era Fuentes cuando escribía para y sobre cine.

Al recorrer y al redactar su vida con el filtro de la lente cinematográfica, el escritor que fue todos y sólo él mismo se exhibía sin ambages y sopesaba el universo en una

voz narrativa que era más que nada y más que todos la suya. No es por tanto gratuito que el último libro de Fuentes esté dedicado al cine, y que en el penúltimo se nos entregue íntegro recorriendo su propia trayectoria vital a través de su memoria casi paternal o patriarcal de Luis Buñuel. Tampoco debe asombrarnos que en la década final de su existencia terrena, cuando puso parcialmente de lado su proverbial hermetismo para hablarnos por fin de su persona en la primera persona de sus amores, sus fulgores y sus terrores, las páginas de Fuentes estén más llenas de cine que de ningún otro arte, incluida desde luego la literatura.

En 2002 el autor aceptó la invitación de sus editores franceses para participar en un proyecto autobiográfico que en español se llamaría *En esto creo*. Para hablarnos finalmente de sí, el autor construyó un abecedario en el que se revelan una tras otra las tramas y las personas más importantes para él, que a la sazón era ya un artista en la cúspide de su octava década de vida. Pocas obras de Carlos Fuentes, me parece, son tan personales como *En esto creo*, y en ninguna otra queda tan a la vista cuánto le importó el cine y de qué manera consideró su existencia y sus circunstancias como una voluntariosa, regocijante y a veces accidentada participación de sí mismo y de todos nosotros en el Gran Cine del Mundo.

En aquella obra fundamental, la letra C está consagrada al cine, y la B nada menos que a Buñuel. Ante uno y otro Fuentes se muestra fervoroso, mesmerizado, agradecido. Es en textos como estos donde el escritor emite por vez primera su rotunda sentencia sobre el milagroso triunfo del cine sobre el tiempo. No concede este portentoso a la literatura ni a la música ni la pintura; para él, la inmortalidad de veras es privilegio del cine. En oblicua alusión a las grandes actrices de la pantalla —pero, sobre todo, al impacto de estas en nuestros ojos y en nuestro ánimo—, escribe Fuentes como si hablara de todo y de todos: “Ellas son la realidad final y absoluta del cine: ninguna de ellas ha envejecido, ninguna de ellas ha muerto, el cine las volvió eternas, el cine venció a la vejez y a la muerte”.

Que esto escriba un hombre que vivió y escribió en buena parte del muy cinematográfico siglo XX —un hombre que además se sabía ya visitante breve en el siglo digital que acababa de comenzar— expone así su admiración por la oferta fáustica de la cinematografía, una tentación de permanencia ultraterrena que ni siquiera la literatura se había permitido ofrecerle. Desde muy temprana edad Carlos Fuentes quiso filmar y firmar ese pacto demoníaco con la gran pantalla y aceptó para ello pagar el precio —sin duda, sumamente alto— de exhibir con el pretexto del cine sus vísceras, sus desgarros, sus nostalgias, sus dolores y hasta sus frustraciones.

Habitado a escribir y expresarse desde el centro de una literatura en la que era protagonista indiscutible, Fuentes hizo siempre y sin embargo lo que pudo para mantenerse dentro del cine, así fuera en calidad de actor de reparto o de espectador. Desde las butacas, mero testigo, el autor de *Zona sagrada* y *Orquídeas a la luz de la luna* hizo cine de la única manera en que los hados le concedieron hacerla, esto es, en su literatura.

A partir del abecedario de *En esto creo*, tanto el ensayismo como la narrativa de Carlos Fuentes devienen más íntimos. En esta metamorfosis el cine se erige como vía para la revelación y el legado. Ciertamente, ya antes nuestro autor había hablado de sí mismo en algunos de sus ensayos, pero en tales casos los avatares e intervenciones de su persona en la vida fueron meros pretextos para ahondar en circunstancias mucho más generales. Fue por ejemplo en esos términos, más testimoniales que confesionales, que Fuentes redactó sus ensayos sobre cómo fueron para todos las turbulencias que en 1968 nos sacudieron en los foros del París de Sartre, el México de Revueltas y la Praga de Kundera. En cambio, en su ensayismo postrero y muy cinéfilo, lo general y lo colectivo son para Fuentes vías propicias para la expresión de un Yo que se sabe actor en un siglo ya pasado al cual él mismo transformó y que lo transformó más que nada a través del cine.

De este modo pondera Fuentes la necesidad viagesímica del cine: “Sólo el cine nace con el siglo, sólo el cine es sólo del siglo XX. Sus deudas estéticas y literarias son inmensas. Pero la presencia misma de la imagen cinematográfica, la creación que inspira y la mitología que crea son, acaso, las huellas más hondas de la identidad de nuestro tiempo”. Cuando esto leo no puedo no sentir que el propio Fuentes habla de sí mismo y de las huellas que sabe que ha dejado como artífice y reflector de la identidad del hombre en el vórtice de un *boom* literario que también fue escandalosamente cinematográfico, una auténtica revolución lingüística que, como el cine, “hizo viejo en poco tiempo lo que era novedad ayer apenas”. Reboza cine sin duda aquel portentoso literario colectivo que Fuentes quiso construir con la generosidad y el talento de un director capaz de orquestar, como si se tratara de actores y camarógrafos, los movimientos de sus agentes, sus lectores y sus colegas.

Mucho y con raro desparpajo habla Fuentes de las huellas que el cine ha dejado en el siglo. Pero no es menor ni menos frecuente la franqueza con que habla también de las cicatrices que el cine ha dejado en él. Bien



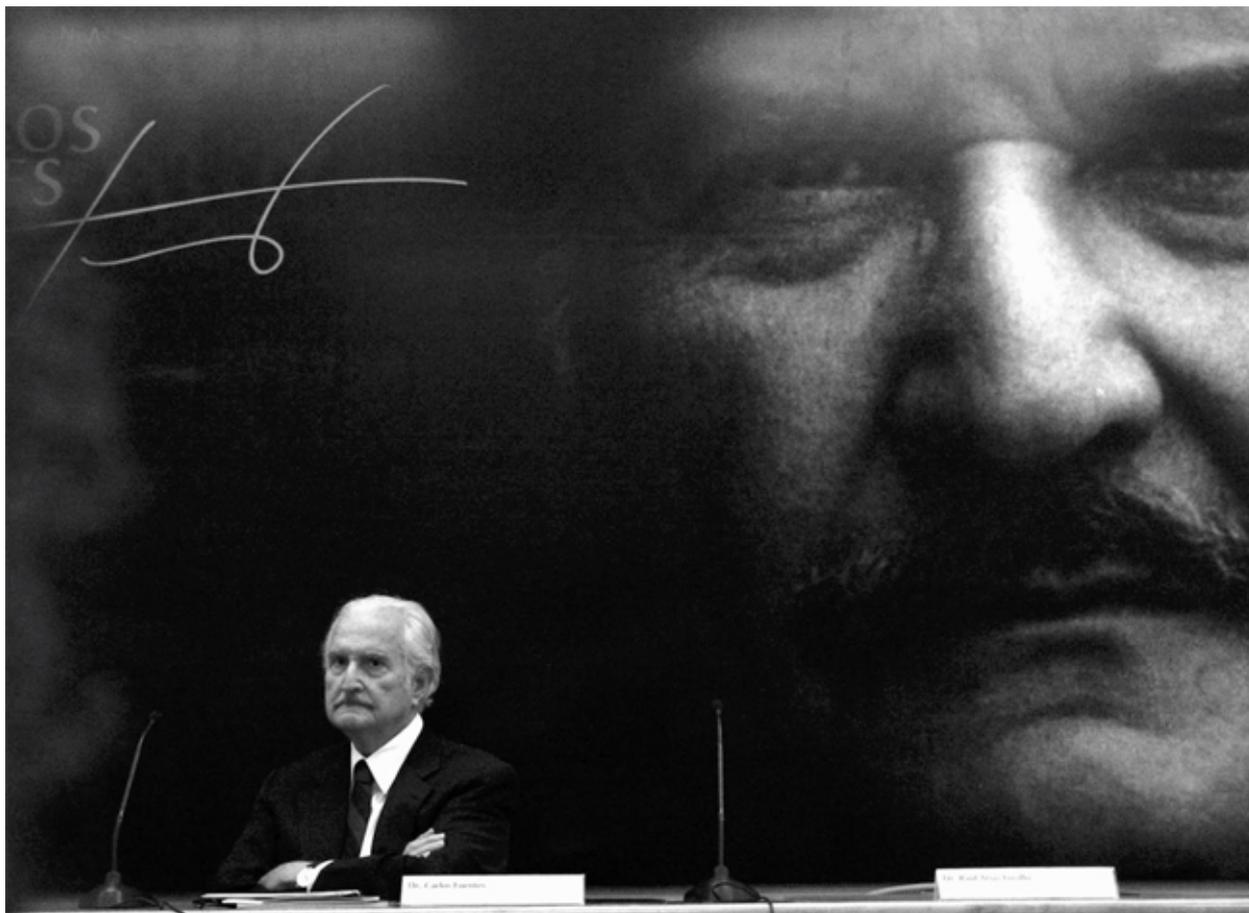
Los caifanes, 1967

conocida es la anécdota, divulgada por él, de su exabrupto patriótico infantil en una sala de cine en Estados Unidos. Con ese talante apasionado y vital se desarrolla la mayor parte de su ensayismo cinematográfico. “Por poco nazco en el cine”, escribiría Fuentes en *Pantallas de plata*. Quizá convendría aquí suprimir o por lo menos suspender aquel “por poco” y decir que Fuentes, como su siglo, nació efectivamente con el cine y por el cine. “¿Cine?”, se pregunta el escritor aludiendo a Marlene Dietrich. “Nada memorable. Es la persona lo que sucede”. El eco invertido de estas palabras bien podría ser confesional, pues en buena medida a Fuentes le sucede primero el cine como le sucedieron después la vida, la lectura y la escritura. Si miramos sus ensayos restantes y en particular los que tratan de cine, entenderemos que la poética del escritor era más literaria que cinematográfica y que la visión panóptica del cine lo comprendía todo, incluso sus novelas, incluso sus amores y sus miedos.

De la mano del cine, con los ojos rebanados del cineasta y del cinéfilo, surcó el escritor el breve y atroz siglo que para algunos vio su fin el 10 de noviembre de 1989 y para otros el 11 de septiembre de 2001. Lo recorrió, debo insistir, ante todo como espectador, y es en esa ca-

lidad que él mismo termina por reconocerse a través de su obra. Más allá de la butaca y más allá de la novela, la relación de Fuentes con el cine se asemeja a lo que fue asimismo para su compañero de ruta, Gabriel García Márquez: un matrimonio malavenido donde no bastó el amor de ambas partes para rendir otros frutos que no fueran los ramilletes léxicos del cine visto, expuesto, articulado en la literatura. Si bien Fuentes se mantuvo siempre cerca de los foros cinematográficos —afectiva, literaria, crítica y hasta conyugalmente—, está claro que terminó por resignarse a mirar el milagro cinematográfico desde la posición del espectador o testigo literario lúcido.

Ni siquiera en su correspondencia, en la que habla profusamente de sus andanzas en el ambiente cinematográfico, es Fuentes tan personal como cuando escribe sobre cine. En su intercambio epistolar con Arnaldo Orfila el escritor apenas deja ver su desazón y sus dificultades para conciliar con María Félix y con su hijo una lectura aprobatoria de *Zona sagrada*, sin duda su gran novela cinematográfica. En otras obras y declaraciones habla Fuentes de su colaboración en un guion para *Bajo el volcán*; dedica uno de sus libros a Shirley MacLaine; se detiene poco y receloso en su experiencia con *Gringo viejo*; habla apenas poco más de *Los caifanes* y de su contribución a *El gallo de oro*; lamenta los muchos sinsabores que estorbaron la adaptación fílmica de *Zona sagrada*; cuenta poco de la escasa fortuna con la que se llevaron a la pantalla varias de sus obras y evita a toda costa que



Carlos Fuentes

se reedite su lectura teatral del cine llamada *Orquídeas a la luz de la luna*, cuya mala fortuna más política que dramática sigue ensombreciéndola en nuestros días.

Uno tras otro los escarceos y avatares de Carlos Fuentes en la realización del cine dentro del cine mismo lo empujan a asumir que su mayor contribución a la cinematografía no será sino literaria, y que es con su pluma y su visión de espectador sagaz con lo que enriquecerá y dará solidez a la historia y el asombro del cine mundial. Así, su quijotismo cinematográfico, no menos que su pasión por ese arte, redundará en un excepcional ensayismo en esa materia.

En la obra literaria de Fuentes el cine se lee como si se le viera; los adjetivos y analogías son de una precisión y una emoción y un humor que rara vez le inspiraron escritores y pintores. Sobre el cine el autor se expande, se deja leer a gusto y deja que lo sintamos escribir a salvo, infantilizado y jocundo. Alguna vez su padre le dijo: “No entiendes. No saben soñar”. A lo que él, docto en la difícil disciplina de ejercer el acto visual puro, añade: “Al cine se entra a soñar, lector, espectador, mi semejante, mi hermano”.

El cine como estética, la vida como una forma más del cine. En la escritura de Carlos Fuentes la pantalla

brilla con la luz propia de la palabra, pues es la palabra la que electriza el proyector del cine visto por su impenitente devoto. De allí que, cuando trata de cine, Fuentes sea más agudo y zumbón que nunca. De allí que dé muestras tan claras y espontáneas de un lirismo rayano en la poesía que es difícil encontrar en su prosa o en sus ensayos sobre otros dominios.

Los seres reales y ficticios de la pantalla son descritos por Fuentes ensayista con un tino y una belleza avasallantes. Así, María Félix, su cómplice y su némesis tanto cinematográfica como literaria, quedó mejor inmortalizada no en *Orquídeas a la luz de la luna* sino en pasajes como aquel en que el autor describe cómo la actriz sonoreense se había empeñado con Dolores del Río “en un duelo de cejas: mientras más altas y móviles las cejas, más brillante la actuación”. A Félix, por otro lado, se le nota el estrellato, Clark Gable es ganado para *Lo que el viento se llevó* mientras que el Oscar es un muñequito vudú. De los cineastas un Fuentes anonadado define el mundo ponderando la imaginación política de Welles y Renoir, y del temperamento religioso reticente de Buñuel, protestante de Bergman y jansenista de Bresson. Habla incluso del misticismo de la Caída que encierra la obra de Hitchcock.

Asimismo, y pues no podía ser de otro modo, para Fuentes la risa fue sobre todo la risa en el cine mudo, una risa como alegoría de la vida pública y del cine mismo; su visión y su singladura literaria estuvieron mar-

cadavres lo mismo por las derrotas de Keaton que por el triunfo de la mudez de Harpo Marx. Lo que priva en Keaton es la mirada del artista: “No es la realidad paralela de la ficción, sino las realidades posibles del propio espectador, ya que Buster no sólo proyecta ficciones sino que, como cada uno de nosotros, las vive”.

Escribe Carlos Fuentes: “Ninguna teoría, ningún triunfo artístico supera o sustituye esta simple realidad. Es la nuestra, la de nuestro amor más íntimo pero más compartido, gracias al cine”. Nunca el escritor fue tan emotivo ni dedicó entusiasmos semejantes a la literatura; poco se atrevió fuera del cine a hablar de nosotros, de nuestras vidas, de su vida, de su risa y de su palabra.

¿Y cuánto nos dice Fuentes de sí mismo y de su literatura cuando confiesa su predilección por el cine mudo como imagen pura, no menos que por los ambientes sombríos del expresionismo alemán y su comprensión del surrealismo que, como lo muestra mejor el cine que la poesía, está al servicio del misterio del sueño! Cuánto celebra que el cine haya sabido “excepcionalmente ser poesía” y que “con más constancia ha sabido reunir comentario social y narración dramática” en el neorealismo italiano. Pero sobre todo le alegra que el cine haya podido seducirnos con el polvo enamorado de las grandes bellezas: Mae Murray, “la de labios picados por abeja”, la cabellera de la Gorgona de Bette Davis, medusa mortal, “testa monstruosa del poder, la majestad y la constancia” para cuya vida ningún hombre fue Perseo. Lo mismo vale para la sensualidad y el amor, delineados tanto por las piernas perfectas de Marlene Dietrich cuanto por la mirada de medusa de Greta Garbo “con efectos retrasados como los de las *cluster bombs*”.

Cuando leemos estos epítetos, más que leer a Fuentes parece que lo escuchamos todavía, histriónico, elocuente, retozón, risueño, tremebundo en los escenarios en los que leía para nosotros, o mejor, actuaba para nosotros sus escritos alzando la voz, imitando los ademanes de otros, gesticulando, manoteando, colocándose de perfil de modo que las cámaras o nuestro propio ojo rebanado lo viesen más galante, más exacto, más actor. Antes que un crítico o un mero analista, Fuentes sabe que es un acompañante y un amante del cine, en buena medida su cronista. En algún pasaje de su obra nos cuenta de su encuentro con Dietrich en Washington, y la describe “vestida de satén y estrellas, la melena suelta, las piernas que no envejecen”. Nos cuenta también, como si hubiera estado allí, cuando Piaf llora en el entierro de Dietrich, o cuando cuenta que Buñuel, al recibir el León de Oro, les dijo a él y a Juan Goytisolo: “Ahora derretiré el premio para fabricar balas”.

Fuentes se ensaya a sus anchas en el cine, mide en las propias manos el peso de las cosas en pantalla: “Las contradicciones del ser humano sólo se resuelven en la libertad ejercida contra un sistema social inhumano que es el nuestro”, escribe Fuentes sobre Buñuel y sobre sí mismo. Y cuando el aragonés le cuenta su temor de que su odio por la tecnología acabaría por devolverle la abominable fe en Dios, responde con él: “Ese soy yo”. Luddita también, cineasta también aunque de clóset, Fuentes nos codea ahora desde ultratumba como esa tarde lo codeó Buñuel, quien, como él, “fue más allá de la religión formada pero también más allá de la religión forma, pero también más allá de la formalidad mundana, para tocar la grandeza, la servidumbre y la libertad humana”.

En efecto, la fe de Fuentes es el cine, sus palabras mejores son para el cine. ¿A quién mira su ojo rebanado sino a sí mismo? ¿A quién se refiere o quién aspiró a ser Carlos Fuentes cuando habla de un “sabio que distinguía la libertad de la imaginación y las restricciones de la realidad”? Noto en la visión cinematográfica de Fuentes una devoción casi religiosa, y él mismo lo sabe. Los ídolos, los tótems, las diosas y los dioses, los héroes descarnados en luz y sombras. Si de Buñuel traduce las novelas que al aragonés le hubiera gustado filmar, es porque habla o piensa en las películas que a él le hubiera gustado escribir. El cine es su ángel exterminador y su ángel custodio. ¿Habla de Buñuel o habla de sí mismo? ¿No es Fuentes de 77 años el que escribe sobre cómo podía defenderse Buñuel a esa misma edad sin caer en la tentación que el mundo te ofrece como un obsequio envenenado: la falsa gloria de ser lo que la leyenda dice que eres?

Fuentes escribió una vez que “vencer al tiempo de la instantaneidad con imágenes perdurables es el desafío del cineasta”. En otras palabras, vencer a la muerte, que era seguramente el mismo incentivo de Fuentes para escribir. Vivir como en el cine, escribir sobre cine, confesarse por culpa del cine. Volver a ser el niño eterno y juguetero que casi nació en el cine. Quiere ver nuestra película, pero no en la distancia del intelectual orgánico que observa sino como ese espectador que es también el participante. Procura estar cerca, revela y desvela, se muestra ávido, cercano observador que quisiera estar dentro cuando se cierran la puerta o el telón del cine teatro. Sonríe, también él como el gato de Alicia: es menos a la literatura que al cine en que deposita las revelaciones, y son los cineastas menos que los filósofos los guardianes del secreto de la buñueloni: mitad de ginebra inglesa, un cuarto de Cárpano y un cuarto de Martini dulce. **U**

Elena Garro

A cien años de su nacimiento

Rosa Beltrán

En diciembre de 1916, hace un siglo, nació en la ciudad de Puebla la escritora Elena Garro. Aplaudida por su novela Los recuerdos del porvenir y por sus incursiones geniales en la dramaturgia, Garro cuenta con una obra que también destacó en el cuento y la nouvelle. Se trata de una autora que no ha sido enteramente reconocida, y en esta circunstancia mucho ha tenido que ver la azarosa biografía de una mujer que ejerció la crítica social y el activismo. Rosa Beltrán, Geney Beltrán Félix y Guillermo Vega Zaragoza ofrecen acercamientos a un continente literario aún por explorar.

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme con mi imagen cubierta de polvo...

El famoso inicio de *Los recuerdos del porvenir*, donde quien habla es un pueblo, o más exactamente, la memoria de ese pueblo, Ixtepec, podría personificar la voz con que la obra de Elena Garro pediría ser recordada hoy, a cien años de que nació su autora. Es increíble. Cien años del nacimiento de una de las más grandes escritoras mexicanas y muy pocos artículos, unas cuantas e insuficientes mesas dedicadas a su obra; un pequeño homenaje en Iguala. La personalidad de la propia Elena no ayudó,

es cierto. La “partícula revoltosa” fue la peor enemiga de sí misma. Con todo, no deja de llamar la atención el contraste entre los acontecimientos en torno a los cien años del nacimiento de Octavio Paz, José Revueltas y Efraín Huerta y el silencio en el caso de Garro, salvo por las (escasas) conferencias organizadas por algunas académicas.

Como afirma Judith Butler, escribir es un acto performativo. En el caso de las mujeres se escribe también y, sobre todo, con el cuerpo. A veces las mujeres no tienen más remedio que expresarse con el lenguaje corporal. El llanto, los gestos, los silencios, la risa, la desaparición. De todos es conocido que a diferencia de los escritores, las mujeres que escriben están condenadas a morir dos

veces. La primera, cuando les llega la muerte física. La segunda, cuando les llega el olvido. Para luchar contra este, hay que acudir a una memoria de Elena Garro, que no se compone de una sola imagen sino de muchas, todas contradictorias, en cuyo centro está el cuerpo. Por un lado encontramos a Elena Garro joven, delgada, bellísima, vestida con trajes de dos piezas y collares de perlas, con abrigo de piel. Aparece rodeada de campesinos. Mira con atención un documento que le extiende uno de ellos. En cambio en las fotografías, donde está ya mayor, se retrata con la misma melena corta, también con blusa de cuello y falda, el rostro con algunas manchas, fumando con sofisticación. Pero la mirada ya no es la misma. Se trata de la fotografía de alguien que ha pasado por varios infiernos.

La primera imagen corresponde a la escritora que ayuda y protege a los campesinos de Ahuatepec, de Atlixco, de Cuernavaca, que hace reportajes sobre el reparto agrario y consigue en una primera etapa que se los vea y se los escuche. Pero también, a la que aloja en su casa a líderes nefastos, según afirma Elena Poniatowska, como el líder de los copreros César del Ángel.

Antes de la segunda toma, la de la vejez, hay una fotografía que no aparece impresa sino en nuestro imaginario, y es la que se compone de los relatos escritos a partir del 68, cuando Garro huye del país tras denunciar con nombres y apellidos a varios escritores. Por este hecho Carlos Monsiváis la llamó “la cantante del año”. Pero también dijo que Garro era “la mejor dramaturga mexicana”. En varias ocasiones, conversamos sobre *Felipe Ángeles*, a la que Monsiváis se refería como una “obra perfecta”.

Al lado de relatos excepcionales como los de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, y “La casa junto al río”, es inevitable que también aparezca la autora que fue esposa de Octavio Paz, con quien tuvo una hija, Helena Paz Garro, puesto que mucho del contenido de sus obras, escritas en clave, es autobiográfico. Víctima de un delirio persecutorio, yendo de un lado a otro, de un país a otro (*Andamos huyendo Lola*), pidiendo ayuda económica a fuentes públicas y privadas, rodeada de gatos a quienes ella y su hija cedían las camas para dormir en cambio en el suelo, los últimos años de Garro desde su regreso a México consisten en un esfuerzo inaudito: hallar un sentido y una imagen que concentre a todas las Elenas que existen en el imaginario de quienes asistimos a sus últimos actos públicos. Era una tarea imposible y tal vez injusta. Clarice Lispector es quien mejor resume lo absurdo del afán de querer hacer de alguien una sola cosa: “No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas”.

A mi juicio, el carácter biográfico es lo que da a la obra de Garro un nivel de intensidad peculiar que se potencia con el manejo del lenguaje y que alcanza su mejor

momento en los relatos, en *Un hogar sólido*, *Felipe Ángeles* y en *Los recuerdos del porvenir*. Esta última se estudia como la obra pionera del realismo mágico; como una novela que plasma las dos visiones de lo que nos compone a los mexicanos: la visión occidental y la cosmogonía prehispánica. Garro escribe de modo convincente otra idea del tiempo. Un tiempo cíclico, que muere y se renueva y vuelve a morir; un tiempo simultáneo, no sucesivo y un tiempo que puede detenerse: “detrás del tiempo de los relojes existe el tiempo infinito de la dicha”.

Elena Garro posee el título más bello de la literatura: *Los recuerdos del porvenir*. También el más enigmático. Hay quien ha dicho que era el nombre de una cantina. En Iguala afirman que, debajo de la casa en donde vivía, un tío suyo tenía una tienda que se llamaba El Porvenir. Lo que habría escrito Garro, al remontarse a su infancia, fueron los recuerdos cuyo título inspira esta.

Antes de Rulfo y sin que sea visible la influencia de Faulkner, Garro construye un espacio donde las piedras hablan. El personaje central es un pueblo que habla sobre la memoria de lo que ocurrió en la Guerra Cristera, que ocasionó la devastación. El tiempo en que Ixtepec estuvo tomado por generales que ocupaban sus días en ejercer el poder, lustrarse las botas y holgar en el Hotel Jardín con sus queridas. El contenido de esta obra sigue siendo incendiario para quienes viven en Iguala. El tiempo cíclico de Garro parece haberse encarnizado en volver a su peor momento en estos días.

Los recuerdos del porvenir fue escrita en 1953. El mito cuenta que Elena Garro, ya casada con Paz, se encontraba enferma. Algunas de sus biógrafas hablan de que se trataba de una depresión, otras que de una enfermedad que la requería permanecer en cama. Ella misma afirma en entrevistas posteriores que recibió un tratamiento de cortisona y para no aburrirse escribió *Los recuerdos del porvenir* “como un homenaje a Iguala, a su infancia y a aquellas personas a quienes tanto admiró y a las que tantas jugarretas hizo”. Después guardó la novela en un baúl. La novela fue rescatada y leída por Octavio Paz, quien la consideró “la mejor novela hispanoamericana”. La autora la envió al editor Joaquín Díez-Canedo y poco después ganó el Premio Xavier Villaurrutia.

Es imposible no pensar en su ascenso meteórico y su terrible final.

Imposible también no ver que su novela paradigmática ha cobrado hoy una actualidad espantosa. El colorario tras su lectura sigue siendo el mismo: en un lugar donde gobierne la tiranía y no haya libertad de expresión, en un territorio donde se excluya a los indígenas, nada podrá sobrevivir, ni siquiera el amor, porque en un pueblo así todo está condenado a la muerte y el fracaso. Y quien vive, como el general Francisco Rosas, embelesado con su poder, lleno de odio y de rencor es también un “fusilado de la suerte”. Es decir, un muerto en vida.

Las mujeres de Elena Garro

Entre el poder y la traición

Geney Beltrán Félix

Desde sus primeras líneas “La culpa es de los tlaxcaltecas”, el cuento con que abre *La semana de colores* (1964), hace ver los hechos en el escenario de una cocina. Laura es una mujer blanca y rica que vive en la moderna Ciudad de México. Vuelve a su hogar, agitada y temerosa, con “el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre”. Es recibida por Nacha, su cocinera, ante quien, mientras recobra los ánimos gracias a una taza de café, va desgranando la confusa odisea de los meses últimos: al viajar a Michoacán y Guanajuato y luego al desplazarse a otros lugares de la capital, se ha encontrado varias veces con un imprevisto hombre de rasgos indígenas. Sus ausencias, y el ultraje que al parecer sufrió en cada lance, provocaron la censura, los celos y el maltrato de su marido. La verdad es esta: en sus travesías Laura ha ido no sólo a otros lugares sino a otro tiempo: al año 1521, en el corazón de los días sangrientos previos a la caída de México-Tenochtitlan. Así ha descubierto que el hombre indígena es un guerrero azteca de quien habría sido esposa en una existencia anterior.

Justamente considerado uno de los mejores cuentos de la literatura hispanoamericana, “La culpa es de los tlaxcaltecas” es el ejemplo magistral para introducirse en la ficción de Elena Garro (Puebla, 1916-Cuernavaca, 1998). Se trata en primer término de una muestra de sabiduría técnica. El inteligente y fluido manejo de los planos temporales, entre el ayer remoto y las semanas últimas, da forma a una sagaz apropiación de la Conquista desde una perspectiva por entero inédita: la de la condición femenina a mediados del siglo XX en una sociedad que, como la mexicana, reprime a la mujer y discrimina al indígena. La palabra esencial en este cuento,

como en la segunda parte de *Los recuerdos del porvenir* (1963), es *traición*. En la novela, Isabel Moncada, muchacha perteneciente a una familia cristera, traiciona a su gente al volverse amante del jefe militar enemigo. En el cuento, Laura, una mujer de rasgos hoy criollos que fueron morenos en una vida distante, ha seguido el ejemplo de los tlaxcaltecas, que se aliaron a Hernán Cortés contra el imperio mexica: ha fallado, si bien en su caso inadvertidamente, en el propósito de guardar lealtad a su primer marido al haberse casado y seguir viviendo en esta reencarnación con un hombre blanco del siglo XX. La razón de su conducta no está, ciertamente, en la perversidad deliberada sino en la ignorancia de su verdadero ser y la cobardía en que incurre quien se sabe indefenso o débil: “Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono...”.

En julio de 1980, Elena Garro da a las prensas su segunda recopilación de cuentos: *Andamos huyendo Lola*. La mayoría de las historias están protagonizadas por una madre y su hija. Lelinka y Lucía sufren el acoso de fuerzas siniestras que las obligan a un difícil periplo de huida por tres países. El penúltimo texto se titula, muy significativamente, “Una mujer sin cocina”.

Es una tarde calurosa de junio. Lelinka vaga por las calles de una ciudad extranjera: “No tenía ningún lugar adonde ir, nadie la conocía y ella no conocía a nadie”. Por los relatos que preceden a este, sabemos que se trata de una mujer rubia de edad madura, exiliada antes en Nueva York, hoy en Madrid, una escritora sin domicilio fijo y sin los papeles migratorios en regla, con inagotables problemas de dinero y una hija debilitada por la enfermedad. Vive, pues, en una estación

límite de desamparo, con las condiciones de una No Persona. “El exilio en la obra de Garro se presenta como la pérdida del hogar pero también como la pérdida de la identidad”, anota Susana Perea-Fox en *Elena Garro y los rostros del poder*.

Y es ahí, en esa fase terminal de la penuria, cuando Lelinca ve acercarse las imágenes de su niñez, sobre todo de la cocina de su casa, donde “sucedió lo mejor del mundo: los postres, los hechos históricos, las hadas, los enanos y las brujas que salían de las bocas de las criadas”. En ese lugar, pues, se reunían el alimento del cuerpo y las palabras irreales que espolean el alma. Pero algo más: “las criadas eran adivinas y pitonisas y estaban en su casa para avisar de los peligros y que esta no cayera en el pozo de todos ignorado... Lo sabían todo, porque estaban ahí desde mucho antes de la llegada de los españoles”. ¿Qué ocurre ahora? Al haber perdido esa cocina fundacional, la Lelinca adulta deambula en el extravío, constreñida la imaginación y sin asideros ciertos a ninguna traza de la sabiduría. La prosa, tensa y asfixiantemente persuasiva, crea un escenario en que Lelinca no sólo recuerda sino que de hecho retorna a su infancia para conocer la raíz de su presente. Aquí la palabra nodal, de nuevo, es *traición*. Cuando los dos planos, el hoy de la mujer mayor y el ayer de la inocencia, se funden en una materialidad elusiva pero irrefutable, un episodio que habría signado hacia la calamidad la existencia de la protagonista es revivido. Durante una caminata, la pequeña Leli se extravía. Llevada por el miedo, desacatando la orden de sus padres y sin hallar el rastro de su hermana, la niña habría sufrido el abuso de un hombre. Al volver a casa, más que la compasión, halla la reprimenda. “¡Traidora! ¡Traidora!”, le grita su hermana a la niña-adulta que ha disuelto la frontera de las décadas para tornar vivencialmente al pasado. “Tus padres han llorado mucho por tu culpa”, le dice Tefa, la criada. “Eres ingrata, eres mala, eres desobediente, sembraste la desdicha en tu familia...”.

Llamo la atención sobre las dos cocinas, la del primer cuento de *La semana de colores* y el penúltimo de *Andamos huyendo Lola*, por una cuestión central en la ficción de Elena Garro. No sólo se encuentran, estos dos libros, entre las principales creaciones de la autora mexicana, sino que ambos relatos rubrican la perspectiva reveladoramente dual desde la que Garro se acercó a uno de sus temas medulares, el de la situación familiar y social de la mujer.

Tanto Laura como Lelinca experimentan la cocina como un sitio benévolo para la vida y la fabulación. Sin embargo, les es ajeno. Su papel ahí es ambivalente: no son criadas sino amas, aunque sometidas a un poder superior (el marido, los padres). En el primer caso, Laura es servida por su cocinera, Nacha, en quien encuentra un oído y una voz favorables si bien sólo fugazmente, pues su papel está en huir de esa cocina y esa casa donde el



Elena Garro

esposo y la suegra la amedrentan y coartan para volver, en otra franja de la eternidad, al amor de origen. En el segundo ejemplo, el estatuto de exiliada lleva a Lelinca a añorar la cocina primordial como una región de íntima magia, pero ahí experimenta aún hoy la reprobación: los ecos de tantos años atrás siguen teniendo poderío en su mente.

Inmersas en sociedades patriarcales, las mujeres en la ficción de Elena Garro se hallan escindidas por la naturaleza contradictoria de lo doméstico como un espacio que alimenta y asfixia. Para preservar la libertad del cuerpo y de la mente se ven instadas a renegar y a huir de lo que simboliza la cocina, pero esas osadías las pagan con el aislamiento, la condena moral, el temor, el hambre y hasta la destrucción de la identidad. Como señala Lucía Melgar atinadamente, llamando la atención sobre el talante afín al feminismo de esta postura crítica, Elena Garro “captó y supo mostrar la complejidad del ser-y-convertirse-en-mujer en una sociedad y en una tradición que niegan o reprimen la libertad, el erotismo y el deseo femeninos”.

Las salidas dramáticas que le dio nuestra autora a esta complejidad se mueven entre la traición y la subversión. A como avanzó en su trayectoria literaria, eso sí, Garro acentuó los contornos fatalistas del devenir que enfrentan sus protagonistas femeninas, en una proyección gradualmente más visceral y más desesperanzada de lo que significa para una mujer relacionarse con la otredad en sociedades represivas y conservadoras: sin vínculos positivos con el otro, la misma naturaleza de la persona vacila, se rompe, naufraga al fin. Bajo cualquier tonalidad, ya sean las de la infancia o la madurez, las páginas de Garro no esquivan la tarea de dejar consignada la injusticia esencial que esta realidad entraña.

En 1997, Elena Garro dio a conocer dos triadas de textos narrativos breves: *El accidente y otros cuentos inéditos* y *La vida empieza a las tres...* Sin que podamos etiquetar a ninguno de los dos tomos como obras imbuidas de un impulso unitario, sí es posible ver en algunos

cuentos la recurrencia de una figura ya atendida en títulos como, entre otros, *Testimonios sobre Mariana* (1981) y *Reencuentro de personajes* (1982): la mujer dominada por el varón en una relación opresiva.

La vida conyugal se retrata con los tintes de un pesimismo sin matices. “¿Qué tengo que ver con ese extraño?”, se pregunta Valeria, protagonista de “La vida empieza a las tres...”, refiriéndose a su esposo. No hay afinidades ni vías para el diálogo sensible y medido. Valeria viaja en un trasatlántico con su marido y en la travesía conoce a dos hombres, muy distintos uno del otro, que se disciernen como caminos posibles para la evasión de un matrimonio muerto. En “Hoy es jueves”, un relato largo próximo a las fronteras de la novela corta, la protagonista no atina a distinguir ninguna ruta para escapar de una unión desastrosa. El poder masculino, encarnado en su esposo y el marido de su suegra, ha atajado toda esperanza y todo goce, al grado de hacerle nacer un violento ímpetu de venganza. “Luna de miel”, de *El accidente*, es la desasosegante narración de un veraz amor expiado en el infierno: una pareja de amantes acuerdan escaparse de vacaciones a Puerto Vallarta, lejos de las parejas oficiales. Pero los días pasan sin que esa aventura depare más que un placer fugaz, por los celos mutuos y la aflicción que provoca la consciencia de la separación inminente. El paraíso en la playa sólo trae olas de ansiedad y desconfianza.

Muy en otra sintonía, el cuento más revelador de la última etapa creativa de Elena Garro es “Invitación al campo”, de *El accidente*. Al lado de la visión fantástica que del tiempo enuncia el ministro, un hombre por demás hermético que parece encarnar el poder en estado puro (“el tiempo son imágenes, que se proyectan en espacios sucesivos, como un juego de espejos... El todo está en colocarse en el ángulo favorable”), destaco el perfil de la protagonista, Inés. No sabemos mucho de ella. Casi nada se cuenta de su pasado, muy poco de su vida presente. Un amigo común tramó la salida al campo, pensando que “al conocerse terminaría la enemistad entre el ministro e Inés”. El político había recibido críticas de ella, quien se deja ver como una mujer reflexiva y sensible ante las injusticias, una intelectual interesada por el activismo. Cuando el ministro pasa a recogerla, ella adivina que “el paseo tenía un objeto preciso, aunque secreto”. Aparece entonces su gata en la sala arrastrando un pedazo de carne cruda. “El animal parecía querer desafiar el orden implacable que traía consigo el recién llegado... Ágata siempre tan delicada, ahora se comportaba indecente delante de un extraño”. El animal da la pauta de una deriva imposible: la de establecer un vínculo, al menos signado por la confianza pues no lo será por el afecto, con el hombre.

Luego de analizar la trama de *Los recuerdos del porvenir*, Jean Franco señala en su libro *Las conspiradoras*

cómo Garro en esa novela demuestra, con el ejemplo de Isabel Moncada, que “también la subversión de las mujeres fracasa porque el poder las seduce”. La representación de lo femenino ha recorrido en las páginas de Elena Garro muchas escalas para llegar a Inés. Lo digo por lo siguiente: Inés no es ya la querida que con el auxilio de fuerzas fantásticas se evade de su abusivo amante, un militar poderoso; tampoco la ilusionada joven que conscientemente se entrega al enemigo de su familia; no es una mujer acosada que huye sin suerte a países distantes ni tampoco la joven esposa a quien el marido busca constreñir hasta la ignominia. Ciertamente es que la última etapa narrativa de Garro abunda en mujeres obsesivamente postradas por el atropello —como vemos en el ejemplo paradigmático de la novela *Inés* (1995)—, aunque muy a menudo se matiza cualquier maniqueísmo al hacer evidente la forma en que las víctimas, dominadas por el terror, la suspicacia y la mezquindad, no pueden impedir el “colaborar” con sus verdugos. Como una pieza de teatro del absurdo, “Invitación al campo” hace ver una suerte de danza en silencio de dos presencias, una masculina y poderosa y la otra femenina y crítica, que orbitan una en relación con la otra sin incurrir en discrepancias ni opresiones aunque, tampoco, sin que se abra un espacio para la seducción —contrario esto a la visión de Jean Franco—, como si finalmente se movieran en tiempos distintos que han acordado traslaparse por unas horas. Entre un episodio y otro, tan similares que parecen uno mismo apenas matizado por leves cambios secundarios, mientras ve el paisaje campestre por la ventanilla del auto Inés piensa: “La vida era eso: una gran extensión oscura donde era igual avanzar hacia atrás o hacia delante; los gestos se sucedían sin eco y de ellos no quedaban trazas. Era un ir corriendo en un espacio vacío hacia ninguna parte”.

A esta última Inés la veo en la franja terminal de lo femenino que exploró en la ficción Elena Garro: ella no vive en un estado de sitio y así no busca sublevarse. Parecería estar, decepcionada y pasiva, de regreso de todas las batallas. Es una espectadora y ya no una víctima de los funcionamientos del poder: las diversas paradas que hacen ella y el hombre en el automóvil no ocurren en el espacio sino en el tiempo, y en cada episodio se repite la lógica fría del ministro, cuyo poder es tan irrefutable que su sola presencia basta para refrendarlo, sosteniendo la idea de que, con un dominio así de abstracto, ya no hay lucha posible: la injusticia se repetirá interminablemente. El fatalismo de Inés es absoluto, su imaginación y cualquier crítica devienen estériles: la vida es entonces no un paraíso ni un infierno sino “un ir corriendo en un espacio vacío hacia ninguna parte”.

Fragmentos del prólogo a los *Cuentos reunidos* de Elena Garro (Alfaguara, México, 2016).

Cuentos de la partícula revoltosa

Guillermo Vega Zaragoza

Luego de la borrachera de centenarios del 2014, para algunos ha resultado escandalosa la discreción, por decir lo menos, con la que se ha “celebrado” el de Elena Garro, a conmemorarse el 11 de diciembre próximo, aunque en este mes de agosto se cumplen 18 años de su fallecimiento. La Secretaría de Cultura anunció apenas en febrero pasado el programa de homenaje que abarcaría varias fechas, actividades y escenarios en diversos estados. Sin embargo, a diferencia de las celebraciones en honor de Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas, las dedicadas a Garro han pasado casi de noche para los medios de difusión, que las cubren con desgano, y, por supuesto, para el público, que con poca fortuna se ha enterado de ellas.

Y es entendible este —apenas disfrazado— desdén a su memoria, pero que hace injustificable el desprecio hacia la difusión y la valoración de su obra, la cual, desde que irrumpió en el panorama de las letras mexicanas, ha sido considerada una de las mejores en los campos de la dramaturgia y la narrativa. Por ello, se agradecen los trabajos que han realizado diversas revistas, suplementos y editoriales para poner en circulación entre los lectores de las nuevas generaciones los libros de esta mujer de sorprendente talento y de enigmática y atormentada personalidad.

Son de destacar la primera edición de los *Cuentos completos* de Elena Garro en el sello Alfaguara (ya en librerías), y una antología narrativa publicada por Cal y Arena que circulará en estos días, ambas a cargo del escritor y crítico Geney Beltrán Félix, quien afirma: “En las páginas de Garro, una inquieta, sorprendente imaginación y un manejo dúctil y expresivo del lenguaje, siempre tocado por las virtudes de la poesía y el juego,

conviven con una singular concepción del tiempo y una postura crítica ante la Historia y la realidad, en la que resalta el tesón para hurgar en el devenir de personajes marginados o vulnerables ante el poder: mujeres, niños, indígenas, ancianos. La fulgurante aparición de Garro —recalquémoslo: en tres géneros distintos— no podía sino asignarle un sitio de privilegio: el de una autora llamada a enlistarse en la nómina de clásicos literarios de Hispanoamérica”. Además, el Fondo de Cultura Económica publicará en octubre una recopilación de seis novelas y *nouvelles* publicadas por Garro en las décadas de los ochenta y noventa.

Desde su primera incursión propiamente literaria, en la dramaturgia, Elena Garro fue saludada como un talento fuera de lo común. Cuando contaba con apenas 19 años, José Emilio Pacheco comenzó sus colaboraciones en las páginas de la *Revista de la Universidad de México*, en febrero de 1959, con la reseña de *Un hogar sólido*, reunión de seis obras de teatro de Garro publicada por la editorial de la Universidad Veracruzana. Allí Pacheco esbozó apenas lo que nos tocaría atestiguar después con las futuras páginas de la escritora:

Los temas de esta autora nacen de una verdad evidente y soterrada, de un dato familiar o de un suceso leve. Las constantes en toda gran poesía —la soledad, el amor— se yerguen de su diálogo. El llano lenguaje del pueblo, los giros cotidianos, se entreveran con profundas metáforas. De suerte que Elena Garro concede al idioma una expresiva novedad que lo subordina plenamente a sus propósitos. Las seis obras que agrupa el volumen no desdeñan la tradición: la redescubren, la actualizan. A una originalidad que corre pareja con la del más reciente teatro europeo,



© Rogelio Cuellar



Elena Garro

Elena Garro añade un orbe nacional vigorosamente mexicano, pero lejos del folklorismo que suele demorar a nuestro teatro. Sus obras, de algún modo, vienen a ser el equivalente escénico de López Velarde. La provincia, el orbe de la infancia, la maliciosa ingenuidad, el triste sueño, se aluden con frecuencia en este libro.

La realidad queda abolida, o mejor, encajada dentro de una frontera mágica que acepta la vida como peldaño para dar forma a otro universo, sólo regido por el talento de la autora. A la aridez de lo inmediato, Elena Garro opone el solar crecimiento de un bosque de artificios. Las palabras se elevan, nos quemán y aprisionan; frente a los ojos están seis piezas cortas que crecen sobre las ruinas de lo extinto para inscribir su propio tiempo.

En medio del periplo en busca de editor para su primera novela *Los recuerdos del porvenir*—que le valió una vez publicada el aplauso y reconocimiento general—, Garro incursionó en el cuento. Publicó “Perfecto Luna”, en agosto de 1958, en la *Revista de la Universidad de México*, y seis años después aparecerá *La semana de colores*, su primer libro de relatos (publicado también por la Universidad Veracruzana), que ha sido considerado una de las mejores colecciones del género en la literatura de nuestra lengua, a la par de *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo; *Confabulario*, de Juan José Arreola, o *Dios en la tierra*, de José Revueltas. Cuentos como “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El día que fuimos perros” o “Antes de la Guerra de Troya” se cuentan entre el acervo de las letras universales.

Sobre este volumen, Emmanuel Carballo escribió en ese año un texto que recuperaría en la edición de enero de 2012 de esta revista:

Sus cuentos pertenecen a la corriente del realismo mágico y nada tienen que ver con las narraciones cortas que por esos años se escribían en México... Los once cuentos [en la primera edición] coinciden en varios puntos: los personajes de unos y otros desprecian la razón, la lógica, aceptan como única guía posible la imaginación y viven presos en un mundo fascinante y peligroso hecho de supersticiones, consejas y mitos. Unos y otros cuentos están escritos en un estilo coloquial que en algo se parece a la manera con que narran sus historias las viejas sirvientas de las casas acomodadas y los viejos campesinos de las pequeñas aldeas.

Después de esa entrada triunfal en tres géneros literarios distintos, Elena Garro se tardaría 16 años en incursionar de nuevo en el cuento. En medio de ese lapso sucedió el mentado “incidente” del 68, que la obligaría a un incesante ir y venir por el mundo, para restablecerse de nuevo en México, donde fallecería. Para entonces, ya eran bien conocidas las cambiantes y apasionadas posiciones políticas de Garro. “Las grandes confusiones ideológicas y sus miedos fueron sus peores enemigos”, ha afirmado su amigo René Avilés Fabila.

Todos cuantos la conocieron, sin excepción, han coincidido en afirmar que la de Elena Garro era una inteligencia excepcional, además de reconocer su talento literario, que está fuera de toda duda, pues para muchos

es la mejor escritora mexicana del siglo xx. Son numerosos los testimonios de quienes la trataron siendo la joven esposa de Octavio Paz: los deslumbró con su agudeza y su capacidad crítica. Cuenta Elena Poniatowska:

Octavio Paz admiró a su mujer que no dejaba de asombrarlo, mejor dicho, de inquietarlo y desazonarlo hasta despeñarlo al fondo del infierno. Ella es la que brilla, la estrella, la de los propósitos que Paz festeja y necesita. La escucha arrobado, ríe de sus ocurrencias y concuerda con ella cuando ataca a este y a otro. Discuten y él se rinde. ¡Qué hermosa pareja! Elena lo estimula y le rinde pleitesía... Elena fascina no sólo a su marido, sino a quienes la cortejan. Es una mujer de mundo. También Octavio es un hombre de mundo. Enamoran, ríen, se burlan de pretendientes y pretendientas, son los reyes de la noche. Encandilado por todos los sentimientos encontrados que le provoca su mujer, Octavio Paz llevó el manuscrito de *Los recuerdos del porvenir* a Joaquín Díez-Canedo, quien lo lanzó en 1963. Un año después, Octavio de nuevo se enorgulleció de que le dieran el Premio Xavier Villaurrutia, en 1964, aunque ya estaban separados. “Es la mejor escritora de México”, declaró.

No obstante esta admiración, el carácter explosivo, apasionado y contradictorio de Elena contribuyó sin duda al rompimiento del matrimonio con el poeta. En el perfil que le dedicó Emmanuel Carballo en sus *Protagonistas de la literatura mexicana*, la propia Garro se definió diáfana: “Mis padres me permitieron desarrollar mi verdadera naturaleza, la de ‘partícula revoltosa’, cualidad que heredó mi hija Helenita, y que los sabios acaban de descubrir. Estas ‘partículas revoltosas’ producen desorden sin proponérselo y actúan siempre inesperadamente, a pesar suyo”.

Es muy recomendable la lectura de la tesis de licenciatura en comunicación y periodismo por la UNAM, realizada en 2011 por el periodista Rafael Cabrera, titulada *Elena Garro y el 68, la historia secreta*, reportaje narrativo donde se investigan los hechos y se busca aclarar las medias verdades sobre la actuación de Garro antes, durante y luego del conflicto estudiantil. Cabrera —quien formó parte de la unidad de investigación periodística encabezada por Carmen Aristegui que destapó el escándalo de la “Casa Blanca” de la esposa del presidente Enrique Peña Nieto— recuperó en ese trabajo una reveladora entrevista que Elena Poniatowska le hizo a Elena Garro en París en septiembre de 1962 (cuando Octavio Paz ya era embajador de México en la India), seis años antes del infame 68, donde despotrica en contra de los políticos y los “intelectuales”:

—En casa de Jaime Torres Bodet, cuando este era director de la UNESCO, conocí a un escritor que se iba a América

Latina para escribir un libro sobre nosotros. El escritor se llamaba Tibor Mende. ¿Lo recuerdas? Mende escribió el libro y en el capítulo referente a México dice: “Para entender a México, hay que saber primero que nada, que en ese país las palabras significan lo contrario de lo que se proponen. Cuando en México se dice Revolución, hay que entender Contrarrevolución; cuando se dice Justicia, hay que entender Injusticia; cuando se dice Igualdad, hay que entender Desigualdad; cuando se dice Reparto de Tierras, hay que entender Latifundio...”. Y yo, Elenita, todavía no he aprendido a hablar al revés. Por eso me da miedo. Cada vez que hablo se enojan.

[...]

—¿Y tú crees que los intelectuales mexicanos que a cada rato escriben contra el gobierno en revistas de izquierda, están al servicio de los políticos obtusos?

—Yo creo que todos están más o menos ligados con el gobierno, o tienen una chamba en el gobierno, o la han tenido. ¿No te parecen entonces una farsa sus gritos y sus grandes escritos?

—Bueno, pero por lo menos son de izquierda.

—Pero, ¿qué importa si son de izquierda, si viven en Las Lomas en casas parecidas a las de los políticos que critican, si viven en San Ángel, si viven en Coyoacán, y si desde la comodidad de su cuarto alfombrado mandan sus encendidas peroratas? A mí me parece totalmente estúpido que se le dé importancia a los “escritos políticos” de los intelectuales mexicanos.

Por las razones que fueran, Garro se había situado en las antípodas de la llamada “clase intelectual” de esa época (tanto de izquierda como afín al gobierno) debido a sus opiniones políticas. Si bien al principio estuvo cerca del movimiento estudiantil del 68, poco después renegó públicamente de sus dirigentes en un célebre texto titulado “El complot de los cobardes”. Luego de la matanza de Tlatelolco vino su definitiva caída en desgracia, cuando acusó a intelectuales como Luis Villoro, Leopoldo Zea, Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis, Víctor Flores Olea, Jaime Augusto Shelley, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, e incluso a su amigo Emmanuel Carballo, entre muchos otros, de ser los instigadores de la “conjura comunista” detrás del movimiento: “Yo culpo a los intelectuales de cuanto ha ocurrido. Esos intelectuales de extrema izquierda que lanzaron a los jóvenes estudiantes a una loca aventura, que ha costado vidas y provocado dolor en muchos hogares mexicanos. Ahora, como cobardes, esos intelectuales se esconden... Son los catedráticos e intelectuales izquierdistas los que los embarcaron en la peligrosa empresa y luego los traicionaron. Que den la cara ahora. No se atreven. Son unos cobardes...”.

Este incidente la perseguiría hasta mucho después de su muerte. En julio de 2006, el entonces llamado

Instituto de Acceso a la Información Pública (IFAI) dio a conocer documentos en los que se infería que Elena Garro había sido “informante” del gobierno durante casi ocho años, de 1962 a 1970. Su amigo Carballo trató de explicar cuáles pudieron haber sido las razones por las que Garro realizara acciones de “espionaje”: “Ella era una mujer acostumbrada a la buena vida, entonces, cuando se separa de Octavio, necesita dinero para mantener su estilo de vida e imagino que fue cuando entró en alguna negociación con el gobierno, que, a cambio de ayudarla económicamente, le exigía información”.

En la biografía *Octavio Paz en su siglo*, Christopher Domínguez Michael es tajante:

La envergadura de las manifestaciones hizo que Garro temiera que la represión caería fatalmente sobre los jóvenes y terminaría cobrándose víctimas entre la disidencia, más o menos tolerada, del partido oficial. Pero también, presa de una crisis paranoide, habría querido comprar protección para ella y para su hija a cambio de seguir informando a la policía política de lo que ocurría entre los intelectuales involucrados con el movimiento. Jugando al doble agente, Garro terminó probablemente por ser una espía espía y, creyendo servirse de la Dirección Federal de Seguridad, permitió que esta se sirviera de ella, sin mayor éxito... Las mentiras de Garro, porque eso fueron finalmente, lastimaron a numerosos escritores y artistas, que no sólo la admiraban sino la querían.

Desde entonces, en relación con Elena Garro, parecen haberse establecido dos bandos opuestos: por un lado, los que la defienden a capa y espada y la consideran víctima de un complot en el que se han confabulado los gobiernos priistas a los que denostaba, los intelectuales “burgueses” a los que ofendió y, sobre todo, los “pacistas” (*whatever that means*) que no soportan que le haya hecho la vida imposible al Premio Nobel y le han escamoteado el reconocimiento que merece, por lo que estos admiradores incondicionales de la escritora la resguardan y promueven en toda oportunidad. Por el otro, se encuentran aquellos que se preocupan más en señalar las contradicciones, fabulaciones, errores y hasta padecimientos mentales que Garro pudo haber tenido, aunque sin desconocer sus méritos literarios, pero que poco hacen para que se conozca más.

Al ser una escritora que partía de su personalísima percepción de la realidad (o mejor: de una realidad propia) para alimentar sus creaciones, la obra de Elena Garro posterior al 68 se vio afectada por su azarosa y atribulada vida. *Andamos huyendo Lola*, publicado en 1980, marcó, según Carballo, “un cambio sustancial no en cuanto procedimientos estilísticos y estructurales sino en cuanto al modo de ver el mundo, la vida y el hombre... Si

en libros anteriores las historias oscilan entre la desdicha y el milagro, aquí no hay milagros y la desdicha se ha apoderado de todo. Todo es desdicha. Vivir es sinónimo de subsistir, y subsistir es una tarea que a duras penas impide la muerte por falta de afecto o de comida”. Es evidente que en esos cuentos se refleja su visión pesimista del mundo. “Desde su huella biográfica y, sobre todo, desde los universos ficticios que despliega y pone en movimiento, *Andamos huyendo Lola* ilumina algunas de las conexiones entre literatura y política, entre escritura, creación y exilio”, explica Lucía Melgar en la introducción del primer volumen de las *Obras reunidas* de Garro, dedicado a los cuentos, que publicó el Fondo de Cultura Económica en 2006.

Cabe destacar que en la antedicha colección, además de los dos primeros libros de cuentos, se dio a conocer un relato hasta entonces inédito en español, “La factura”, publicado en 1984 en una revista francesa; aunque no se incluyeron los volúmenes publicados poco antes de la muerte de Garro: *El accidente y otros cuentos inéditos* y *La vida empieza a las tres...*, ambos de 1997. Apunta Beltrán Félix: “Sin que podamos etiquetar, a ninguno de los dos tomos, como obras imbuidas de un impulso unitario, sí es posible ver en algunos de los cuentos la recurrencia de una figura ya atendida [por Garro]: la mujer dominada por el varón en una relación opresiva”. En la reciente edición de Alfaguara, además de todos los anteriores, aparecen dos cuentos no aparecidos en forma de libro: “Amor y paz” y Lago Mayor”.

Al investigar sobre la respuesta crítica a los cuentos y la obra en general de Elena Garro, hallé el texto que escribió la también dramaturga, narradora, poeta y ensayista Esther Seligson, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, en agosto de 1973, titulado “*In illo tempore* (Aproximación a la obra de Elena Garro)”, en el cual resume muy bien la esencia de las notables creaciones de esta escritora nacida hace un siglo que merece ser conocida y reconocida sin tapujos ni fanatismos:

Para Elena Garro el arte es el tiempo recobrado. Mediante la palabra, el escritor se instala fuera del tiempo, en el espacio sin intervalos de la memoria absoluta, y, demiurgo incansable, bate una y otra vez el barro primigenio. Para hablar del mundo original de la infancia, Elena Garro ha escogido el lenguaje de la poesía, el tono visionario de los cuentos de hadas y el misterio de los relatos que las nanas susurran junto a las camas. Para darnos la atmósfera de ese mundo, su voz lleva el rumor tembloroso y lejano de las leyendas y de los hechos remotos que se extienden por entre los corrillos de lloronas, y el disfraz juguetón y travieso de duendes y demonios. Lenguaje visual por excelencia, la prosa de esta escritora nos deja flotando, iluminados, en el espacio nostálgico de nuestra propia infancia. **U**

Disparar a las nubes

Eduardo Limón

Justo el día en que habría cumplido 97 años, Juan José Arreola recibió en su natal Jalisco un doble homenaje: la representación de un espectáculo teatral inspirado en su mítico libro Bestiario y el traslado de sus restos a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres. He aquí una crónica, escrita con humor y admiración, de dos actos que sin duda habrían fascinado al autor de Confabulario.

¿De dónde provienen los genios? Como si me estuviera tarareando la famosísima “¿de dónde son los cantantes?” (sin tomar en cuenta el libro de Sarduy), esa es la pregunta que me hago camino al aeropuerto en esta madrugada de viernes. Se sabe que la genética, con todos los misterios que aún oculta, determina buena parte de lo que seremos en el mundo: color de ojos, tipo de cabello. Tamaño de las manos, temperatura de la piel. Los genes nos dibujan y hasta nos colorean. Pero hay un punto en el que no podemos explicarnos de dónde diantres provienen ciertas características que nos hacen ser quienes somos. Voy hacia Guadalajara, invitado por los nietos de Juan José Arreola a presenciar el traslado de las cenizas del autor desde su Zapotlán natal hasta la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres, además de que asistiré a la representación de un espectáculo basado en *Bestiario* (con mucho, uno de los más bellos e imaginativos libros de Arreola) y la mente mía se clava en la cuestión ¿qué hace que un Juan José Arreola se vuelva, efectivamente, un Juan José Arreola? Seguramente no voy a encontrar la respuesta, pero camino ya hacia el avión no ceso de preguntarme ¿de dónde provienen los genios?

Son esas las cavilaciones que me acompañan mientras subo al cielo en compañía de una variopinta *troupe* de locos trabajadores del arte, participantes todos del mon-

taje que les he mencionado y quienes cuentan entre sus gracias saberle a la actuación, al canto y la composición, contar con el temple necesario para pararse frente a multitudes expectantes y, sobre todo, haber leído *Bestiario*.

Que ese libro —*Bestiario*, pues— fue dictado a fines de 1958 por Juan José Arreola a un —en aquel entonces— muy joven José Emilio Pacheco es anécdota que ya ha sido contada y publicada lo suficiente para placer de todos cuantos quieran conocerla. Que esa anécdota sirvió de inspiración primera a Alonso Arreola (bajista, escritor, talento y nieto de Juan José Arreola, para más señas) para empeñarse en desarrollar una pieza escénica que, a la vez de servir como un perpetuo homenaje a su abuelo, concitara también el interés por acercarse a la obra del también autor del célebre *Confabulario*, es historia algo menos conocida: *Bestias y prodigios* es el nombre del espectáculo creado por Alonso y estelarizado por varios notables que aquí van, camino a Guadalajara primero, a Zapotlán después y de vuelta a Guadalajara y al Teatro Degollado posteriormente para presentarlo.

Y bien, se los presento: Alonso y José María, nietos de Arreola, quienes convivieron por más de veinte años con el abuelo que poseía, dentro de su casa entrañable en Zapotlán, un mundo que, según ambos me compartirán después, semejaba una especie de cuarto de tre-



Arreola por Rulfo



bejos fantásticos en el que era posible lo mismo jugar que imaginar, conversar que esconderse, leer que jugar ajedrez, ocultar algunos cuantos secretos infantiles y bueno, vivir como nieto un viaje especial, que para eso son los abuelos excepcionales.

Ellos son pues los nietos, Alonso y José María, hermanos muy semejantes pero también muy distintos entre sí, vinculados a través de la misteriosa genética mágica que hizo de su abuelo el ser humano particular que todos conocen, pero más ellos. El abuelo del ajedrez y las largas charlas. El creador de los escritos sobre bestias humanizadas que a la noche de este día que les narro deberán desfilar ante los ojos de quienes viven en Zapotlán, lugar tan lleno de memorias que, de hecho, José María me confiesa ya avanzando sobre la brumosa carretera, dentro de la camioneta que ha de llevarnos al poblado: “son muchísimos recuerdos: tanta felicidad me hace sentir triste”.

Con el grupo viaja también Iraida Noriega, espléndida cantante de jazz, que algo sabe acerca de verse relacionada familiarmente con un grande, pues es, como muchos saben, hija de Freddy Noriega, una de las glorias de la música romántica latina. Los ojos de Iraida dicen mucho acerca de la satisfacción que le provoca ser parte del *Bestias y prodigios*: suelen ser brillantes, pero se abarritan más cuando, ya en la tierra natal de Arreola, se aproxima al escenario y disfruta mirar los detalles de la escenografía que recién termina de montarse. “Cada función es un viaje distinto”, sonrío. Ojos de miel producida por algún enjambre que zumba de contento, la voz de Iraida puebla todo *Bestias y prodigios*. Ella ha sido la encargada de abstraer, en forma de música, el espíritu

de cada uno de los textos de *Bestiario* llevados a escena. Del canto de Iraida saldrán esta noche ante el público zapotlense y luego ante el auditorio del Teatro Degollado toda clase de criaturas surgidas de la imaginación.

Enmaletado a un lado de las bestias y de los prodigios también viaja Fernando Rivera Calderón. Fernando tiene a su cargo interpretar a un singularísimo José Emilio Pacheco, quien narrará a lo largo del montaje la génesis de *Bestiario* y de cómo las presiones por entregar el libro al último instante de la fecha acordada desbordaron la narrativa de Arreola en forma de un incesante dictado que recopiló el de las batallas en el desierto cuando sus batallas aún no existían y lo único que tenía frente a sí era una máquina de escribir Royal sobre la cual acomodó los textos que le fueron dictados con vistas a generar un libro memorable. Fernando llega a Zapotlán un tanto adormilado. Ya la carga significativa del lugar terminará por espabilarlo. Después de todo, no todos los días se viaja al pueblo natal de un escritor admirado en compañía de los cariños de aquel y además rodeado de todas las historias que llevaron a la consecución de lo que está por representarse y que es materia viva de su ánimo. Fernando Rivera Calderón es un lector de Juan José Arreola, pero también es un fan de Arreola y así lo manifiesta su espíritu encantado de encontrarse en el por hoy muy nublado Zapotlán. Ahora debo presentarles a Arturo López Pío, un genio de carácter calmo. Nadie se figuraría que esa gigantesca maleta que Pío jala lleva, además de unas cuantas playeras y cambios mínimos de ropa, un arsenal de ingredientes plásticos útiles para convertir esta manifestación escénica en algo aun más especial. Me estoy refiriendo al Cineamano, técnica de

recursos visuales creada por él, que consiste en dibujar empleando tinta, agua y pigmentos varios una serie de imágenes fabulosas que mientras se generan son proyectadas en una pantalla que prodiga hacia todo el público imágenes en continua transformación. Gracias al Cineamano, las bestias que componen la selección realizada por Alonso Arreola para el montaje desfilan ante la gente de manera novedosa. Así, una gota de tinta negra se convierte en un corazón, el corazón en sapo, el sapo en hombre, el hombre en un charquito que semeja movimiento y el movimiento en tinta y así, vuelta a empezar, de mil formas distintas.

Estos son pues los personajes que integran esta primera escenificación, pero voy demasiado rápido: hay que decir que antes de la representación en el pintoresco Zapotlán (cuyo minúsculo hotel ostenta en cada habitación un letrero que dice “Distinguido huésped: si requiere hacer uso de la plancha le rogamos solicitarla en recepción. Este servicio es exclusivo del Hotel Zapotlán”), hemos llegado al terruño de Juan José Arreola para conocer y pasear. Fundado a principios del siglo pasado, el mercado de Zapotlán se distingue no por ser un enclave medianamente bien surtido, que en ello se parece a prácticamente todos los mercados que hay en el país, sino por ser uno de los sitios del lugar en el que puede conseguirse una delicia culinaria cuyo solo nombre ya es poesía: tamales de ceniza, los favoritos de Arreola y los que mayores recuerdos concitan en el paladar de sus nietos. Elaborados a base de maíz con cal, con un gusto salado y terroso que hace que luego de la primera mordida se antojen más. No es la única proeza conseguida por la cocina local. También hay por ahí panes dulces, jugo de lima y el mejor menudo de la región, uno cuyos poderes constataremos al día siguiente de la función, cuando haya que abordar de nuevo la camioneta para trasladarse a Guadalajara y a su bello Teatro Degollado. En el mercado de Zapotlán se nos une Orso, hijo de Juan José Arreola y padre de Alonso y José María, quien trae en la memoria todas las historias y anécdotas de su padre. Físicamente muy parecido a él, quizás una de las características de los Arreola que mejor se manifiesta en Orso es la intuición. Antes de subirnos a la camioneta para trasladarnos a la casa de Juan José Arreola (hoy renombrado centro cultural de la localidad: Casa Taller Literario Juan José Arreola), Orso mira hacia el cielo nublado y espeta: “No ha de llover. En estas regiones los campesinos andan muy de pleito últimamente pues para espantar las lluvias algunos han traído una tecnología nueva que permite apuntar hacia el cielo y soltar unos cohetones. Con ellos dispersan la lluvia, aunque a los cultivos de otros eso les afecte. Si hoy alrededor del pueblo a algunos se les ocurre apuntar a la nublazón podemos estar tranquilos porque el homenaje a mi papá se llevará a cabo sin lluvia”.

Construida en un terreno que abarca unos mil 700 metros cuadrados, la morada en que vive el espíritu de Juan José Arreola no fue siempre la gran casa que ahora es. Su arquitectura es fiel reflejo de la mente inquieta de su dueño, quien la diseñó y construyó a través de los años: entradas y pasillos bordeados por escaleras, ventanas y ventanales aquí y allá. Una gigantesca y florecida barranca que junto con todo lo demás trae recuerdos a la memoria de sus nietos, quienes se manifiestan siempre extrañados, aunque lo sepan, de que el lugar en el que correataron de niños hoy se encuentre ocupado por gente externa y tan disímbola. Aquí, donde se jugaba a las escondidillas, hoy se imparten clases de ajedrez. Allá, donde se guardaban las rejas que contenían botellas y botellas de Sidral Aga, el preferido del escritor, hoy hay una bodega que resguarda materiales de los eventos culturales que se llevan a cabo. El alto pino que sirvió de guarida a los Arreola hoy señorea un jardín por el que pasa mucha gente pero ningún niño jugando. Hay, eso sí, una vieja máquina de escribir, una colección de ediciones extranjeras de libros de Arreola y, entre otras cosas, una foto en que el maestro aparece sonriendo, echando relajo con sus nietos. Sus nietos, quienes no logran acostumbrarse a que tanta intimidad en la casa de su abuelo se haya vuelto tan pública.

Zapotlán mullido de historias en cuyo hotel —más dotado de gloria en el pasado, seguramente— un ya muy célebre Neruda dedicó en 1942 al niño Juan José, quien le había recitado algunos de sus poemas con envidiable precisión, un ejemplar de su famoso *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, anotando en la primera página a guisa de dedicatoria: “Al niño Juan José, con fe en su destino”.

Es de noche ya, y de vuelta al escenario, todo debe comenzar. No hay lluvia efectivamente, y el telón de fondo es sólo la negrura del cielo, cuya densidad se rompe para dar paso a las primeras palabras del espectáculo: “José Emilio Pacheco fue amanuense de Arreola”, dice Fernando en su papel de escritor a quien le dictaron un libro excepcional.

Y a partir de aquí, surgen imágenes en cascada frente al público espectador que incluye a niños y adultos por igual. Algo hay de circo en este *Bestiario* llevado a escena, pero también hay mucho de teatro y, naturalmente, de magia. El hipopótamo, masa de arcilla original. Tecolote, capitel de plumas. Avestruz, polluelo gigantesco entre pañales. Focas hechas de barro primario. El sapo que ya les mencionaba, puro corazón. Arreola por Arreola. Termina la función y los aplausos no se hacen esperar. No cabe duda, ya sea en papel o en escena, este *Bestiario* es dueño de un encanto particular. A la mañana siguiente abandonamos Zapotlán para dirigirnos a Guadalajara, cuyo Teatro Degollado se prepara para recibir a una Bestia mayor.



Juan José Arreola

Y digo mayor pues para empezar el elenco, ya estando en La Perla Tapatía (cuántos lugares comunes pueblan el espíritu nacional) se enriquece con la presencia de Nicolás Alvarado, una de las voces más autorizadas de la cultura nacional. Un personaje que ha leído todo y de todos y entre ellos, naturalmente, a Juan José Arreola. Nicolás tiene a su cargo la lectura del cuento “Autrui”, de la varia invención de Arreola y el cuento-poema “Kalenda maya”, dentro del cual se incorpora en la musicalización la banda Troker, grupo tapatío que más que jazz-rock (la vertiente dentro de la cual promueven su sonido) se dedica a hacer música con tanta alma como la amabilidad de sus integrantes, quienes, por así decirlo, con su participación ayudan a dar espesura a la propuesta de *Bestias y prodigios*. Finalmente —y no por ello en último lugar— se une al ahora sí ya muy nutrido grupo Jaime López, el espléndido compositor de rock quien con su estilo personalísimo tiene a cargo la lectura y el acompañamiento con armónica de “Metamorfosis”, uno de los más bellos cuentos del autor homenajeado.

Faltan unas cuantas horas para que inicie la función, y hay que decir que a este escenario le salió pasto. Bueno, más bien, ramas, muchas ramas de pino esparcidas acolchadamente por todos lados. También, naturalmente, la escenografía es mucho más grande que la presentada en Zapotlán. Bestia mayor. Luces mayores. Mayor nerviosismo. Poco a poco, la fila que va formándose fuera del teatro va dibujando a la audiencia: más de mil personas curiosas por saber de qué trata todo esto sobre Arreola, quien justo este día (21 de septiembre) habría cumplido 97 años y cuyas cenizas esta mañana fueron trasladadas, con el garbo y honor merecidos, a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres, donde luego del farragoso

acto oficial correspondiente, descansan para siempre al lado de personajes tan disímbolos como el militar Marcelino García Barragán y la docente y luchadora por la equidad de género Irene Robledo, entre otros muchos compañeros de eternidad.

Las cenizas de Arreola fueron trasladadas hacia su nuevo hogar por el Heroico Cuerpo de Bomberos de la ciudad. Escoltadas dentro de un fabuloso Pontiac convertible modelo 1968 color dorado y aplaudidas por la población al paso del cortejo. Algo nos dice a Jaime López, Fernando Rivera Calderón y a mí que el abuelo de nuestros amigos habría vivido satisfecho esta ceremonia, protagonizada en clave de admiración por los lectores de a pie con que cuenta el maestro y entre quienes temprano este día nos hemos mezclado. Ya algunas horas después, durante la comida, me dará un poco, sólo un poco de risa, la amabilidad de algún joven funcionario del Instituto de Cultura local, quien se manifiesta sorprendido por que ninguno de los tres lo hayamos buscado para asegurarnos un buen lugar entre la pléyade de representantes gubernamentales que acudieron al homenaje, sin comprender que la sustancia de esta clase de historias se dan siempre, absolutamente, entre la gente.

Gente como el anciano que esa misma noche al concluir la pieza escénica que aplaudió de pie, como prácticamente todo el lugar, abandona lentamente el recinto mientras sonriente le dice al joven que le acompaña, quizá su nieto: “¿ves cómo no llovió? Con Arreola puro sol, aunque sea de noche. Yo digo que allá arriba alguien hoy ya aprendió a dispararle a las nubes”.

Y yo, que escucho detrás, sonrío. Sí. Yo creo que ya aprendió. **u**

Palmira, la hija del desierto

Carlos Martínez Assad

Declarada Patrimonio de la Humanidad en 1980, la antigua ciudad de Palmira, en el corazón de Siria, ha vuelto a ser noticia luego de que fue tomada por integrantes de la milicia fundamentalista del Estado Islámico –conocido como Daesh por sus iniciales en árabe–, quienes se dedicaron a destruir los hermosos monumentos de este sitio de riqueza arqueológica insuperable, recreados en este texto y con fotos del propio Martínez Assad.

RECONSTRUIR EL PASADO

Ha sido difícil integrar a los tiempos que corren la destrucción de Palmira por el Daesh (como se autodesigna en lengua árabe el Estado Islámico en Iraq y Medio Oriente). Y con el primer gran viajero, el conde de Volney, podría preguntarse: “¿Gran Dios! ¿De dónde proceden tan funestas revoluciones?” que intentan destruir Palmira, uno de los más bellos y originales sitios arqueológicos de la humanidad. Situada en Siria, una nación milenaria, tan antigua que Damasco —la capital actual—, es mencionada en el Génesis y en ese lugar san Pablo fue cegado por la luz del sol para convertirse en fundador del cristianismo. Para ubicarse mejor, hay que decir que ya existía en los tiempos remotos de los asirios, de Babilonia y del rey David.

Palmira, la antigua Tadmor que puede traducirse como “conjunto de palmeras”, convivía con las más importantes ciudades sirias de la antigüedad: Baalbek, Gerasa

y Petra. Hasta hace poco, para llegar a ese sitio desde París se requería tomar un vuelo de poco más de cuatro horas, luego hacer un recorrido de 200 kilómetros por una carretera en mal estado que seguía el trazo del camino antiguo que lo enlazaba con Roma. Lo que se veía hace 40 años podía integrarse luego de acostumbrar la mirada a sus piedras dispersas, para con imaginación reconstruir los monumentos.

En la década de 1970 ya el conjunto no podía verse tan románticamente como lo vieron los viajeros que descubrieron el orientalismo con la invasión de Napoleón a fines del siglo XVIII, pero el paciente trabajo de los restauradores había obrado milagrosamente al destacar sobre el desierto 1.5 kilómetros de murallas monumentales y columnas para encontrarle sentido al caos en un cuadrilátero enorme que encierra el mayor complejo urbano de la antigüedad en medio del desierto. Entre ellos destacó paciente trabajo del arqueólogo Khaled al Asaad, asesinado por Daesh en agosto de 2015. En ese

proceso destacó un trazo arquitectónico que apenas había logrado reconstruirse a lo largo de casi un siglo. Eso es lo que fue destruido por la banda terrorista que quiere ser Estado atemorizando la región.

Constantin-François de Chasseboeuf, conde de Volney, fue el primero de los viajeros modernos en dejar testimonio de Palmira, en 1791, aunque más con la intención de un tratado político que de un libro de arqueología: “innumerable muchedumbre de soberbias columnas en pie, [...] que [...] hasta perderse de vista en simétricas hileras se prolongaban. Había entre estas columnas vastos edificios, enteros unos, otros medio caídos”. Sólo después de mucho caminar se encontró en aquel conjunto de mármol blanco con el templo consagrado al Sol.¹ Entonces se preguntaba como se puede hacer ahora: “¿qué ha quedado de esta poderosa ciudad? Un fúnebre esqueleto. ¿Qué de esta vasta dominación? Una oscura y vana memoria. A la estrepitosa concurrencia que bajo de estos pórticos acudía, ha seguido la soledad de la muerte. Al murmullo de las plazas públicas ha sucedido el silencio de los sepulcros”.²

Ya muy recientemente, el sabio historiador Paul Veyne escribió ante lo reconstruido luego de la increíble restauración: “Uno piensa que menos que ruinas lo que se ve es una ciudad en curso de ser desmantelada [...] Arquitectura en piedras de talla en la lógica transparente y satisfecha para el espíritu: los visitantes creen tener a la vista los elementos suficientes para reconstruir en el pensamiento lo que fue a partir de lo que ve; la estructura es la misma cosa visible, el interior y el exterior hacen uno”.³ Si ya se percibía así hace poco tiempo, es más que probable que vuelva a reconstruirse luego de la destrucción que tuvo lugar en el transcurso de 2015 en el contexto de la atroz guerra que asola a Siria.

VOCES QUE LLEGAN DESDE LEJOS

Como parte del vasto imperio romano hacia el año 200 de la era común, Palmira vivía uno de sus mejores momentos; exhibía una suerte de multiculturalismo, ya que en la ciudad comercial convivían judíos, cristianos, politeístas, egipcios, griegos, hindús y chinos. La antigua nación aramea era conocida entre los caravaneros que vinculaban con sus enormes redes comerciales Persia y Roma. Se comunicaban en griego, la lengua franca de entonces y, de acuerdo con los estudios relacionados del historiador de la vida cotidiana, tenían

¹ Debió decir “Bel”. Conde de Volney, *Las ruinas de Palmira*, Edaf, Madrid-México-Buenos Aires-San Juan-Santiago, 2013, p.18. El subtítulo revela sus intenciones: *Meditación sobre las revoluciones de los imperios*.

² *Ibidem*, p. 20.

³ Paul Veyne, *Palmyra. L'irremplaçable trésor*, Albin Michel, Paris, 2015, p. 18.

hábitos y costumbres que diferenciaban a sus habitantes del resto del imperio. Las mujeres llevaban vestidos no drapeados sino cosidos como los vestidos modernos, largos hasta los tobillos y una túnica que les cubría los cabellos. Les gustaba llevar joyas en exceso. Los varones, por su parte, usaban pantalones largos y sacos como los guerreros de Persia, nación enemiga de Roma cuando ambas compartían el mundo a uno y otro lado del río Éufrates.

La riqueza de esas familias se exhibía en los monumentos e hipogeos funerarios para enterrar a sus muertos, aunque en la tradición grecorromana preferían la incineración; esos monumentos podían verse hasta antes de su reciente destrucción. Pero, “Cuando la mirada se volvía hacia la ciudad y su palmerío, con sus olivares y viñedos, el macizo arquitectónico del santuario de Bel, dios particular del país, dominaba las casas de un solo piso y confirmaba el cambio de civilización, lo que provoca un minarete para un occidental de nuestros días”.⁴

Ese templo dedicado a Baalshamin, de 200 metros de forma rectangular, y que fue dinamitado por Daesh, apenas en agosto de 2015, tenía un carácter singular; aunque rodeado de columnas y sus capiteles corintios, coronado de grecas almenadas, abría su entrada monumental no por el frente como señalaría la lógica de entonces sino por uno de sus lados, y tenía ventanas, remarca Veyne, algo que sólo había en las casas y no en los templos de entonces. Todo eso la mostraba diferente, lejos de la uniformidad del imperio. “Palmira era claramente una ciudad, un lugar civilizado e incluso cultivado, pero peligrosamente cerca de la no-civilización nómada y de otra civilización como la persa o de un lugar más lejano”.⁵

Siria era una de las provincias más ricas del imperio, junto con Túnez y la Turquía asiática; el templo de Baalbek —ahora en el territorio de Líbano—, que se visitaba en masa, era uno de los más grandes del mundo antiguo y, en cambio, el de Bel en Palmira parecía un templo normal. Sin embargo, aún impresiona su doble fila de columnas que van de su base hasta los baños de Diocleciano.⁶ La columnata se comenzó cuando el templo fue consagrado en el año 32 de la era común y cada año se le fueron agregando columnas según los donativos de los comerciantes que obtenían los beneficios del comercio de la seda, la piadosa manifestación de algunos peregrinos o de la familia imperial.

El primer tramo que fue construido partía del gran templo y era una vía sagrada; cada año en el equinoccio de

⁴ *Ibidem*, p. 13-14.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁶ *Ibidem*, p. 22.



© Carlos Martínez Assad

Templo de Baalshamin

primavera, una procesión acompañaba hasta algún santuario campestre una imagen de Bel encerrada en un pabellón de cuero rojo transportada por un camello; las mujeres veían pasar la procesión con la vista, con el cuerpo cubierto por velos, sea por respeto al dios, sea porque estaban en un lugar público. Los tramos posteriores tenían una segunda función: estaban rodeados de tiendas que abrían debajo de los pórticos.⁷

Ahora puede afirmarse que debajo de la columnata se establecía el *souk* o mercado de Palmira. Su territorio urbano siguió las pautas de la construcción en el imperio al establecerse un gran cuadrado con una población que alcanzó varias decenas de millares que vivían por los impuestos que cobraba la ciudad a los comerciantes que cruzaban sus fronteras; y estaba en la zona fatídica de 200 milímetros de agua de lluvia que alcanzaba para la cultura y la producción. Contaba con canales que distribuían el agua del subsuelo a través de pozos espaciados y el ladrillo en las terrazas favorecía la existencia de cisternas, todo ello contando con la ingeniería romana que permitía el uso de acueductos.

Palmira era un oasis para el mercadeo de quienes iban a vender sus productos y a proveerse de otros. “Los palmirianos —escribía un antiguo historiador— eran los mercaderes que importaban de Persia los productos de la India y de Arabia y los vendían en los territorios romanos”.⁸

La aventura anual de los grandes comerciantes era la de franquear con sus mercancías mil 300 kilómetros que separaban las ciudades y los puertos de Siria del Golfo Pérsico y de la ruta marítima atravesando el desierto sirio hacia las riveras del Éufrates y el fértil territorio persa. Resulta interesante que “Cada viaje tenía dimensión biográfica y un caravanero podía contar con orgullo, al final de su vida, cuántas veces había estado en el golfo”.⁹ En la ciudad se encontraba mirra, pimienta, marfil, perlas indias o chinas. “Las bellas romanas llevaban vestidos de seda que les hacían parecer desnudas, moralistas y poetas ponían el grito en el cielo. Los hombres también, y sobre todo, los senadores, adoptaron las vestimentas de seda”.¹⁰

Palmira como ciudad aramea no era otra de las ciudades romanas; parecía más un lugar comercial como lo serían La Meca y Medina en tiempos del profeta Mahoma. Además, no contaba con un cuerpo cívico, se trataba de una red de tribus. Así pasaba la vida entre los años 100 y 200 de nuestra era, cuando con todo y su herencia helénica previa fueron construidos los edificios que se habían conservado hasta nuestros días y que las acciones de Daesh provocaron que la mirada desde varios países se volviera hacia ese recóndito lugar de lo que ahora llamamos Medio Oriente, envuelto en la tragedia de una guerra civil.

Del rey Aram surgió el gentilicio de la lengua aramea que se habló en Siria, Irán y Pakistán; aunque su uso se mantuvo en pequeños poblados de la montaña liba-

⁷ *Idem.*

⁸ Apiano, *Guerras civiles*, V, 9, 37, citado por Paul Veyne, *op. cit.*, p. 35.

⁹ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

nesa y de Siria, la región sólo la abandonó hasta el siglo VII de nuestra era por el árabe, que se fue imponiendo junto con la religión musulmana. Palmira fue conquistada por los griegos herederos de Alejandro Magno y luego por los romanos. Cuando Siria se convirtió al cristianismo, surgió una literatura llamada “siríaca”, para tratar “en arameo los más altos sujetos filosóficos y teológicos del pensamiento helénico que, hasta ahora, sólo fueron confiados al griego”.¹¹ El mismo autor afirma que por eso los mausoleos eran bilingües con su escritura en griego y en arameo.

Además de Bel, de la veintena de tribus que coexistían en Palmira, una trajo otro dios ancestral, que sería Baalshamin, el Señor del Cielo. Este nombre aparece asociado a una de las más graves destrucciones de Daesh. La historia del lugar ha trascendido más por la leyenda romántica de la reina Zenobia, esposa y luego viuda de Odenato, quien gobernó durante 15 años entre 259 y 274 de la era común. Ella fue una suerte de reina de Palmira que enfrentó el desastre de las invasiones bárbaras rompiendo el equilibrio entre Roma y Persia, generando la anarquía en su interior. Se ha forjado la leyenda de su belleza que no puede comprobarse, aunque aún en nuestros días se afirma: “Las sirias son las más bellas mujeres del mundo árabe”.¹²

¹¹ *Ibidem*, p. 52.

¹² Lucien D’Azay, *Sur les chemins de Palmyre*, La Table Ronde, Paris, 2012, p. 45.

Así, la ciudad —que fue un sitio de veraneo aún del emperador Adriano, debido al famoso oasis en el que le complacía refrescarse— se enfrentó tiempo después a la decisión de Aureliano de revocar los privilegios de ciudad romana y de ciudadanos a sus habitantes. Odenato se había convertido en un hombre célebre al derrotar a los persas en el río Orontes y, a su asesinato en 267, Zenobia se hizo cargo de la caballería pesada de lanceros y heredó la potencia de su marido. Con esa base organizó su dominio y se condujo como reina para conquistar Egipto y hacer notar su influencia de Arabia al puerto fenicio de Biblos, donde las monedas con su perfil eran conocidas. Su sensibilidad helenística por las ideas le hizo acercarse a filósofos, simpatizar con el judaísmo y establecer amistad con el obispo Pablo de Samosata, así como acoger a los maniqueos. Todo lo cual indica su enorme atracción por el monoteísmo. Aunque ella tuvo cualidades de reina, como otras mujeres en la historia, Veyne, en tanto gran historiador de la vida cotidiana, está en desacuerdo con quienes le establecen un paralelismo con Cleopatra. No obstante, Zenobia tenía rasgos semejantes a los de las poderosas romanas que gobernaron en nombre de sus hijos, como hizo con su vástago Vabalato, reconocido como rey aunque ella ostentaba el poder detrás del trono. Su equívoco fue pensar que su hijo sería emperador de Oriente y Aureliano del de Occidente.

En 274, para mantener la integridad (efímera) de Roma, ese sueño terminó y tanto la madre como el hijo



La restauración de Palmira



© Carlos Martínez Assad

Los Tetrapylon

desaparecieron de la historia. De Zenobia un cronista —a quien Veyne considera “ignorante”— inventó la historia romántica. La reina habría sido capturada por Aureliano y, conducida sujeta con cadenas de oro a Roma, habría entrado por un arco triunfal y vivido un exilio dorado instalada en Tívoli y casada con un senador, e incluso, según esa versión, casaría a una hija nada menos que con Aureliano. Otra versión menos telenovelsca considera que fue decapitada. Pero la más realista parece la más simple: que murió de una enfermedad o en el barco que la conducía a Roma.

Era previsible el triunfo del imperio de larga duración que fue el romano, “no por sus buenas leyes ni porque los romanos tuvieran un sentido de la organización más agudo que sus vecinos, sino porque tenían la convicción de haber nacido para dirigir al mundo entero”,¹³ ideología heredada a los imperios posteriores.

Debido al esplendor de sus edificios —que aún podía observarse cuando Palmira fue conquistada por los emperadores cristianos—, se prohibió su destrucción, aunque fueran sede de lo que se consideraba un culto pagano, como en nuestro tiempo le endilgó Daesh. La ciudad aramea, como era en el fondo con nobles y sacerdotes, mantuvo su lengua como la única oriental reconocida por el imperio romano; fue arrastrada por su componente árabe que logró imponerle su nombre antiguo de Tadmor.

¹³ *Ibidem*, p. 98.

Luego de los descubrimientos realizados a partir de la invasión napoleónica, muchos viajeros se interesaron en conocer Palmira. La avalancha la encabezaron Volney, y llegaron hasta sus columnas Gustave Flaubert, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine, Pierre Loti y muchos otros, hasta que Agatha Christie estuvo en diferentes ocasiones. De su primer encuentro con el lugar en 1931, escribió:

Por fin, después de siete horas de calor, de monotonía y de paisajes desérticos, ¡Palmira! Me parece que todo el encanto de Palmira reside en esa belleza extrema que surge como un encanto en pleno desierto. Es un lugar irresistible, singular e increíble, que lleva en sí toda la inverosimilitud teatral del sueño. Corredores, templos, columnas en ruinas... No sé aún hoy qué pienso realmente de Palmira. Ha quedado en mí la irrealidad de ese primer descubrimiento. Tenía dolor en la cabeza y en los ojos, y mi estado no hacía sino acentuar esta impresión de alucinación febril. ¡No era, no podía ser *verdad*...!¹⁴

¿UN MENSAJE RELIGIOSO?

Es de lamentar que, en nuestro tiempo, Palmira sea identificada por hechos como el ocurrido en su teatro el 4

¹⁴ Ferial Ben Mahmoud y Nicolas Daniel, *Le Voyage en Orient, 1850-1930. De “l’Âge d’Or” à l’avènement du tourisme*, Éditions Place des Victoires, Paris, 2008, p. 131.

de julio de 2015, cuando 25 soldados sirios, de rodillas delante de la columnata, fueron degollados, cada uno por un verdugo que de pie empuñaba una daga como en una escena ensayada para teatro. Fue una representación demasiado perfecta para no pensar en la planeación de una escena concebida con antelación. Su contenido estaba claramente orientado para difundir e impactar aterrorizando a Occidente. Imposible no lamentar la verosimilitud del mensaje.

Es paradójico, frente a ese sanguinario espectáculo, por lo demás también frecuente en los numerosos crímenes del narcotráfico, que la herencia de las religiones monoteístas haya insistido en la decapitación, representándola de numerosos pasajes de los escritos que han generado la Biblia, los Evangelios y el Corán. Como ejemplo puede invocarse la *Experiencia Caravaggio*, una exposición de arte virtual (Roma, marzo de 2016), un montaje con una cincuentena de las obras producidas por el pintor Michelangelo Merisi, de quien cada vez afloran más sus cualidades, con esos contrastes muy suyos entre la luz y la oscuridad que otorgó dramatismo inusual en pasajes religiosos de los más frecuentados por el arte. Allí está David sosteniendo la cabeza de Goliat, Judith degollando a Holofernes, la cabeza de Juan el Bautista en la bandeja de Salomé. Está Abraham a punto de degollar a su hijo cuando el ángel Sealtiel le detiene la mano que empuñaba la daga. No están los cuerpos descabezados de los niños que Herodes hizo ajusticiar, ni el degollamiento de Alí, el yerno del profeta. Así que,

entonces, la práctica existió siempre y se ha mostrado en el arte con toda su capacidad de divulgación.

En lo realizado por Daesh no hay un mensaje religioso, como sí lo hay en esas otras imágenes. Lo sucedido en Palmira, según su historia, fue la convivencia, primero, de decenas de dioses paganos y luego de las religiones modernas. El golpe de la destrucción de Palmira fue ir contra Occidente, contra los valores que ostenta, compartidos internacionalmente. El grupo terrorista causante de tantas muertes humanas hizo evidente además su capacidad destructora del patrimonio mundial de la humanidad. Es lo “otro”, que en el fondo para Daesh no significa nada, excepto que debe destruirse.

Sin saberlo, quizás sin entenderlo, se hicieron eco de lo que Volney escribió con otro sentido hace tres siglos: “¿qué ha quedado de esta poderosa ciudad? Un fúnebre esqueleto. ¿Qué de esta vasta dominación? Una oscura y vana memoria. A la estrepitosa concurrencia que bajo de estos pórticos acudía ha seguido la soledad de la muerte [...] ¡Cómo perecen las obras de los hombres!... Así los imperios y las naciones desaparecen”.¹⁵

Palmira sobrevivirá como en los últimos dos mil años, pero hay que preguntarse cuántos crímenes más cometerá ese grupo oscurantista que busca borrar los trazos de un lugar emblemático que, como otros, cuenta con el más amplio reconocimiento compartido de nuestro pasado, de nuestra historia. **U**

¹⁵ Volney, *op. cit.*, p. 20.

© Carlos Martínez Asaad



Avenida de Decumanus

Los enigmas de Adonis

Hernán Lavín Cerda

Alí Ahmad Said Ésber es el nombre original del poeta sirio-libanés que asumió el pseudónimo Adonis, con el que ha renovado en profundidad la literatura de lengua árabe. Recurrentemente mencionado como candidato al Premio Nobel, Adonis vio publicada en 2013, en México, la versión castellana de su libro Concierto de Jerusalén, una audaz amalgama de varias tradiciones culturales y literarias.

Alguna vez le oí decir a Pablo Neruda en la Casa Central de la Universidad de Chile, allá en Santiago, aquel Santiago del Nuevo Extremo, como lo bautizaron los conquistadores: “El secreto reside en aquella luz que se eleva y al fin queda vibrando en el tejido de la escritura. Esa luz misteriosa no sólo tiene la virtud de iluminarse, incluso, a sí misma por dentro y por fuera”. Debo decir esta noche que dicho fenómeno es el que me sucede cuando vamos sumergiéndonos en las escrituras muy nuevas y muy antiguas de Adonis, sí, muy nuevas quizá por ser muy antiguas en su piel y en la médula de sus ecos que van proyectándose en distintas direcciones: hacia el pasado, el presente y el porvenir.

Por lo poco que aún sé, Alí Ahmad Said Ésber, quien nació en las honduras de Siria, allá en Latakia, durante el año de 1930 después de Jesucristo, desde los 17 años adoptó como seudónimo Adonis, el primero y tal vez el último. Como lo señala en el prólogo al volumen *Concierto de Jerusalén* (Praxis, México, 2013), el maestro Fernando Cisneros dice a la letra que el sonido y el sentido del término Adonis provienen “del pasado anterior a la propagación del Islam en el Medio Oriente, con lo cual asumía una identificación con las culturas antiguas

de la región”. Pero no sólo eso, puesto que Adonis también establece puentes con otras culturas y con distintos registros en el campo de la filosofía, el periodismo y las vanguardias europeas, por decirlo así, un poco al aire, o acaso del aire al aire, como lo hubiese dicho Pablo Neruda hundiéndose luminosamente en las “Alturas de Macchu Picchu”:

No hay nadie. Escuchas? Es el paso del puma en el
[aire y las hojas.

No hay nadie. Escucha. Escucha el árbol, escucha el
[árbol araucano.

No hay nadie. Mira las piedras. Mira las piedras de
[Arauco.

No hay nadie, sólo son los árboles.

Sólo son las piedras, Arauco.

¿Y dónde están los que alguna vez estuvieron aquí? Sólo permanecen los signos en las piedras. Algo semejante parece decirnos Adonis, pero desde aquel Jerusalén en una especie de concierto mudo por venir de aquellas sombras humanas. Adonis cede la palabra a otros poetas o más bien profetas como Imru l-Qays, quien anduvo por

Ankara, entonces parte de Bizancio, el país de Rum. Según una breve noticia al pie, dicho artista de la palabra estuvo presente en la época de la “ignorancia”, es decir, la anterior al islam. Dice aquel filósofo en traducción al idioma castellano que nos llegó por conquista: “La sangre derramada en los bordes del Mediterráneo / desde los comienzos tiene una historia profana”. Y Adonis continúa en la misma vibración o tesitura:

Para esa historia terrena
hay un compendio celeste llamado Jerusalén.
Empero, ¿por qué la gente en ella es de dos clases:
muerta e instalada en el yermo
o viva e instalada en la tumba?
El día y la noche combatían, trataban ambos de
[estrangularse
el uno al otro en nombre de Jerusalén.
En tanto, el tiempo se empeñaba en mirar un clip
[documental.
Cuando Imru l-Qays decía despidiéndose: “Al comienzo del mundo, fue la palabra. Al comienzo de la palabra, hubo sangre derramada”. Pareciera que aquí todas las calles están cortadas por lo Oculto. Tan eficiente es el arte de encubrir,
tan entrenados sus muros en seguir huellas.
Cada que tratas de abrazar a una mujer
hay un guardián que pregunta si tienes permiso del cielo.
Claro que sí. Cualquier fruto es amargo por estas
[calles.

¿Ven cómo llora uno por dentro, no solamente por dentro, al descubrir una vez más que con religión o sin religión auestas, más allá de los hombros, no podemos vivir sin dejar de matarnos? ¿De qué nos sirven Dios o los dioses, por muy antiguos y muy puros que sean? Nadie en mí lo sabe de cierto o lo sospecha, para decirlo a través de aquel eco más o menos lejano de Jaime Sabines. De cualquier modo, sangre arábica corre y va palpitando a través de las venas no solamente de Sabines, sino de todos nosotros, casi. ¿Por qué digo casi? Adonis va y viene desde los tiempos antiguos a los tiempos modernos, estableciendo, como todos los poetas o filósofos de altura, un tejido de fundación donde no está exenta, de improviso, aquella otra dimensión de lo real, mestiza por luz divina, que surge de las profundidades del ser humano. A través del tono de la crónica histórica, Adonis acude al Arte de la Palabra y establece desde allí un tejido en su dimensión especular, a menudo críptica, al menos para nosotros. “Ahora estás bajo otro cielo”, nos dice, y “a tu alrededor los muros se vacían de sangre, cabezas semicercenadas e incapaces del habla. / Sosiégate tú, Viento, / los ardidés que has dispuesto esconden tras de sí selvas de fuego. / Hay sangre

que brota del ojo de una aguja que embadurna la mano del cielo”.

Y así nos vamos sinuosamente. Vámonos de hallazgos y de pronto muy duras bellezas verbales y filosóficas a través de un movimiento de cintura rítmica que conduce a nuevas bellezas y nuevos hallazgos. Aquí todo se funde, pero a partir del ritmo: alusiones a los poetas o profetas antiguos, crónica histórica y periodística, mitos que suben hacia la superficie y al fin se fusionan carnal y espiritualmente con nuestras emociones. Eso y mucho más es Adonis navegando en las aguas a menudo imprevisibles de su propia escritura, cuyos ecos emergen sustancialmente de muy lejos, al menos para nosotros, pero quién sabe. Sospecho que en esa lejanía también vive y palpita nuestra cercanía. Es muy posible que venámos de allí, aun cuando no siempre lo reconocemos.

Adonis es afortunadamente hijo del mestizaje cultural. Lo fagocita casi todo, en el mejor y más amplio de los sentidos. Su poética se nutre de todo. A través del río múltiple de su escritura, van y vienen los mitos, las alusiones históricas en sus distintas épocas, así es, las alusiones y las alucinaciones. Hay briznas que parecen volar de Oriente a Occidente, de Occidente a Oriente, a través de una marea verbal que de pronto puede arremolinarse. “¿Qué es esta cabeza acribillada de alucinaciones?”, se pregunta en alguna de sus páginas. “¿Qué es este cuerpo roído por las garras de la sospecha? ¿Acaso el hombre es sólo ilusión de sangre y carne?”. Y algunas líneas después: “¡Mirad! En cada umbral y en cada bocacalle hay un muerto / confundido en su ataúd: / ¿Que lo carguen los ángeles? / ¿O tiene que cargarlo él mismo?”. Como ustedes ven, los muertos tienen que cargar sus propias muertes cada día más incomprensibles. Adonis ya casi no es capaz de controlar aquel vaivén rítmico que va y viene a lo largo y a lo ancho de su propio pensamiento sensible. “Ya no hay Oriente en el Oriente de Jerusalén. Los pueblos alrededor, desperdigados, aislados, abrumados por policías de todo tipo. —¿Dónde queda el derecho internacional? —No tiene vigencia; antes bien, pasa por ser un crimen. —¿Por qué permanece en silencio? —Quizá por solidaridad con la ‘expulsión silenciosa’, o puede que sea el eco”.

Hay otro aspecto sobre el que vale la pena detenerse. Fernando Cisneros lo señala con mucha propiedad en su introducción. Dice a la letra:

Además del acercamiento simbólico a las civilizaciones antiguas, en su obra se hace presente la búsqueda por encontrar una amalgama entre la cultura árabe clásica de los comienzos del islam y anterior a este con la literatura mundial contemporánea, algo que se hace patente en la presente obra con la mención explícita de James Joyce y de Friedrich Nietzsche... En la poesía de Adonis se manifiesta una búsqueda de sentido y significado dentro de



Adonis

la lengua, una semiótica particular, la cual se nutre a la vez en la tradición árabe, pero “situado voluntariamente en una encrucijada de culturas literarias. Adonis parte de su conocimiento de la tradición poética árabe para volverla del revés, volcándose con rara intensidad no sólo en una experimentación formal y lingüística continua sino también en la revisión y corrección de lo ya publicado”. Así lo advierte el ensayista Federico Arbós en el prólogo al volumen de Adonis *Este es mi nombre*, que Alianza Editorial publicó en Madrid, el año 2006.

Adonis va leyendo la ciudad de Jerusalén a medida que la recorre. Con la facultad de la imaginación, el poeta, es decir el demiurgo, intenta llegar a lo desconocido, paso a paso, con el fin de ver lo invisible y oír lo inaudito. Sabemos muy bien que las ciudades pueden leerse como si fueran un libro abierto. Los verdaderos artistas de la palabra son capaces de leer, hacia atrás y hacia adelante, cuando avanzan, paso a paso, a través de las partituras o las páginas de un libro con ilustraciones o sin ellas. Toda escritura, a su modo, participa de la esencia que no solamente está en el interior de los edificios. Sin duda que también hay algo en el ambiente. Sonidos articulándose y desarticulándose, siluetas que van y vienen, voces a menudo desconocidas, colores, ritmos, y aquella trenza de olores deslizándose sin rumbo fijo, puesto que no hay nada escrito para siempre, y el todo y la nada son al fin y al cabo una suerte de palimpsesto.

Observo el perfil de Adonis, poeta ¿más de preguntas que respuestas en el aire del mundo? Lo percibo como un ser que a cada instante emerge de una especie de

región coloidal donde habitan las preguntas, más y más preguntas. ¿Siria, Palestina, qué ocurrirá al fin, después de casi todo? ¿Existirá el porvenir para ese racimo inagotable de preguntas? ¿Religiones que podrían unir y sin embargo confunden, desuniendo lo que alguna vez, en su día, estuvo unido? Pareciera que la luz divina desune y mortifica, al ser un instrumento de los hombres. Intereses de toda índole por debajo de las creencias religiosas. ¿Apuesta de los humanos más que de los dioses y del Dios que debiera hacernos mejores e iluminarnos en el respeto y la concordia? De no ser así, que me perdone Dios: ¿para qué nos sirve el *relegare* de las religiones? Dolor, fanatismo supuestamente amoroso, y más dolor. ¿Síguenme los buenos porque los otros no lo son? Y por debajo el afán de poder, todo tiene su precio, venid y vamos todos, la suerte está echada, sólo yo tengo la capacidad y el privilegio de establecer la comunicación directa con Dios. Quien no está conmigo, fielmente, está contra mí. Desde las honduras de la poesía, permitiendo que emerja de pronto lo desconocido que habita en la criatura humana, Adonis nos alimenta con sus flechas de luz y restituye aquel Origen cuya esencia parece cada vez más amenazada y en vías de una pulverización inevitable. Pero también sabemos que estamos destinados a ese milagro de seguir naciendo, nuevamente, en cada día. “No levantes tu dedo, historia. Pero tú, Eternidad, levántalo”. Levántanos, levántalo, levántanos en medio del secreto inagotable de las cosas. **U**

Adonis, *Concierto de Jerusalén*, prólogo de Fernando Cisneros, Praxis, México, 2013, 164 pp.

Teodoro González de León, 90 años

Emoción y belleza

Pilar Jiménez Trejo

Teodoro González de León es un distinguido y elegante arquitecto que a lo largo de varias décadas ha penetrado en el paisaje urbano de la Ciudad de México realizando una obra monumental en la que armoniza sus estudios con el teórico de la arquitectura Le Corbusier y la herencia de sus raíces prehispánicas y coloniales; ha creado espacios de convivencia modernos y útiles, objetos de arte para que la ciudad y sus habitantes los vivan con emoción, volúmenes geométricos hechos de concreto cincelado que permite ver el color de los materiales y el cuerpo que cargan.

Basta mencionar algunas de sus obras como la remodelación, acaso rehechura, del Auditorio Nacional, una de las obras que trabajó en conjunto con el arquitecto Abraham Zabludovsky, y convirtió en una de las esquinas más emblemáticas de la Ciudad de México; la concepción del Museo Tamayo como un espacio dentro de un bosque que respeta y armoniza con la naturaleza; el edificio del Infonavit (Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores), donde el espacio público se vuelve privado; la Torre Arcos Bosques, un imponente rascacielos en Santa Fe, mejor conocido como “el pantalón”; El Colegio de México, el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Pedagógica Nacional de México (estos tres congregados en un conjunto arquitectónico en Picacho, Ajusco), nombrados también como Villa Teodora; la Plaza Reforma 222, en Avenida Paseo de la Reforma, donde recurre a la luz y el agua como parte de la propuesta de enormes escalas habitables; o el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, considerado una de sus obras cumbres en su estilo arquitectónico, de fachada transparente con la intención de que exterior e interior convivan como una manera de sacar el arte contemporáneo a los estudiantes que transitan por esa explanada del Centro Cultural Universitario.

Su historia en la creación de proyectos inicia en 1947, recién egresado de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuando, con su compañero Armando Franco, realiza el anteproyecto de la Ciudad Universitaria. De 1942 a 1947 trabajó con Carlos Obregón Santacilia, Carlos Lazo Barreiro, Enrique del Moral y Mario Pani. Hace unos meses, a principios de 2016, un plano perdido por décadas fue mostrado al público por primera vez en el MoMA de Nueva York; en él se mostraba que el entonces estudiante de arquitectura, a sus 21 años, había realizado, junto con Franco, el plano que sirvió como punto de partida para que Pani desarrollara el trazo del campus de la máxima Casa de Estudios.

González de León cumplió 90 años el pasado 29 de mayo, y a lo largo de este 2016 se han celebrado varias actividades para repasar su obra, su legado y la influencia que ha dejado en la arquitectura mexicana de dos siglos; un homenaje por sus siete décadas consagradas a la transformación de los espacios como una metáfora y extensión del espíritu humano en las que ha erigido edificaciones integrando emoción y belleza al paisaje urbano.

A unos días de cumplir 90 años, González de León afirma que su salud es estupenda, y que todos los días dedica media hora a hacer gimnasia y casi una hora a nadar, mientras que gran parte del resto de las horas se mantiene activo en su despacho de la colonia Condesa, pensando en cómo resolver “la manera de vivir que exige la arquitectura”.

—¿Y qué manera de vivir exige la arquitectura? —se le pregunta.

—Uno debe pensar en ella todos los días, a todas horas, hasta en los sueños. Justo hoy me desperté en la mañana porque en el sueño resolví una duda que tenía sobre lo que estoy haciendo para la nueva plaza del cine Manacar.

Teodoro González de León nació en la Ciudad de México en 1926, en una casa que se localizaba en la esquina de Río Tíber y Reforma frente a la Columna de la Independencia. Cuando era niño, su familia se mudó a San Ángel. Su madre, que había estudiado en Francia, poseía una biblioteca en la que el niño Teodoro descubrió los primeros diseños. “Siempre me interesó el arte, las estampas. Mi madre, que había estudiado en Francia y hablaba muy bien el francés, tenía muy buenos libros, plenos de ilustraciones, y recorrerlos para mí era también conocer la historia. Los libros de mi madre tal vez fueron mi primera educación”, recuerda.

Su casa estaba contigua a la que habitaban Diego Rivera y Frida Kahlo, diseñada por Juan O’Gorman. En su memoria abraza que su madre se escandalizó por los colores rojo, azul y negro con los que estaba pintada la casa, aunque él ya percibía que se trataba de “una casa vanguardista”.

—Mi madre, que era muy católica, iba a misa diario, rezaba el rosario y solía sacarme a dar la vuelta por la calle casi todos los días. Yo era muy niño cuando vi a Diego Rivera por primera vez. Iba con mi madre caminando cuando vimos que en la calle estaba Diego en una camioneta de los años treinta. Él se bajó con un sombrero, y muy amable saludó a mi madre. Ella me jaló y me dijo: “¡No lo saludes!, es un cochino comunista...”. Pero él se veía feliz, y al contrario de lo que me decía mi madre, a mí “comunista” no me decía nada; la cara de bondad de Diego sí me fascinó.

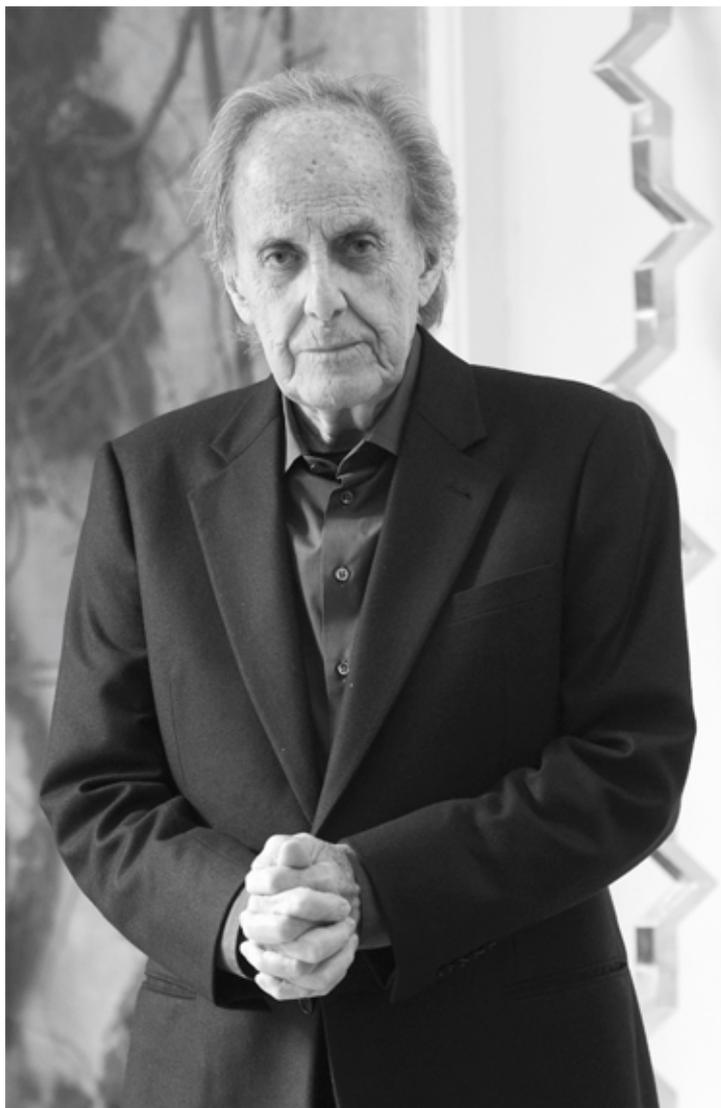
Reconoce que esa casa de O’Gorman le provocó un encanto por la geometría y una propensión por los problemas matemáticos para imaginar un espacio habitable. Desde allí la arquitectura se instaló en él de manera natural.

—Mi padre me puso un maestro de pintura y comencé a dibujar muy joven. *Poner* era un decir, porque mi padre era un abogado; el maestro daba clases en las escuelas oficiales: primarias, secundarias, y yo tenía que ir hasta el Centro para ver la clase de dibujo que le daba a todos. A veces salíamos al campo o a alguna zona de la ciudad a pintar paisajes.

Yo no tengo ningún pariente arquitecto, pero nunca tuve ninguna duda en que mi profesión sería esta; fue a través de las artes plásticas, hermanas de la arquitectura no en una relación lineal, que supe que el espíritu de las formas se contagia como un efecto poético.

Teodoro González de León estudió primero con los lasallistas, y luego arquitectura en la UNAM, y recuerda:

—La biblioteca estaba muy bien en los años cuarenta, permanecía al día en publicaciones, tenía todo Le Corbusier, además de revistas alemanas, francesas, suizas... Yo pasaba mucho tiempo en la biblioteca de la escuela y estaba al día en las obras de Le Corbusier, lo ha-



Teodoro González de León

bía leído pobremente con mi francés que mascullaba, pero lo repasé varias veces.

Tomó clases de grabado en San Carlos, un sitio que recuerda con afecto:

—Estando en la Preparatoria visité San Carlos y me fascinó la academia con su patio, las culturas clásicas; era un lugar maravilloso, pero años después la arruinaron porque la atiborraron de esculturas que cambiaron de sitio con la intención de descentrar el patio, pero eso es un error y se los dije. Había una escultura, la Victoria de Samotracia, un yeso muy notable sacado de un molde hecho a finales del siglo XIII, en París, uno de los últimos que se hicieron, que estaba situada en el mero centro del patio, en las dos esquinas se erguían *La aurora* y *El crepúsculo*, y entonces pensé: “Esto es lo mío”, las esculturas puestas así irradiaban el edificio, pero colocadas en un lado como están ahora son un desorden.

Desde 1942 había colaborado con Mario Pani y otros arquitectos. Pero en 1947 obtuvo una beca para estudiar en Francia, y durante 18 meses fue discípulo del también ingeniero, diseñador y pintor suizo nacionalizado francés, Le Corbusier; colaboró como residente en la *Unité d’Habitation* de Marsella.

—Cuando me dieron la beca estuve una semana en la escuela de Bellas Artes, me inscribí en trabajos públicos para aprender a hacer cosas con concreto, ya me interesaba el concreto, pero me rebasó, eran puras matemáticas especializadas y renuncié. Entonces fui a preguntar al comité de beca, ¿puedo irme al despacho de Le Corbusier en vez de estar en esta escuela? “Usted hace lo que quiere, la beca es para usted”, me dijeron. Ese día me fui al taller y de inmediato me aceptaron, me pusieron a trabajar en la sección de ingeniería para probarme y dibujé los armados de los postes con mucho cuidado; dibujaba muy bien. Pasó Le Corbusier y me preguntó: “¿De dónde es usted?”. “De México”, le respondí. Entonces indicó que me pasaran de la sección de ingeniería a la de arquitectura.

Recuerdo que Le Corbusier llegaba, se sentaba frente a nosotros, miraba lo que hacíamos, pasaban tal vez quince minutos, trazaba alguna línea, luego decía *bonjour*, nos enseñaba en el silencio, porque la arquitectura se hace en silencio.

El arte se enseña copiando, se empieza copiando; yo empecé copiando a Le Corbusier. Uno reproduce no una forma exacta, sino el espíritu de esa obra que está viendo y tratando de copiar, que salga con la pureza del modelo; eso es muy difícil, pero si logra hacer una reproducción, que es una recreación del modelo, eso es aprender a hacer la arquitectura.

Es más bien el espíritu de las formas que se contagia, es algo que se produce en el subconsciente y es muy difícil de definir; y allí están todos los críticos tratando de saber ese proceso creativo y que siempre es un misterio: ¿cómo se produce la idea?, ¿cómo nace en el cerebro?... la tienes que atrapar en un dibujito rápido para que no se vaya, después hacer una maquetita y así nace. El proceso de la creación es un proceso largo, desesperante; siempre siento que no me va a salir, y últimamente más, porque sé más cosas.

Después de que sale ya no pienso en ello, ya lo tomé como una obra más. No estoy enamorado de mis obras, aunque a muchas vuelvo como El Colegio de México, porque había que hacerle la extensión de la biblioteca; o el Museo Tamayo, que también tuvimos que ampliarlo. En casi todos los edificios que he concebido, cuando se tienen que suceder cambios, me llaman para consultarme; en el Infonavit, en el Fondo de Cultura, o en la Pedagógica, no me han abandonado. Todavía estoy metiendo cambios en el MUAC: le vamos a hacer una salita en el vestíbulo de abajo porque necesita un sitio para encuentros casuales, y el jardín que está abajo lo voy a subir.

Así González de León asimiló las enseñanzas de Le Corbusier, que armonizó con su influencia prehispánica y colonial mexicana, para crear con una insistencia personal un urbanismo de enormes bloques minimalistas, de espacios abiertos, con volúmenes, plataformas y es-

calinatas hechas en concreto cincelado y arena de tezontle rojo, respetando el color de los materiales, que son una referencia en su trabajo. Su arquitectura posee densidad y cuerpo y respeta el concreto con su color. Con respecto a la tonalidad de los materiales, dice:

—Me interesa el color de los materiales pero no la pintura; la arquitectura pintada no me interesa, no me llega. Yo necesito ver la materia que carga, el concreto que carga, o el acero que soporta y se ve; me gusta que el material exprese cómo está soportado y no sea un color.

Hemos hecho muchos concretos; el más colorido es el que tiene tezontle en lugar de arena; lo hice para la ampliación del edificio de Francisco Antonio de Guerrero y Torres, el Palacio de los Condes de San Mateo de Valparaíso, una edificación maravillosa del mejor arquitecto del siglo XVIII. Para la adaptación del edificio contiguo, prolongué esa misma fachada repitiendo el mismo ritmo de las ventanas y la misma H que forman los marcos, que es muy extraño porque esa H nada más la presentan los edificios coloniales de la Ciudad de México. Así la H se volvió parte del concreto, y posee el mismo material de Torres, recorriendo el muro, y yo lo tengo en el concreto adentro, que se vuelve muy amoratado y con el tiempo más; esa es una mezcla muy buena.

—Trabajar el concreto es muy difícil y requiere de mucha precisión...

—Manejar el concreto sobre todo con esa arena que absorbe demasiada agua, el tezontle, la *pedra de sangre* que le llamaban los aztecas, es complicado, y hay que estar echándole más y más agua, porque si no se endurece rápidamente, pero se aprende y ya queda, es como todo.

Considerado uno de los arquitectos más notables de México y Latinoamérica, recuerda que la casa de su niñez tenía un jardín y un patio enormes. Desde entonces supo que “los patios siempre son un lugar importante para el cruce de comunicación entre los habitantes de una casa o un recinto”.

Por eso sus construcciones buscan el encuentro entre las personas, como en El Colegio de México y sus 50 puertas que, todas, miran al patio...

—Un colegio de graduados necesita un patio para que se conozcan, para que charlen al entrar y haya encuentros. En un edificio alto el único encuentro es el elevador y ahí no se puede hablar; por eso procuré que todas las puertas del colegio den al patio y se vuelva un lugar de cruces. Hay gente que me ha venido a ver, que estaba en el edificio anterior de El Colegio, y me cuenta que antes nunca se veían; no había comunicación entre los académicos. Además, los patios tienen efectos acústicos, los ruidos se disminuyen, tiene muchos valores funcionales, además de comunales.

—Usted ha dicho que la habitación es el nuevo templo del hombre, un poco siguiendo también las teorías de Le Corbusier...

—Ya los templos no son los grandes lugares congregatorios. Claro, hay sitios de peregrinación que se han mantenido, pero creo que ahora sobre todo los museos son la nueva vivienda, el templo. Han tomado el papel de concentradores de gente, el papel de las iglesias; se han vuelto los lugares sagrados.

—Y cuando diseñó el MUAC, ¿qué debía de tener ese templo?

—Nos costó trabajo que nos permitieran ese lugar. Allí estaba un estacionamiento y no querían, pero yo insistí porque ese es el paso de todo. Luego para los alumnos el arte contemporáneo no es muy conocido, y si no está a su paso no saben qué está sucediendo ahí. Pensé: ¿qué es el arte contemporáneo para los jóvenes?, y por eso mi fachada es transparente: se ven las exposiciones, como si se sacaran las cosas a la plaza. El exterior y el interior son lo mismo; juegan entre ellos. Lo consideré fundamental para que la Universidad invitara así a los jóvenes a conocer el arte y ahora el Museo se llena, tiene muy buena asistencia.

Otra característica fundamental en su obra es el manejo de la luz:

—La luz es fundamental, es el otro material de trabajo en la arquitectura. Siempre las formas deben estar pensadas para respetar el trayecto del Sol. Es una condición de la arquitectura el manejo de la luz, natural y artificial.

—¿Y cómo concibió el Museo Tamayo?

—Como un objeto en el bosque, pero que se fundía. Por eso el terreno sube y tapa los muros. Funcionó muy bien y también tiene un patio que es el lugar donde uno entra y se orienta porque yo creo que los edificios deben ser orientables naturalmente, sin flechas. Al llegar al patio, está el vestíbulo y un balcón en el que uno descubre que hay dos salas, dos secciones de exhibición; hay una rampa que conecta con el patio, la gente inconscientemente lee el espacio y sabe que hay salas de un lado y del otro. No lo sé, pero casi todos los museos empiezan su recorrido por la izquierda.

La obra de Tamayo no me inspiró para el museo; siento que su obra no es traducible a la arquitectura, salvo por el subconsciente. Sin embargo, él nos respetó siempre; lo único que le preocupaba cuando vio la maqueta, era ¿cómo crecía? “Como un árbol, Rufino”, le respondí. Los paralelepípedos se extienden como ramas y los crecemos. Era muy cauto, nunca dijo que le gustó, nada más mostraba una sonrisa profunda; era fantástico.

La mayor parte de la obra de Teodoro González de León se concentra en la Ciudad de México, gran parte de ella fue realizada durante décadas al alimón con Abraham Zabludovsky, el arquitecto que falleciera en 2003; una colaboración en la que ambos importantes despachos participaron en sociedad a nivel práctico.

—¿Cómo ve en este momento a la Ciudad de México?

—Está muy descuidada, como abandonada; hay una o dos calles bien. ¡Los jardines de Reforma están secos!, eso nunca había pasado. Parece particularmente olvidada. Algo muy malo son los baches, son infinitos, como que no han sabido manejar los presupuestos: no limpian, no barren... y por otro lado sigue siendo una ciudad muy intensa. Ir al Centro (yo voy seguido por El Colegio Nacional) es de un ímpetu tremendo: los vendedores ambulantes cubren las calles con sus lugares de venta usando el espacio público. Son diez o quince calles que se llenan de gente todo el día, vienen a comprar aquí gentes de lugares cercanos; siempre hay señoras muy gordas, eso es lo que he notado también de México: se nos pasó la dieta, los diabéticos son un peligro, un problema grave de salud.

Luego está la contaminación y el tráfico. Para evitar eso es fundamental que se den cuenta de que el reglamento actual alienta la compra de coches. Habría que hacer como en Nueva York o París, en donde tener coche es costoso, y además no es tan necesario porque hay un buen transporte público.

González de León es un arquitecto culto. Cuando ingresó a El Colegio Nacional, fue su amigo Octavio Paz quien le dio el discurso de bienvenida. Es amigo también de Gabriel Zaid, José Luis Cuevas, Enrique González Pedrero, Alí Chumacero, Alejandro Rossi, Ramón Xirau, Juan Soriano, Miquel Adrià, Mauricio Rocha, Axel Arañó, Felipe Leal y Francisco Serrano.

Teodoro González de León —también pintor— ha ganado un sinfín de premios internacionales, como el Premio Universidad Latinoamericana, el Latinoamericano de la Bienal de Buenos Aires, dos veces el Gran Premio de la Academia Internacional de Arquitectura en las bienales de Sofía, Bulgaria, en 1989 y 1991. Tiene el nombramiento de miembro honorario del American Institute of Architects. También construyó la Sala Mexicana del Museo Británico de Londres y las embajadas de México en Brasilia, Belice y Berlín. Además de las artes plásticas, ha relacionado su trabajo con la poesía, la filosofía, la historia, la música, la ópera, la vida cotidiana. Es un gran lector que piensa y reflexiona, se cuestiona, se hace preguntas:

—Yo me leo dos libros a la semana, a veces no tanto si son gordos, pero la lectura es mi alimento, novelas, historia, ensayos... Es básico leer ensayos sobre arte; me gusta estar metido en la historia, es muy importante; con ella uno está conectado a todo, la historia está en el arte.

—¿Qué está leyendo por estos días?

—Acabo de leer un libro extraordinario. Se llama *Germany: Memories of a Nation*, de Neil MacGregor. Es un volumen de 650 páginas, que explica con objetos la historia del país más difícil de historiar: Alemania. Empieza desde la Edad Media con los mapas y luego

hace un retrato de Martín Lutero; empieza a ver el gran cambio de la historia y va hilando cosas. El autor es el director del Museo Británico; lo conocí porque él trabajó como curador cuando hice la Sala Mexicana del Museo Británico.

—¿Tiene autores a los que sigue?

—Claro, por ejemplo, en la literatura en francés, tengo cinco autores que sigo. Busco todos los libros de Patrick Modiano: he leído todos sus libros, y espero cualquier libro que salga de él. Luego Pascal Quignard, es el que hizo el libro aquel *Tous les matins du monde*; sus novelas son ensayos filosóficos, es difícil de leer, a veces hay que leer tres veces la frase, pero es formidable; tengo libros pendientes de él que no he leído. Otro es Pierre Michon, maravilloso; es como un fabulista; junto a Jean-Baptiste de Lamarck y Jean Echenoz, son mis autores franceses favoritos. Un inglés, o más bien irlandés, del que me gusta todo es Colm Tóibín; es fabuloso. Y John Boyne... son autores que persigo, si sale un libro de ellos a fuerza lo leo.

—¿Y de autores mexicanos?

—Daniel Sada, ¿por qué se murió ese gran narrador?... y uno que acaban de premiar, hace unos días: Jorge Aguilar Mora. Su libro *Sueños de la razón, 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX* es increíble. Y en poesía me gusta Aurelio Asiain, un poeta profundo, educadísimo; Ida Vitale también: no me pierdo un libro de ella.

—Viajar, caminar por ciudades, contemplarlas, ha enriquecido su trabajo. Su admiración por Alemania, Suiza, su fascinación por Roma, Estambul, Buenos Aires, Río de Janeiro, pero sobre todo su asombro por Japón, le siguen inspirando....

—Ahí me voy a remitir a Borges: Japón es el otro; eso es lo que dijo en una entrevista. Para mí Japón es el otro, es el encuentro con el otro, es otra manera de pensar, y vamos a tardar mucho tiempo en comprendernos. De los novelistas japoneses, que son tan difíciles de traducir, he leído casi todo de Yukio Mishima y también me gusta mucho Junichiro Tanizaki.

—Japón incluso le ha inspirado a usted para escribir sus diarios de viaje...

—Los japoneses inventaron la incorporación de la naturaleza a la arquitectura en el siglo VIII; la inventaron como una forma de vida, de contemplación, de meditación; eso es glorioso. Ninguna civilización inventó eso. Si uno compara la vivienda de ese siglo en Europa de ventanitas pequeñas y muros, la relación con la naturaleza no existía. Eso lo descubre en 1890 Max Taut, un arquitecto alemán del premodernismo que escribió un artículo sobre la integración de la casa con el jardín. Los palacios japoneses así son: siempre se abren a un jardín con una vista especial, como un sitio para ver la Luna... por eso digo que Japón es otro, ese personaje es otro, no es como nosotros.

Casi al final de su vida, entre 1933 y 1936, Bruno Taut residió en Japón. Los textos sobre arquitectura, artes aplicadas y cultura japonesa que redactó en ese país son innumerables. *La casa y la vida japonesa* es sin duda un libro definitivo, el que mejor nos hace comprender su pasión por la arquitectura tradicional y por los hábitos de vida de su gente.

—¿Además de las ciudades japonesas, qué otras urbes admira?

—Roma queda como un lugar aparte, tiene todo, tiene capas y capas... pero hay muchas ciudades, por ejemplo, Zúrich es sorprendente cómo vive a través de un río que de repente se vuelve casi un mar. Tiene disciplina, limpieza y está llena de museos. Las ciudades alemanas fueron las mejores ciudades de Europa hasta 1940, desaparecieron casi todas en la última guerra, y desapareció Prusia... están Nuremberg, Mainz, Frankfurt, que era una gloriosa ciudad. Estrasburgo, la ciudad más alemana de todas, así la consideraba Goethe, a pesar de que la visitó ocupada por los franceses, era la más alemana. La volvieron de Francia, y todo Lorena, cuando va uno a esas ciudades se da cuenta de que siguen siendo alemanas. He vuelto dos o tres veces a Lucerna, Suiza. Estuve tres días en Copenhague y me quedaron ganas de repetir el viaje porque no pude hacer lo que hago siempre; estaba muy malo el tiempo, llovía mucho. Yo visito las ciudades a pie; me llevan pero las recorro a pie. De ciudades latinoamericanas me gusta Buenos Aires, y Río de Janeiro sigue siendo una gloria de la naturaleza, una urbe de animación festiva. Y de México, la Ciudad tiene su fuerza; luego Oaxaca es muy bella; Mérida va muy bien; Guanajuato es demasiado pequeña; me gusta más Zacatecas, y Guadalajara antes era muy bella.

Como regalo de cumpleaños el arquitecto González de León planeó un viaje con su esposa a San Petersburgo:

—El año pasado que estuve ahí me quedaron pendientes muchas cosas; es una ciudad a la que considero perfecta, impecable. Su parte del siglo XVIII es fabulosa; donde se mire hay algo asombroso que sucede.

Para este creador mexicano la arquitectura es una obra que se complementa con la ciudad y sus habitantes. Así sigue concibiendo lo que será la nueva plaza del desaparecido Cine Manacar, obra en la que trabaja actualmente:

—Lo que busco en cada una de mis obras es que la arquitectura responda al lugar, que se vuelva un faro en el lugar, un faro hermanable que la gente sienta que está instalado allí; que sienta que el espacio público la respeta, o que la penetra. La tarea número uno de la arquitectura es instalarse en la ciudad y hacerlo bien para que el paso del Sol bañe a la forma y para que la forma se hermane en el lugar y lo irradie. La arquitectura es un objeto para servir, vivimos en ella, no podemos desprendernos del espacio que crea.



Teodoro González de León

< Torre Virreyes, Ciudad de México, 2010-2015
© Fotografía: Pedro Hiriart



Museo Universitario Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, 2005-2008
© Fotografía: Pedro Hiriart



Interior del Museo Universitario Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, 2005-2008
© Fotografía: Barry Domínguez



Dos torres en Santa Fe, Ciudad de México, 2012-2015
© Fotografía: Pedro Hiriart



Universidad Autónoma de Coahuila, Campus Arteaga, Coahuila, México, 2008-2016
© Fotografía: Pedro Hiriart



Edificio Mario Ojeda Gómez, El Colegio de México, Ciudad de México, 2015
© Fotografía: Camila Cossío



Torre Manacar (en construcción), Ciudad de México, 2012-2016
© Perspectiva: Diego Irigoyen Álvarez



Palacio Legislativo del Estado de Guanajuato, Guanajuato, México, 2008-2016
© Fotografía: Pedro Hiriart

La memoria en el agua

Mempo Giardinelli

“Hasta ese momento yo pensaba que iba a ser una Navidad perfecta para el olvido”, dice el narrador de este cuento. Es una noche fría. Se encuentra en una fiesta en Pennsylvania, entre personas convencionales que no logran despertar su interés. Sin embargo, un roce inesperado lo lleva a establecer un encuentro con la esposa del anfitrión que parecería el inicio de una aventura prohibida.

Para Poli Délano

Siempre pensé que aquella Navidad en Pennsylvania no debía ser escrita. No sé por qué la revivo ahora: quizá porque no tengo otra cosa que hacer y la brisa del río a medianoche es incitante. Ojalá el juicio sobre mi conducta no sea demasiado gravoso.

Hacía un frío de esos que no se pueden narrar: extremoso como el verano del Chaco e incapaz de dar tregua, lo congelaba todo. Hasta las ganas de pensar, la sonrisa, el ánimo, todo. Un frío del demonio, se diría en inglés, aunque uno suele pensar que los demonios han de ser más bien calientes. Pero ustedes me entienden: en Pennsylvania en diciembre, cuando la nieve cae como un interminable llorar blanco durante todo el día y toda la maldita noche, ni el Demonio Jefe te calma esa condenada sensación de frío que te entume los pies y te hace tiritar como si fueras un muñeco espástico.

La fiesta era en la casa del Decano de aquella prestigiosa universidad. Una casona magnífica: camino de grava desde la carretera hasta lo alto de la colina y en la colina la imponente construcción, como una caja de zapatos blanca y hermosa, con columnas dóricas que sostenían el porche delantero al que daban doce venta-

nas simétricas, seis en cada planta. Dos lacayos negros flanqueaban una puerta de maderas finas labradas que parecía declarar solemnemente que por allí sólo debían pasar aristócratas y millonarios y de ninguna manera el infeliz que en ese momento la miraba. Era un palacete de arquitectura sureña, como salido de *Lo que el viento se llevó* pero con detalles de novela de Ross MacDonald, como esos dos guardias armados que circulaban, no muy discretos, por entre los coches y vigilando los movimientos del chico que los estacionaba y de cada uno de los visitantes.

Cerca de la entrada había una fuente que tenía un chorro de agua congelado, y en la puerta te recibía un negro uniformado como un dictador africano, que seguramente comandaba al pequeño ejército de sirvientes que en el verano seguramente eran jardineros que arreglaban los canteros de las azaleas y limpiaban la caca de los pájaros depositada sobre los blanquísimos enanitos de yeso del parque. El manto brillante de la nieve a la luz de la Luna producía un resplandor entre plateado y blanco, como de telgopor. Era un paisaje de tarjeta postal, frío e impoluto, de una armonía perfecta y completamente norteamericana.



Château, Marly-le-Roi, North Carolina

Adentro éramos un mundo de gente que me eximo de describir por razones de espacio, y porque estaba la misma fauna de cualquier fiesta navideña de las que se celebran en todo el mundo. Para mí lo diferente eran dos cosas: la oportunidad de ser testigo de un mundo de fantasía por la pura casualidad de estar de paso en esa universidad; y el hecho encantador de que la casa incluía una piscina cubierta, de aguas templadas, en un jardín de invierno símil trópico (de Cáncer, por supuesto). A un costado había un jacuzzi tamaño social, espumante y calentito, entre palmeras y filodendros. Allí me instalé con el agua al cuello, burbujeante y turbia, y me integré a la charla que sostenían dos profesores de la universidad, una abogada de California, la esposa del dueño de la casa, una puertorriqueña que reía todo el tiempo y un gordo que nunca supe quién era, ni para qué. Se hablaba sobre Nada. Y si hasta ese momento yo pensaba que iba a ser una Navidad perfecta para el olvido, todo cambió cuando me deslicé levemente para reafirmarme en el asiento común, y tuve que apoyar mis manos en los bordes, bajo el agua. Mi mano derecha tocó, sin quererlo, uno de los pies de la Decana.

Juro que la coincidencia fue total: ella no quitó su pie; yo no retiré mi mano. Y la noche dio un vuelco de

180 grados porque suavemente comencé a acariciar ese pie.

Yo no había mirado antes a esa mujer. No sabía si era bella o fea, gorda o flaca, interesante o aburrida. De veras: ninguna evaluación, digamos, como evalúan los solterones empedernidos, los divorciados irredentos, los casados seductores, esas fieras. Tampoco sabía si ella me había mirado o si yo le gustaba. Pero no desatendimos la charla ni dejamos de beber, mientras bajo la espuma incesante del jacuzzi mi mano y su pie jugaban de lo más bien, como pececillos dichosos.

Aunque no la había mirado, enseguida advertí que al menos su pie izquierdo me gustaba muchísimo. Repulgadito, ni ancho ni delgado, de piel suave y sin callos ni juanetes, era un pie que con sandalias debía de ser una delicia para mirar. Su tobillo era igualmente armonioso, y también su pantorrilla, porque, como es obvio, yo subía, o mejor, deslizaba mis dedos a todo lo largo de su pierna. La espuma cómplice nos cubría y éramos una pareja de protoamantes, digamos, éramos socios, porque yo recorría su pierna y ella me dejaba recorrer. Había un acuerdo tácito en el tocamiento, leve y sin mayores pretensiones pero hermoso: mi mano era experta y su piel permisiva, aunque no cachonda sino con clase.

De reojo vi que no era fea. Habrá sido sublimación, no sé, pero hasta me pareció preciosa. Ella, por supuesto, ignoró mi mirada pero me indicó su reticencia tensando los músculos del muslo. Me alarmé un segundo y dije algo para el grupo, una ocurrencia que todos celebraron, y después volví a tocarle el pie, el tobillo, y cuando ella se acomodó en el asiento común pude incluso acariciarle una nalga y luego el muslo nuevamente. Ella se dejaba tocar, atentamente dócil. Era un muslo firme, duro, trabajado en gimnasio. Yo seguí por él como si mi mano recorriera un sendero obligado, y así llegué a la región apenas más áspera de su entrepierna, avanzando con cautela pero con decisión. Ella me dejó hacer y lo que acabamos haciendo fue lo que podría llamarse sexo táctil. Sentí cómo gozaba y yo gocé también.

Fue muy hermoso pero no diré más. No corresponde y ya me estoy arrepintiendo de lo escrito. Como los diamantes, ese encuentro navideño fue una joya única. Nunca más volví a esa casa ni a esa universidad, jamás volví a ver a esa mujer, jamás la llamé por teléfono, jamás le envié siquiera un mensaje, un saludo, una palabra. Al día siguiente tomé un avión, y para siempre. Y la verdad es que ahora estoy disconforme conmigo: aquella noche inolvidable no debía ser contada. Si mal no recuerdo fue Oscar Wilde el que dijo que los caballeros no tienen memoria. Lo había olvidado y seguro que por eso me fui de boca. Lo lamento. Así que, por favor, hagan de cuenta que no les conté nada.

Paso de la Patria, diciembre de 1999 **U**

El buscador de tesoros

Bruce Swansey

Varados en un aeropuerto debido a los efectos de una tormenta, un hombre en busca de tesoros y una mujer que viaja para encontrar a su hija esperan la oportunidad para abordar su vuelo. Por el azar de las circunstancias, se forma entre ellos una insólita cercanía, que habrá de verse confrontada cuando, ya en el aire, nada ocurre como —se supone— debería.

Nunca había visto nada semejante. El viento proyectaba la lluvia lateralmente o condensándola en cortinas acuáticas la dispersaba en nubes arremolinadas bajo los reflectores del aeropuerto.

“¡Joder! Esto es una tormenta tropical. Fijo”.

Miró el tablero luminoso que anunciaba las salidas. Al lado de su vuelo se leía *delayed*. Cuando fue al mostrador a preguntar la hora estimada de salida, la mujer se introdujo debajo de la peluca un lápiz para rascarse.

—*Honey, it ain't possible to answer that question! Next!*

José María hubiera querido exigir la información a la que tenía derecho, pero se alejó porque detrás suyo había una larga fila de pasajeros impacientes.

Entre el gentío, una mujer lo miró ansiosamente.

—¿Habla español?

José María asintió.

—¿Qué le dijo? ¡Yo es que no entiendo ni palabra!

—Que no sabe cuánto se atrasará mi vuelo.

—Mire. ¿Vamos al mismo sitio?

Al ver que asentía se le iluminó el rostro.

—¡Por lo menos! ¿Le importa?

José María se disculpó. Quería estirar las piernas y prometió encontrarla dentro de una hora o antes si anunciaban el vuelo. Era un aeropuerto anodino pero en una tienda descubrió un objeto que llamó su atención. Era

una brújula preciosa. La sostuvo en sus manos admirándola. Lo malo era el precio, así que la depositó con cuidado sobre el mostrador y abandonó la tienda.

Recorrió el pasillo en el que arrastraban los pies pasajeros detenidos como él a causa de la tormenta pero al cabo de un rato de pensar en la brújula se sentó, hizo cuentas y regresó sobre sus pasos de prisa para no darse tiempo de arrepentirse.

“¡Si algo necesita un explorador es precisamente una brújula!” pensó, las manos temblorosas al pagar.

Regresó feliz hacia donde dejara a la mujer pero se detuvo asombrado ante una ventana enorme. Las gotas golpeaban la superficie reventando en tentáculos líquidos que el viento deshacía. En la noche convulsa lo único visible era el agua precipitándose sobre más agua. Aunque no hacía frío se estremeció y echó de menos el verano madrileño.

En la ventana de su memoria apareció la mañana radiante invitándolo a partir. Incluso la calle Cervantes le pareció ajena, como si la hubiese abandonado un siglo antes. Se sintió lleno de vigor y pensó en su tío Chema y como él estuvo seguro de “hacer la América”.

Mientras cerraba el portón aspiró el aire todavía fresco. Un curda (así llamaba su tío a los ebrios) avanzó zigzagueante hasta detenerse frente a él, los ojos inyectados.

El empleado le dio la tarjeta para su habitación, pero a ella le informó que su hotel estaba en el extremo opuesto.

—Yo no puedo moverme de aquí. Pasaré la noche aquí mismo.

José María se esforzó por explicar en su pésimo inglés que iban juntos y él había oído las instrucciones para venir a este hotel, pero el empleado los miraba cada vez más impaciente, así que preguntó si había dos camas en su habitación.

—*Ya* —respondió el hombre.

—No me malinterprete pero en mi habitación hay dos camas. Si no le molesta puede pasar la noche allí.

Nunca nadie lo había mirado con tanto agradecimiento.

—María del Carmen Paz de Sevilla. Qué bueno que no Guerra, ¿verdad? —le dijo extendiéndole la mano.

Cayeron extenuados. El hotel desapareció y en su lugar apareció un auto que no le pertenecía. Lo dejó en el taller mecánico y salió a una calle conocida y al mismo tiempo ajena. Debía de ser México. Caminaba los callejones de un pueblo miserable y siniestro. Había alguien a quien no podía ver pero que sentía muy cerca, como si avanzaran hombro con hombro. Las calles estaban desiertas. Cruzaron plazas cubiertas de polvo. Al otro lado vio la sombra de una puerta que se abría y conforme se acercaron miraron los pies de un hombre pendiendo en el aire.

—Buenos días.

—¡Vámonos de aquí! —balbuceó espantado sin reconocer dónde se encontraba.

Apuraron el paso. Al llegar a una encrucijada vieron un cuarto cuyas dos puertas estaban abiertas y detrás varios hombres tocados con grandes sombreros de palma. Estaban sentados bajo una luz lívida. Cuando voltearon hacia ellos tenían rostros bestiales.

—¿Cómo?

Permaneció en silencio contemplando las máscaras monstruosas.

José María se estremeció. Era difícil seguir con el miedo encajado en el cuerpo. Desembocó en un pasillo cubierto con un toldo de plástico rosa y empotrados en la pared a su derecha resaltaron entre el adobe cráneos en colores muy vibrantes. Algo se aproximó lentamente y luego se arrimó muy rápido.

—¿Se asea usted primero o quiere que pase yo?

Era incapaz de despertar. Pero ya entonces su inesperada compañera se dirigía al baño.

—Igual que Fermín, que le lleva tiempo aclararse —murmuró para sí María del Carmen.

La tormenta zarandeó la nave como juguete de hojalata. María del Carmen abrió *Hola!*, que traía un reportaje sobre Salzburgo. Admiró las imágenes de la archiduquesa Ludmila de Habsburgo, la condesa von

Wallendorf y Alejandro Madero sonrientes en el vestíbulo del teatro y en línea de estirpes reales, la descendiente de la Faraona.

La nave hizo un alto. Después aceleró sobre la pista como a través de un túnel acuático y la mujer se aferró al asiento persignándose. Pronto Atlanta quedó oculta bajo las nubes que se arremolinaban haciendo difícil el ascenso. De tumbo en tumbo intercambiaban miradas aferrándose al silencio.

José María se distrajo mirando un reportaje gráfico sobre Cancún. Recordó que la tía Herminia hablaba de unas ruinas extrañísimas en las que los aborígenes ofrecían sacrificios humanos. ¿O allí el rito consistía en arrojar vírgenes dentro de unas cuevas acuáticas?

—En el Yucatán idólatras eran.

“Fabuloso el Yucatán”, pensó admirando la arena blanca y el mar color esmeralda.

—Dicen que es precioso.

La tía Herminia no se había cansado de advertirle lo equivocado que estaba.

—Josemari, cariño, que tu tío era mentirosillo, ¿eh? Bueno, era un... ¿cómo se dice? Esos que se creen sus propias mentiras. ¿Cómo se dice? ¡Madre mía! ¡Ah! ¡Ya está! Era un... ¡mitólogo!



—Será mitómano, tía.

—¡Pues eso mismo! Mira, bonito, todas esas historias sobre los tesoros fabulosos sólo se las creyó él mismo.

Luego se santiguó.

—Y el que lo mató para robarle el dichoso mapa. ¡Que se pudra en el mismísimo infierno! ¡Y todo por dibujos que no valen un duro! En mala hora nos mandó la copia que conservé como recuerdo y que ahora llevas contigo. ¡Hace falta estar chalao!

No quiso preguntarle por qué, si estaba convencida de que el tío Chema era un mitómano, le había llenado la cabeza con las historias de sus viajes.

—¡En mala hora le contaron esas historias de la revolución y los entierros! ¡El ramalazo que también te toca!

—¿De vacaciones?

María del Carmen le ofreció chicles.

—Para los oídos.

¿De vacaciones él? Estuvo por revelarle que iba a buscar un tesoro, no a perder tiempo y dinero. Se llevó la mano al costado donde llevaba el mapa esmeradamente conservado. Podía describirlo de memoria. Estaba por hablar de su destino que por fin se realizaba pero María del Carmen siguió adelante.

—Yo voy a encontrarme con mi hija y su novio. Míre, esta es ella. ¡Qué maja que es! ¿A que sí?

La señora le mostró la fotografía.

—Y muy inteligente. No sé a quién salió. Porque ni Fermín ni yo, ¿eh? Maricruz. Es bioquímica —dijo la orgullosa madre, mirándolo como quien compadece a alguien que se ha perdido lo mejor de su vida.

—Yo es que soy muy nerviosa —añadió —, y por eso viajo poco y siempre cerca de Madrid en autobús o cuando he ido lejos, en tren. A Lourdes fui. Y con el club también fuimos a Roma. Así que esto de volar me impone un montón. ¿Y usted?

—¡Qué va! A mí me da igual. Total: un avión es un avión.

—Pues es verdad —le contestó, pero por los tumbos de la nave el comentario no sirvió para tranquilizarla. En ese momento ocurrió un descenso abrupto y María del Carmen soltó un quejido que a José María le recordó el de su perro cuando lo atropellaron.

—¡Uyy que se me ha subido el estómago a la cabeza! ¡Uyy que me voy a poner mala yo!

Así pasaron el tiempo tranquilizándose mutuamente porque no hay nada mejor para recuperar el aplomo perdido que compartir el miedo. ¿Qué hubiera hecho María del Carmen si no la hubiese ayudado? Probablemente todavía estaría en Atlanta.

El mal tiempo hizo imposible el desayuno pero aunque tenían poco apetito no faltó el almuerzo.

—*Chicken or fish?*

—¿Pero qué dice?

José María le explicó y ambos optaron por el pescado que en ese momento se transformó en pez volador porque el avión remontó la masa de aire y la azafata se deslizó varias filas mientras su colega quedó encaramada sobre el carrito.

Al otro extremo de la fila una rubia opulenta padecía un ataque de nervios. Aunque su vecino se esforzaba por tranquilizarla, ella luchaba por incorporarse aun-



que el cinturón la devolvía contra el respaldo con fuerza proporcional a su impulso.

Su vecino de la derecha la miraba con impaciencia creciente.

—¡Lo único que nos faltaba! ¡A vé si te calmas jodé!

Pero la prójima no se calmaba. Con el traqueteo y los altibajos había alcanzado el paroxismo taladrándoles los oídos hasta que el hombre cogió vuelo y le dio un bofetón. La mujer abrió y cerró la boca como pez fuera del agua y deshecha en sollozos se estremeció en silencio.

Asomado a la ventanilla, José María distinguió descargas eléctricas entre las nubes. Sus fulgores tornasolados revelaban un mundo revuelto. El avión clavó la punta y la presión en cabina se hizo insoportable. Todos gritaron como si fuesen uno pero la rubia más que ninguno.

—¡Pero qué bestia es! —María del Carmen increpó al hombre que le había arreado a la rubia otro bofetón.

—¿A usted qué le importa? ¡Pa' eso es mi mujé! ¡La próxima te asfísio! ¿Eh? ¡Te asfísio yo! —y para confirmar lo que decía hizo señas con las manos como quien exprime un trapo.

El vuelo se hizo más difícil porque en lugar de esquivar la tormenta avanzaban hacia su centro. A la derecha de José María una turbina despedía chispas y después de un momento le pareció que el ronroneo se adormecía pero luego volvió a comenzar.

Entonces se oyó la voz distorsionada del capitán.

—Señores pasajeros les habla el capitán Bob. ¿Qué tal el viento, eh? No se me preocupen que... pronto llegaremos a nuestro destino... ¡Guau!

—Yo no voy de vacaciones —dijo José María—. Busco un tesoro. Sí, ya sé. Cree que estoy loco, ¿verdad? Lo mismo pensaron de mi tío Chema todos menos yo. Aunque la entiendo. Quizás es el mismo error cometido por muchos más antes que él. Peor, porque "América" ahora es una realidad muy distinta. ¿Sabe cuándo zarpó el tío Chema a Cuba? Pues la tía Herminia era una niña y ahora debe tener cerca de los noventa, así que debió haber sido hacia los años treinta, antes de la guerra. Allí teníamos parientes que luego emigraron con la revolución de Castro, pero eso es otra historia. El caso es que Chema encontró trabajo con una familia fantásticamente rica que lo perdió todo en la revolución. Eran tan acaudalados que traían de Estados Unidos artistas muy famosas para sus fiestas como Bessie Smith, una negra buenísima. ¿La ha escuchado? Primero cantaban para los trabajadores y luego para los señores. Allí fue donde el tío Chema conoció a Ramón, un gallego que según la tía Herminia estaba de atar.

El avión traqueteó a punto de desintegrarse. Los compartimientos superiores se vaciaron. María del Carmen gritó pero sintiendo la presión de José María en su antebrazo guardó silencio.

—El tío Chema estuvo en La Habana suficiente tiempo para juntar dinero y hacerse con un buen equipo de minero.

José María sacó la brújula de uno de los bolsillos de su cazadora y se la mostró. María del Carmen le apretó el brazo.

—Es preciosa —le dijo conteniendo las lágrimas. La embargó la pena al pensar en Maricruz. ¿Aparecería una fotografía suya? Por un momento imaginó la foto en la prensa y abajo su nombre. Por eso sacó del bolso la polvera que se le escapó de las manos en el siguiente descenso.

—Luego se embarcó con el gallego y juntos emprendieron el viaje a Ciudad de México para comprar los derechos de una mina y de allí siguieron al norte. Lo de la mina era un pretexto para poder andar por esos rumbos escarbando. Es que, ¿sabe?, durante la revolución muchos escondieron tesoros fabulosos, oro y joyas, pensando que cuando todo pasara regresarían a por las cosas. Muchos murieron sin que los sobrevivientes supieran el lugar donde se encontraban tamañas riquezas. Pero algunos trazaron mapas.

Lo imaginó de pequeño soñando con esos tesoros y planeando con sus amigos la manera de viajar hasta aquel lugar remoto y lleno de peligros como otros imaginan abordar un buque pirata. Pensó en Maricruz y en los juegos con los que se entretenía, que para su desilusión maternal jamás involucraron muñecas. Marisol y Juanita en realidad eran para ella.

—En eso estuvieron años sin encontrar lo que buscaban. Hacían hallazgos pequeños, piezas sueltas, pero los "entierros" eran fosos que albergaban huesos y alimañas entre el polvo.

Cuando lograban conciliar el sueño volvían en sí aterrorizados.

El avión ascendió violentamente traspasando la barrera de nubes y desplomándose de nuevo distinguieron la mancha urbana. María del Carmen guardó silencio evocando esa geografía solar mientras ahora descendían con una turbina envuelta en llamas. Muy pronto la nave se dirigió contra los edificios alrededor del aeropuerto.

—Un día la familia recibió un sobre del tío Chema en el que sólo había un mapa. Mírelo. Es este. Siempre supe que partiría a buscar el tesoro. Toda la vida he soñado con este viaje. Y la verdad me alegra hacerlo.

María del Carmen apretó con su mano la de José María. Sintió una enorme serenidad al verlo tan cerca, en una comunión perfecta.

—Y a mí haberlo hecho contigo.

El avión siguió su curso ingobernable. Todos subieron instintivamente las piernas y se agacharon. María del Carmen permaneció pendiente de cada palabra, ajena a la catástrofe. Aferrado a la brújula José María siguió contándole unos segundos más la historia del tío Chema que, como él, fuera buscador de tesoros. **U**

En cuanto a un gato

Jorge Alberto Gudiño Hernández

En este cuento del autor de Justo después del miedo, dos hermanas, un hombre y una mujer, viven solos. Han perdido a sus padres, y él ha quedado paralítico luego de un accidente. La joven se ve obligada a realizar las labores domésticas debido a que, por el agrio carácter de su hermano, no hay empleada que dure mucho tiempo con ellos. Pero eso no es lo peor.

Amélie escucha el torrente imperativo de Gastón llamándola desde el otro lado del muro. La catarata aguda le impide concentrarse, continuar con sus tareas. Intenta en vano ignorar el aullido, ocuparse en la rutina negándose a responder. No es que le guste doblar sábanas, aparejar calcetines ni mucho menos, pero lo prefiere a enfrentarse de nuevo con su hermano. Aun así, acaba por ceder: sus chillidos a la distancia son mucho peor que sus improperios de frente. Al menos, estando cerca se da el lujo de evadirse sin la necesidad de entretenerse con quehaceres monótonos. Estando cerca ya no se enfrenta al constante temor de ser interrumpida, de pasar al siguiente nivel del desagrado. Cerca es estar ahí, sin concesiones, pero lejos es soñar con que no llegará el llamado. Y, durante esos sueños, debe tener las manos ocupadas en los quehaceres de la casa.

Si tan siquiera él no se encargara de despedir a cuanta asistente doméstica se ha presentado; si tan sólo no pareciera que lo hace por placer o para desquiciarla. Ella dejó de buscarlas cuando se descubrió explicándole a la última sus labores sin ganas, a sabiendas de que duraría poco. Por eso ahora tiene que encargarse de todo; de cada tarea y de su hermano; de cada capricho y maltrato. Acomoda las sábanas en una repisa y

apresura el paso para encontrarse con una imprecación que linda en lo obscuro.

Dar la vuelta sobre el pasillo para entrar al comedor significa actualizar una imagen cada vez más desagradable; una imagen convertida en tara desde el accidente. Dos padres muertos, un hermano inválido y Amélie cargando el peso de una culpa que no le pertenece pero que Gastón ha sabido capitalizar. Poner un pie en esa estancia representa la imposibilidad del escape. Es justo el peor de los escenarios: ni lejos ni cerca. Es confrontarse con un destino dispuesto como la duela chirriante bajo su indecisión.

Está en su silla de ruedas, obstruyendo el corredor que se forma entre la mesa y el mueble donde se apilan los rescoldos de una vida pretérita. Fueron muchos los objetos movidos para hacer espacio al vehículo que es condena. Por eso la parte angosta de la mesa pega contra una pared. Poco importa, nunca reciben visitas. Una credencia pletórica de muñecas de porcelana, platitos, carpetas, candelabros y hasta un pringoso horno de microondas que no encontró acomodo en la cocina. Desde su pantalla se refleja la cabeza de Gastón. La alopecia ha consumido gran parte de sus cabellos. Apenas quedan escasos mechones largos que parecen a punto del

desprendimiento. Si se le suma el cuello tumefacto, manchado por pigmentos imprecisos, el desagrado llega de inmediato. Al menos eso es lo que le sucede a Amélie que ha dejado de lado la piedad a la hora de verlo; ahora ya se concentra en la suma de sus defectos exacerbada por la bata corta que apenas cubre una piel áspera y violenta. A través de la abertura superior, unos cuantos pelos completan el mapa del vitíligo. Mares rosados rodean islas blanquecinas o viceversa. Amélie también ha utilizado los términos “veteado” y “motas” que se agrandan hasta una papada de consistencia acuosa; los tonos “terracota” y “rosicler” para describir los cambios en la coloración de su piel.

—Adivina de qué tengo ganas hoy.

Gastón la mira con sorna mientras corre el nudo de su bata, despacio. La felpa se aparta para completar el panorama. Luego empieza a acariciarse el pecho y el abdomen mientras incrementa el ángulo formado por la tela que los cubre. Sin mediar otra palabra, se la abre por completo sólo para exhibir su desnudez de raquílicas piernas y un sexo vivo y anhelante.

Amélie aparta la vista más por reflejo que por la impresión. Sabe que no debe mirarlo, caer en su juego está vedado; apartar la vista antes de iniciar la retirada es lo más inteligente. Tardó años en comprenderlo pero ahora lo sabe: no volverá a participar de esa mecánica sexual aunque implique no participar de ninguna otra. Si lo hizo antes fue por muchas razones que ya no tienen cabida, han dejado de lado su validez en el mundo que acabaron construyendo para ellos. Un mundo de puertas cerradas y amargura.

—Ven, hermanita. Mira lo que tengo para ti —agrega con un tono de pretendida lascivia. Se le escucha salivar, escupirse en la mano antes de untar sus babas en el sexo.

Son las mismas palabras, las mismas acciones. Ni siquiera ha sido capaz de inventar algo nuevo, de cambiar el discurso, el cansancio acaparando el pensamiento de Amélie. Una mueca indulgente busca justificarla frente a sí misma, frente a la actitud que tuvo la primera vez que escuchó esas palabras, mucho antes del accidente. Entonces era apenas una niña que miraba con embeleso a su hermano mayor. Por ningún instante dudó en acercarse, ni cuando sintió el tacto suave de su miembro, sus pálpitos; ni cuando comenzó a mover las manos justo como él le decía; ni cuando la convenció de callar y así lo hizo.

Tampoco dudó años más tarde. Al contrario, era ella quien, enfebrecida por el coctel hormonal de sus entrañas, corría a buscarlo para jugar con su sexo al tiempo que se estimulaba a sí misma. Gastón supo prolongar el *impasse* utilizando negativas y postergaciones. Hasta se hizo el ofendido cuando Amélie llegó un día con la noticia de su primer noviazgo. En ella se mezclaban la eu-



foria, el pudor y la culpa a la hora de dar la nueva. Todas las emociones imposibles de ocultar, luchando por un escape para el que no era suficiente la sorpresa del novio en ciernes. Nunca había sido carismática ni atractiva, apenas hablaba con sus compañeros de escuela que ya habían trascendido la etapa de las burlas y los apodos. Sus padres se alegraron con la noticia y hasta le sugirieron invitarlo a una comida o cualquier cosa. No llegaron a conocerlo. Gastón se encargó de hacerla sentir traidora, desleal.

—¿No te das cuenta de que me estás cambiando por otro? ¿Cómo quieres que me sienta?

—No es eso... en verdad... no es eso —las pausas interrumpían sus justificaciones. Amélie se sorbía los mocos, la cara empañada de llanto—, si nosotros podemos seguir con lo nuestro... si quieres.

—No, no creo que podamos seguir así —concluyó categórico antes de encerrarse en su habitación, dejándola sollozar en solitario.

Cuando por fin ella dio por terminado su incipiente romance, él se negó a abrirle la puerta durante meses. Fue cuando las ansias dieron pie a un deseo inefable que se continuaría por siempre.

Al menos eso debió de creer Gastón que no supo leer las señales en el comportamiento de su hermana. Tras el accidente, los encuentros ya no estaban aliñados con el deseo o las prohibiciones sino por una compasión rayana en lo asqueroso. Salvo las cada vez más espaciadas escenas en las que Amélie buscaba satisfacer sus propias

necesidades por sentirse mujer, en el resto de los escasos sus manos blandían con repulsión el miembro palpitante de su propio embeleco. Ella misma no estaba segura de qué era peor: si el asco o un odio que se le iba empozando de a poco en sus adentros.

El desagrado la fue distanciando sin posibilidad de retorno. Se dispuso a guardar una existencia carente de estímulos a cambio de no volver a sentir el aliento tibio del desahogo fraterno. Quiso utilizar guantes, esponjas, preservativos, cualquier cosa que la alejara del contacto directo pero a Gastón eso no era lo que le estimulaba. La imagen del sometimiento le es el más poderoso de los acicates sexuales.

Fue a partir de que Amélie se rehusó por primera vez cuando el carácter de Gastón comenzó a agriarse. Tuvo un impacto mayor su negativa que la muerte de sus padres, que su propia inmovilidad. Inició una lucha de chantajes e insultos, de gritos y manazos, de objetos siendo añicos contra las paredes hasta que ella dejó de ceder. A partir de entonces no hubo sueldo que convenciera a la servidumbre. Tampoco emplearon la herencia en contratar a una profesional que supiera calmar los impulsos de Gastón. Amélie ya se había vuelto intransigente. Lo único que le importaba en la vida era pasar la mayor parte de sus jornadas lejos del alcance de un golpe o algún objeto, hacer sus quehaceres y encerrarse por las tardes

con su gato. Verlo ronronear mientras sus dedos jugueteaban entre su pelaje es el paliativo en el que descansan sus esperanzas.

Por eso aventura una carcajada mientras Gastón insiste. Comienza a dar la vuelta cuando le escucha decir con una voz estudiada la sentencia que la hará retractarse:

—Antes de que te vayas, deberías ver otra cosa que tengo para ti... hermanita.

Debe contenerse, seguir adelante, alejarse lo más posible de él. Debe ser fuerte, dar el siguiente paso, el que la saque de su campo visual. Debe doblar la esquina, volver al pasillo, regresar a las sábanas sin doblar. No debe caer en su juego, lo mejor es ignorarlo. Debe...

Amélie voltea.

No hay nada fuera de lo común. Quizá sea una estrategia para llamar su atención: los muebles con los bajos lastimados por la silla, las paredes descascaradas por la humedad, por los golpes recibidos, la semipenumbra de una casa que poco sabe de persianas corridas y luz del sol. Se arrepiente por haber volteado, por haberse enganchado en ese garlito mucho más peligroso que un golpe o un tirón a su cabello. Tal vez aún tenga tiempo para huir. Por eso no dice nada, su boca no pronuncia reclamo alguno, tampoco pregunta sobre lo que debería de ver. El mundo se detiene en el chirrido de la duela cuando cambia su peso de un pie a otro.

Justo antes de emprender la huida, Gastón extiende su mano hasta el horno de microondas. En la pantalla titila un tiempo exagerado, que sobrepasa la hora. Presiona "Inicio". Dos estímulos convergen, anegando la ansiedad de Amélie. El maullido se acompaña por la imagen iluminada de su gato girando sobre el plato dentro del horno. Un grito petrifica su mirada al tiempo en que su hermano pausa el suplicio.

Una pregunta es lo único que ocupa su mente. Una pregunta con la que busca convencerse de la imposibilidad de la escena. Cómo es posible que un inválido haya sido capaz de atrapar a su gato, de meterlo en el horno. No encuentra respuestas satisfactorias. Reacciona ante el inconfundible pitido del aparato, un nuevo maullido, la luz moteada iluminando la cara de su hermano.

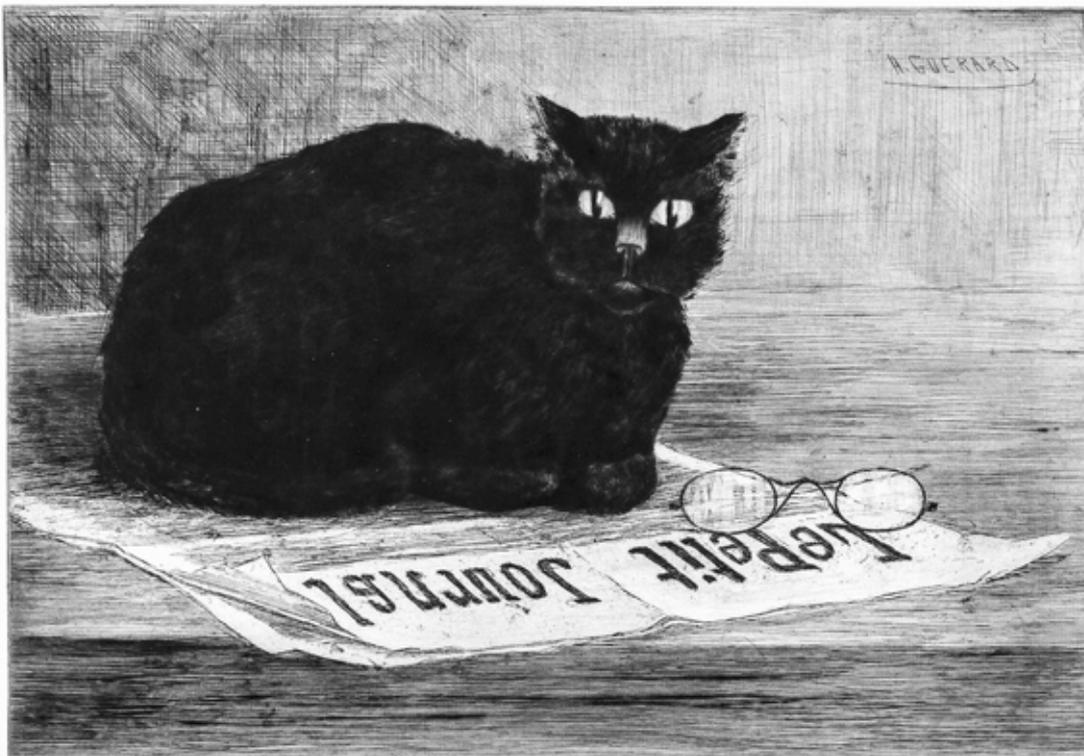
Vuelve a detenerlo.

—Te voy a decir lo que vas a hacer —Gastón añade un nuevo componente a la ecuación. Su voz está aderezada por una tonalidad violenta, como si fuera otro quien hablara. Por momentos la engola, le confiere visos infantiles antes de continuar:

—Irás al baño a lavarte bien tus manitas, les vas a poner crema, mucha crema, que queden suavecitas. Luego vendrás hasta acá, arrodillada, no sea que quieras hacer una tontería. Yo te estaré esperando con mi bata medio abierta. Si lo haces bien, suelto al gatito... aunque, claro, sólo si te interesa conservarlo con vida... yo muerdo por ver lo que pasaría si lo dejo cocinarse ahí metido



© Eric Canete



pero estoy dispuesto a ceder si me haces un pequeño favor... vamos, lo has hecho muchas veces... lo harás de nuevo, ¿verdad? A menos que la repugnancia que te provocho sea mayor que el cariño que sientes por el gato.

¿Y si dejara morir al gato? ¿Y si participara del espectáculo de sus vísceras cocinándose por dentro? Amélie no tiene conflicto moral respecto a la muerte de los animales, a los malos tratos o a la tortura, si hasta le atrae la idea de ver el cuerpo humeante del minino. Incluso así, sabe que deberá ceder. El gato es su única compañía, el refugio necesario cuando logra escapar del tirano que la mira con odio y lascivia.

Toma aire y accede. Tal vez sea capaz de conseguir que sus manos sientan la textura de un pelambre terso en lugar de la maraña que aparece al apartar la bata. Si tan sólo pudiera imaginar que es otro, que regala su sensualidad a alguien que también se brinda a ella. Pero Amélie no conoce otro hombre que no sea su hermano. Ignora cómo es el tacto de una piel amada. Hasta ha olvidado la excitación que sintió las primeras veces al palpar al miembro crecido entre sus manos.

Se demora demasiado al ponerse crema en las manos, entre los dedos, a lo largo de las falanges, pero un nuevo grito la trae de vuelta. Rauda, porque se ha hecho acompañar de un pitido doble y una risa grotesca.

—Más espacio, más espacio.

Se detiene. Por un instante se mira desde fuera y se da asco. Decide no continuar pero un dedo, una luz, un maullido la vuelven a su tarea aunque ahora es diferente: ya no se puede evadir de lo que hace. Es consciente de cada detalle. Las piernas raquílicas, las pústulas inguinales, una serie de manchas en los muslos, el

abdomen lampiño y abultado, un torso demasiado ancho para ese cuerpo, la cabeza de Gastón echada hacia atrás, extática, y su falo palpitándole en la mano.

Cuando Amélie supone que ya está por acabar, él levanta la cabeza, le dice que se detenga. Ella obedece, reacomoda la postura frente a la silla mientras él toma aire. Es un descanso aunque preferiría que terminara cuanto antes.

—Ahora con la boca... hermanita.

Amélie titubea, protesta, nunca han hecho eso, ése no era el trato. Por toda respuesta él enciende el horno. Pasan diez, quince segundos. El gato ha dejado de maullar y mira incrédulo su prisión iluminada. Al siguiente momento ella está arrodillada. Cierra los ojos antes de probar el sabor de una piel ácida, podrida. El movimiento se vuelve repetitivo. Tanto, que le da la posibilidad de saber lo que hará en cuanto termine, la vida no puede seguir por este curso.

Un grito llega junto con el esputo acedo de su lefa. Amélie se aparta, intenta escupir pero no puede. Entonces traga.

El asco transita por su garganta.

—Muy bien, hermanita. Ya te puedes llevar a tu gato pero cuídalo bien porque esto me ha gustado demasiado.

Gastón impulsa las ruedas en reversa, se dirige al pasillo que conduce a su recámara. Antes de que llegue Amélie lo llama. Él voltea para descubrirla al lado del horno, impávida. Cuando está segura de que él la ve, activa el aparato antes de irse hasta la puerta de entrada para no volver más.

En cuanto cruza el umbral, deja de escuchar los chillidos del felino. **u**

Niño nudo

Agustín Basave

(10/I/01)

Para mi hijo Francisco Salomón

Eres niño y eres nudo
Eres mi nudo
Eres nudo de encono que desamarra mi fe
Eres nudo de fe que amarra mi encono
Eres nudo de amor que ata mi vida
Eres nudo de vida que desata mi amor
Eres nudo y vives en mi garganta
Eres nudo y eres niño
Eres mi niño

Tumbas

Jaime Labastida

Aquí está la escalera, destruida ya,
que va del Tíber a lo alto de la Mole
y el Castillo del Ángel... ¿Qué resta
de la tumba de Adriano? Vislumbro,
entre escombros, la estela que indicaba
dónde estaban sus restos: un nicho vacío
y en la penumbra. ¿En dónde está la urna
funeraria, hecha toda de mármol, eterna
en su esplendor, que guardaría
sus huesos contra la injuria de los hombres?

La tumba de granito, que conserva las cenizas
del emperador, asesinado acaso con arsénico
por los ingleses fríos, está en el fondo
de un Hotel para Inválidos de Guerra.

Los sarcófagos de hierro de los reyes
austriacos se amontonan en una bóveda
oscura. Huesos de príncipes se guardan,
secos, en el Palacio seco del Escorial,
donde se pudren todos
los que gobernaron el imperio.

En ese momento súbito advertí
que no había puertas, que el camino
en donde estoy ahora lo iniciaron
tal vez las mariposas, algún ave pequeña
sepultada en el jardín de abril, los perros,
los caballos, los animales pasmosos
de mi infancia. Más tarde,
los abuelos; los padres, luego.
Ahora algún hermano, quizás algún
amigo, muy pronto seré yo,
alguno de mis hijos o los hijos
de los hijos de mis hijos.

Escucho entonces el rumor espeso
que siega, sin sonrisas, las sombras
que abrazan la pared, llena de luz,
del mes de octubre. El futuro está aquí,
cadáveres lo anuncian. Estoy tranquilo
ya, pues nada espero.

Percibo, mientras tanto, la paz entre los fresnos
que rodean las lápidas de aquellos dos
varones que fundaron la lingüística
o desbrozaron el conocimiento de la Tierra
y me pregunto allí *quién soy*,
adónde voy y qué me he hecho.

Berlín, en el Schloss Tegel, junto a las tumbas de Wilhelm y Alexander von Humboldt, octubre de 1999-mayo de 2016.

Poemas

Eduardo Langagne

PALABRAS QUE SE DESLIZAN

La palabra serpiente se desliza en mi página.

Es una palabra, no es una serpiente.

Si escribo *cobra*, *sierpe*,
una imagen se arrastra hacia el lector,
la sensación se desliza.

Si escribo *víbora*,
si añado la palabra *cascabel*,
no es una víbora de cascabel la que se arrastra por la página,
es mi escritura que se desliza entre el silencio.

Ya suena el cascabel;
el peligro se aproxima,
la víbora se acerca:
tengo miedo de que me aplique su ponzoña,
temor a esos colmillos que me impidan respirar.

Si doy vuelta a la página el peligro termina.

DONACIÓN DE ÓRGANOS: LAS COSAS QUE YO HE VISTO

Estos ojos han visto cosas que me han plomeado la pupila,
han mirado otras más que sofocan el iris
o alteran su atónita respuesta ante la luz.

Estos ojos diluidos por algunos libros,
sorprendidos por escenas
que los cines de provincias censuraban,
he de donarlos
para que desde otro cuerpo sigan viendo
cosas que no pienso predecir o adivinar.

Estos ojos en un tiempo pasado
habrían de alimentar a los gusanos;
hoy no consiento el saber popular que lo sugiere.

Donaré mi hígado teñido por el vino
y los riñones que bien han soportado
a los gerentes de la pesadumbre.

Quien reciba mi corazón
conseguirá que latan sus privilegiadas alegrías;
tendrá ocasión de causarle sus heridas personales.

Tomen lo que ofrezca todavía
un cuerpo partidario del amor
(aunque no siempre haya podido
ejercerlo a plenitud),

un alma que desde la mitad del siglo XX
vino a andar por el mundo posible
y a imaginar alrededor del imposible.

Tomen lo que logre serles útil
para que alguien pueda nuevamente
escuchar una canción, robar un beso
o dirigir sus ojos hacia el sitio que le dé la gana.

TÚ TRAES TU MEMORIA

Tú traes tu memoria,
muchacha,
 tu historia;
yo traigo la mía.

Están en la almohada
 sin nada
de filosofía.

LOS DEMÁS DE LA FOTO

ella temía que el amor que me tenía
fuera mayor al amor que yo a ella le tenía
y prefirió dejar de dar amor al amor que me tenía

ella tiene ahora a quien darle el amor que me tenía
el que no quiso darme a mí cuando tenía
mi amor que era mayor al amor que a mí ella me tenía

TESTIMONIO

Aun si supiera
que el mundo
explotará esta noche,
hoy también te diría
con un beso
“hasta mañana”.

AMIGAS MISTERIOSAS

...las amigas misteriosas del poeta,
escribió el joven Nervo.

Entre las perlas negras
que el poeta reunió en su juventud
encuentro algunas que ahora pulo,
engasto y renuevo en el collar de mis libros de diciembre.

Mis amigas misteriosas
han enviado mensajes hacia el final del año
y al inicio del nuevo.

No son exactamente misteriosas,
aunque todas encerraban sus misterios personales
y guardaban para sí
llaves de cofres en los que algunas veces asomé mi rostro.

Todos escondemos una llave,
o un manojito de llaves misteriosas y secretas,
claves que cierran el candado.

Las amigas se encuentran en un pueblo distante
donde el frío entumece las manos que redactan

o en las grandes ciudades congeladas del norte

o en el contraste natural de sol y brisa
de un recatado puerto de pocos habitantes

o en ciudades del sur del continente
donde el calor hace sudar memorias redentoras.

Quién sabe si alguna vez pensaron en su amigo
ante amores que se fueron,
ante amores que no llegaron nunca,
ante amores que todavía no llegan.

Ojalá no busques la mujer que encuentres,
me dicta la memoria.

Las amigas misteriosas del poeta
optaron por hombres de un oficio distinto,
volvieron la cabeza hacia otro punto cardinal
o abordaron el regreso a un camino conocido.

O la prudencia las llevó a rechazar
mi amargo café de las mañanas
que en su espejo oscuro
reflejaría tal vez su rostro arrepentido.

Las amigas del poeta eran libres de elegir
y tomaron la ruta que indicaba su albedrío
sin misterio mayor que el de la vida.

El que escribe
agradece íntimamente su presencia afortunada,
valora ese recuerdo que de él tengan
y celebra conservar el de ellas;
admite haberse equivocado cuando se equivocó,
acepta haber dudado alguna vez,
si guardó su corazón en el baúl con llave
y no miró con ojos reposados,
o tal vez nunca entendió que esa sonrisa
era el gesto de la posibilidad.

La lealtad lo tuvo resguardado en una mujer,
no desnudó su pecho
y optó por el camino conocido.

Interceptó la flecha que el pequeño dios desnudo
tenía lista en el arco tensado y con el ojo en la mirilla alerta.

Las amigas misteriosas del poeta, dice el joven Amado,
y no lo dice arrepentido; acaso evocador...

Cantos teresianos

Angelina Muñiz-Huberman

A 500 años del nacimiento de Teresa de Ávila

I

De los siete palacios —de los siete *heijalot*— a las siete moradas
remolino de palabras apenas engarzadas
vuelta al origen con señas deslizadas
sólo por el sonido la clave se revela.

Siete palacios en vuelo piadoso
siete moradas en cántico temido
siete palacios en diamante de rezos
siete moradas en busca del amor.

Siete palacios que lanzan la pregunta
siete moradas que señalan el camino
siete palacios en transparencia contemplados
siete moradas en huida terrena.

Siete palacios guía de la eternidad
siete moradas hacia la perfección
siete palacios con sonido de cristal
siete moradas en esfera musical.

II

Construido convento en el alto limonar
destruido Templo en milenaria Jerusalén
¿quién por la ladera baja?
¿quién hacia la puerta asciende?

Enmedio un pozo de agua fresca
oasis de trillado desierto
una y otra vez soñado
¿cuál sería el camino para encontrarlo?

Rezos en memoria de antiguos rezos
traducido *Cantar de los cantares*
resumen de sagrada lengua
entre fray Luis y san Juan.

Las fiestas de antaño no son las de hogaño
pero tú recuerdas sus nombres:
pésaj, rosh hashaná, yom kipur, sucot, jánuca
y los silencios y los reviertes al amanecer del rocío.

Solo el *shabat* brilla en la celda de las estrellas.

III

Antiguos profetas aún pueden ser nombrados
con calma y en dosis
seis días de la Creación
y el séptimo descanso.

A envidias y celos en la ruta del amor
erguidas palmeras, higueras del esplendor
infundios y calumnias
entre almendros y azucenas.

Aspiras la rosa y recuerdas la de Jericó
entre paredes y techo de opresión
que para ti es libertad
todo momento de inspiración.

Dolor del ángel en tu costado
imagen viva de la revelación

desmayo en las esquinas
y memoria de todo resquicio.

La pluma mueve tu voluntad
la hoja en blanco se cubre
de letras y palabras en acción:
divides estelas como el barco
en la mar.

No sabes parar tus pies sobre las piedras del camino
ni te ayudas del bordón si es que fuera necesario.

Te quejas de la voluntad pero es tu fuerza y tu pasión
ejemplo de una palabra rota en más de mil diamantes.

IV

El Incomprensible, el Incógnito, el Escondido
son nombres apenas tartamudeados
en la punta de tu lengua
a solas, a oscuras, a locas.

Que ya no sabes dónde buscarlo
si en llanto, si en ausencia
que se escabulle, que se burla
tan cerca y tan lejos.

En deleite y en abandono
corre pareja con el viento
y los átomos de los átomos
regresan al cuerpo desintegrado.

El Uno es número
principio de la tentación
porque si es uno
puede ser medio o cuarto.

Aparta la idea y el pensar
descansa, duerme
sueña, despierta
que un nuevo día te aguarda.

V

Si otra vez pudieras inventar a Dios. Y los arrobamientos y
los éxtasis. Hoy nada te queda. Sí, sí queda. Sobre todo esa
hermosa sensación de vacío. La fascinación del olvido total
y de la muerte. Queda la obra. Queda, tal vez, la palabra. La
palabra escrita, si acaso.

La palabra

Eduardo Mosches

A la memoria de mi padre, fallecido el 20 de mayo de 2012

Mi padre grita,
se despierta con dolor,
la cama se ha convertido en su territorio,
gira, se revuelve,
sus talones se hunden en el colchón,
como si fuera tierra.

Se adelgaza la vida de mi padre,
la mirada se ha perdido
al interior de sus anteojos.

Sus palabras están tejidas con un hilo quebradizo,
se cuarteán,
grita de dolor, de rabia,
el narrador de historias y agudezas
se ha quedado sin voz,
el dolor ha reemplazado a la palabra.

Otra vez a Jaime Gil de Biedma

Eloy Urroz

Un orden de vivir, es la sabiduría.

Jaime Gil de Biedma

Hoy, primero de octubre,
me despido del mar
del mar iridiscente, casi azul,
un poco frío ya para meterse
con Jaime Gil de Biedma acompañándome.
Recuerdo, libro en mano,
que hace 24 años
(el día en que murió)
le escribí un poema no muy malo
o no precisamente bueno,
diría él sonriéndose.

En ese entonces yo quería ser poeta:
vivía en Madrid y odiaba España.
Estaba solo:
con nadie (o casi) hablaba,
comía en mi recámara aceitunas
y pan.

Hoy han pasado cinco lustros
desde entonces, desde esa soledad
de juventud... Se ha ido un largo tramo
en apenas el mismo escaso tiempo
en que escribía aquel poema, y veo
con despiadada luz
lo que sabía ya de sobra
pero elegí olvidar por conveniencia:
que nuestras vidas son
como los cuerpos o el amor
perpetuo deslizarse y deterioro,
que encaminado está todo a morir,

a convertirse en flor de sal
en este mar de huesos,
que propensos estamos a olvidar,
que siempre (neciamente)
seguimos olvidando que un buen día
nos iremos de aquí
y que lo peor no es eso, por supuesto:
lo peor es que los otros, los que amaste,
los que dieron sentido a tu existencia,
no se acuerden de ti.
Por eso, Jaime Gil de Biedma, amigo,
debemos acordarnos de los muertos.
Lo vivido se acendra, se acrisola,
si logramos, al menos un instante,
parecernos a ellos,
vivir intensamente
cual si estuviéramos muriendo.

Variaciones

Hugo Gola

El vuelo blanco
sobre el agua
el movimiento del vuelo
del ala
rozando el agua

qué busca el vuelo
cuando vuela?
qué busca
cuando baja?

qué busca
el vuelo
cuando sube
y sube?

qué busca
cuando cae?

Qué busca
cuando no baja
ni sube
y sólo duerme?

cuando baila
o cuando traza líneas
desganadas?

cuando un vuelo
se tiende
encima
de otro vuelo?

qué busca
en la noche
en la tormenta?

qué ha perdido
ese vuelo
que no cesa
su ala?

qué diálogo
tiene con el aire?

qué goce recibe
del rocío
de la lluvia?

qué condena
se cumple
con el vuelo
qué alegría
se alcanza?

qué destino
de amor
qué cortejo se teje
en la trama del cielo
en la luz del relámpago
en la sombra
sombría
en la tiniebla?

y si es una danza
el vuelo?
si es un duelo
incesante
con la muerte?
si es colmena de luz
que se construye
en grano
en gota
en invisible espuma?

y si el vuelo
blanco
fuera la mano de dios
y el mar
su alcoba?

si fuera una señal
un signo?

si no hubiera
ave que volara
y sólo fuera
luz precipitada
blanca escritura
augurio ancestral
o cifra indescifrada?

un dibujo
una clave
si el vuelo fuera paz
que se derrama?

si el vuelo fuera flor
que se deshoja?

o si fuera
la órbita
de un alma
desasida
una respiración
un hálito

un suspiro de amor
 una búsqueda inquieta
 de puerta en puerta
 de nube en nube
tocando techo
 cima
 nada?
un desconsuelo de amante
 en su desvelo
 que busca
 y busca
sin encontrar
 sin consolar
 sin saciar nunca?
no hay pez
 en el final del vuelo
 no hay carne
 no hay carnada
 no hay juego en el final del juego

si el arabesco blanco
 fuera
 hilo que se envuelve
 en un ovillo
 que los ojos no ven
 corpúsculos de luz
 en incesante boda
deseo insaciable
 vuelto y vuelto
 a ovillar

en círculos perfectos
 en óvalos
sin tocar nunca
 pluma
 cuerpo
 ala?

Suite para una morada caligrafía pasional

César Arístides

A Marie José Paz

I

ladera de ceniza viento esdrújulo
tu voz destraba sahumeros y elegías
colma las vasijas con huesos de relámpago
y en tensa convulsión esculpe el equilibrio
esquirla de dicha en pozo de luz
anidas la escarcha en fogatas
y tímida albor escribe tu nombre
tu nombre es sendero redactan
vía láctea de vidrios sonámbulos
serpiente con nubes nevada de pájaros
donde los límites yerguen tus ojos
escribe origen pedrusco y pálido vuelo
tijeras de lluvia recortan tus pasos
las cosen al cántaro petroso del sueño
ahítas sus flamas cincelan un rostro
con lenguas de roca y alhajas de llanto
en ese pedernal de lúbrico viento
tu voz de sendero fractura santuarios
dibuja una mueca de atroz laberinto
siluetas de bruma en sexos rabiosos
caminas en ellas escombros de preces
tal vez el origen lo blanco en lo pétreo
revienta de pronto su torvo esqueleto
mirada de polvo en lirio macabro
tus cejas las ramas de eclipses y flores

caminan dormidas al filo del cielo
mientras el fulgor de lluvia clamor es incienso
y una catarata dibujan tus labios
sauce y salamandra tu boca en las ansias
rendido al ensueño de bóvedas trémulas
develan origen creación y distancia
el rostro de un niño brujo en la fragua
tu nombre de tierra de lumbre y cuchillo
ceremonia de epitafios tu nombre de agua

II

relumbra libertad bajo palabra
también ladera este me conmueve
anuncian laberintos y remueve
lo blanco su festín de abracadabra

feraz árbol adentro con sus hojas
de lumbre y nubarrones con esmero
le da a la salamandra su viajero
cuaderno de violines si deshojas

sus pétalos de piedra las semillas
para un himno feroz en los senderos
de la estación violenta y perdurable

quizá dichosas muestren sus orillas
el yin el yang la busca los veneros
con la piedra de sol inmensurable

III

arboleda tus pupilas canción de fuego
avanzan en el polvo y tumbas despiertas
destraban las clavículas del sueño
la catedral del origen te sale al encuentro
en las hojas es el monstruo de perfumes
pergamino de lóbregas profecías
con él la alborada bosqueja tu nombre
tu frente fractura de límpido viento
escribes en vasijas el humo
la piel de serpiente dilecta en la hambruna
carne de sílabas indagación de rabia
en pos de la flor la piel de la lluvia
sombra de sauce tu aurora despierta
floresta y barranco solloza la ansiedad
humedece la carne de blanco las constelaciones
caer en tus gestos es beber tus sentencias
descifrar la penumbra de las ruinas
arrancar de las frondas vasos febriles
máscara de viento grito de alcohol
en tus palabras el mar es vulva feraz
para que alba y nevadura purifiquen tolvaneras
ciudad descalabrada jardín de temblores
historia cincelada en el látigo de los proverbios
cómo decirte relámpago de pájaros
candelabro donde danzan volcán y salamandras
la daga de tus verbos en la entraña del vacío
a la luz deshabita de honduras y pesares
eres sol estrangulado por las águilas
música para luceros y celos en la fragua
eres limo y ceniza purgatorio de esqueletos
barranco con certezas en la boca desdentada
y sangre de cántaro cuchillo violeta
morada de daga y juramento.

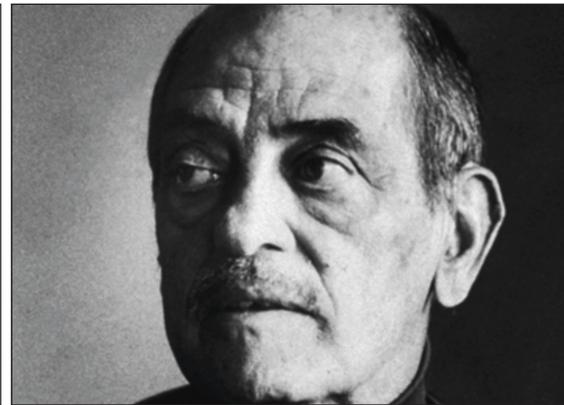
Reseñas y notas



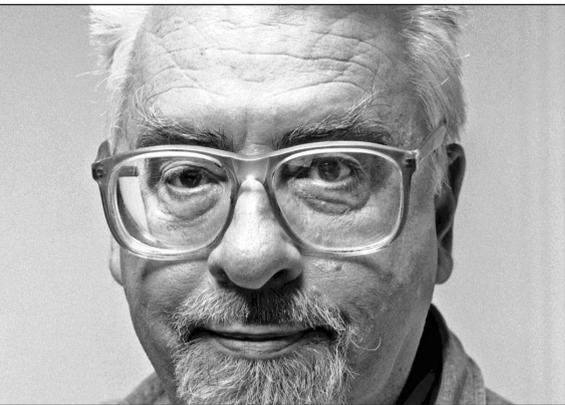
Bedrich Smetana



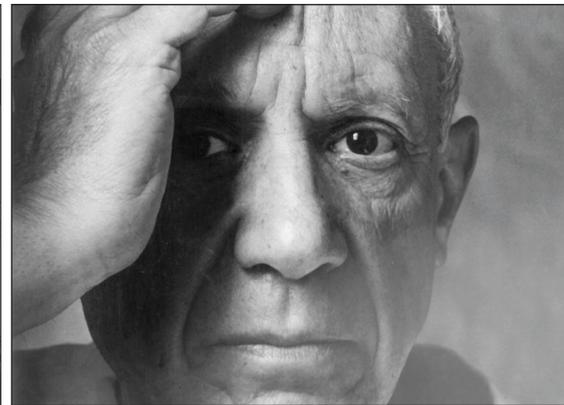
Madame du Deffand



Luis Buñuel



Gerardo Deniz



Pablo Picasso

Viaje a través de la Revista de la Universidad de México Archivo digital histórico

Verónica González Laporte

La *Revista de la Universidad de México* cumple 86 años. Nació en el seno de la Universidad Nacional como el medio informativo de sus acontecimientos cotidianos. El primer número fue publicado el 1º de noviembre de 1930, como *Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México*, y en su portada lucía el escudo de la institución fraguado por Justo Sierra con el lema “Por mi raza hablará el espíritu”. Era su director Julio Jiménez Rueda y el ejemplar se vendía a un peso; su inscripción anual era de diez pesos. En esa primera edición se invitó a los profesores y directores de facultades y escuelas, así como a los estudiantes, a que colaboraran y publicaran sus trabajos; serían ellos los únicos responsables del contenido de sus textos. De esta manera la revista se deseó, desde un principio, libre e independiente. Una puerta abierta a todas las tendencias y, como la institución que la cobija, fruto de una reflexión colectiva, reflejo de una comunidad. Hasta septiembre de 1936, su portada presentaba un recuadro con un grabado debajo del cual aparecía el índice; luego le añadió a su nombre *Mensual de Cultura Popular* y lo conservó hasta junio de 1938. La publicación dejó de ver la luz durante los años de la Segunda Guerra Mundial y volvió a surgir en octubre de 1946 bajo una forma más periodística, con aires de diario informativo, con el título de *Universidad de México, órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México*, dirigido por Francisco González Castro. Colaboraban escritores como José Vasconcelos, Edmundo O’Gorman o Agustín Yáñez. El formato de la portada no cambió hasta julio de 1954, cuando se integraron una nueva tipografía y varias fotos

en lugar de una, con un reportaje de Alfonso Caso y las imágenes de sus más recientes descubrimientos en el sitio arqueológico de Monte Albán. Entonces la revista estaba a cargo de Antonio Acevedo Escobedo y Miguel Prieto. Apenas cuatro años antes había arrancado la construcción de la Ciudad Universitaria con sus edificios emblemáticos. Anunciaban sus servicios Teléfonos de México y el Instituto Mexicano del Seguro Social...

En la década de los cincuenta se aprecia en la revista un interés especial por la difusión del arte, tanto universal como nacional. Así las imponentes cabezas olmecas y los cuadros de Magritte se disputaban las portadas. En octubre de 1959 apareció la primera a color: era de un verde intenso con la fotografía de un hombre de perfil frente a una vela. El director era Jaime García Terrés, los dibujos de Alberto Gironella y entre sus colaboradores se hallaban Álvaro Mutis, Max Aub y Octavio Paz; y un muy joven José Emilio Pacheco que tiempo después habría de publicar sus entregas en una columna titulada “Reloj de arena”.

En la década de los sesenta, el rol informativo del órgano de la Universidad se hace cada vez más discreto para cederle un espacio preponderante a la literatura. En marzo de 1960 un colombiano publica su cuento “La siesta del martes”. Habla de un tren que recorre los plantíos de banano donde viajan una niña de doce años y su madre, bajo un calor abrasador, en un vagón de tercera clase. Van hacia un pueblo que, años más tarde, habría de figurar en el mapa del realismo mágico. ¿Uno que el lector habría de asociar irremediamente al mítico Macondo? En el mismo número Octavio Paz inaugura su sección “Co-

riente alterna”, a partir de la cual habría de fraguar su obra del mismo nombre, mientras Carlos Monsiváis diserta sobre Alfonso Reyes.

Durante esta década las portadas rivalizan de ingenio, ilustradas por Leonora Carrington o Francis Bacon. Bajo la dirección artística de Vicente Rojo, la revista cambia de atuendo tan seguido como su prolífica imaginación se lo permite. El diseño juega con el lector, integra nuevas combinaciones de tintas, intercala fotografías con pintura abstracta y luego clásica. En septiembre de 1966, surge un nuevo diseño para la tipografía del título: la “U” mayúscula de la *Revista de la Universidad de México* es una cuerda sobre la que saltan Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa o Salvador Novo. Paul Leduc discurre sobre el cine brasileño y Luis Cardoza y Aragón contempla una jugosa mandarina pintada por Luis García Guerrero... Al final de la revista, y sólo en las últimas páginas, queda un espacio para las actividades culturales de la Universidad y algunas otras para la publicidad, porque es necesario mantenerla y ofrecerla a un módico precio de 5 pesos el ejemplar. Se dejó a un lado la labor informativa; se ha convertido en una revista literaria de indiscutible calidad.

Hasta finales de los años cuarenta se trataba de un espacio claramente masculino. La aparición de las mujeres era discreta. Alguna podía surgir entre sus páginas, en una foto, con sus bucles bien hechos y la falda tableada hasta las rodillas, rígida la espalda, la mirada puesta en la punta redonda de sus zapatos, al amparo de los nopales del escudo universitario. Pero la poetisa Gabriela Mistral abrió camino a sus congéneres. Veinte años después, grandes figuras

como Inés Arredondo y Rosario Castellanos colaboraban activamente en la revista.

En los años setenta se hallaban números especiales dedicados al cine —en 1972 José de la Colina, uno de nuestros activos colaboradores actuales, escribía sobre los nuevos cineastas, así como Emilio García Riera—. También se confeccionaban números sobre Lenin, la cultura japonesa o William Faulkner.

Resulta imposible reseñar en este espacio todo lo que la *Revista de la Universidad de México* puede ofrecer al lector. El acervo histórico de la revista es una invaluable herramienta para los estudiantes e investigadores de la historia literaria, cultural y artística de nuestro país. Hace unos años el equipo de redacción, coordinado por Guillermo Vega Zaragoza y Sandra Heiras Garibay, se dio a la tarea de rescatar uno a uno todos los números posibles hasta reunir más de 660 ediciones. Todas ellas han sido trasladadas a formato digi-

tal y puestas a disposición de los universitarios y del público en general. La revista cuenta en su acervo histórico con unos 12 mil 500 artículos y más de 4 mil 800 autores. La edición digital cuenta con un promedio mensual de visitas —o lo que en jerga cibernética se llama “tráfico”— de 150 mil, y ha logrado una presencia importante en redes sociales con cerca de 180 mil seguidores en Facebook y cerca de 45 mil en Twitter. Son cifras que hacen de esta revista una de las más leídas y más reconocidas en México. Porque, como lo dijo Oscar Wilde, el único deber que tenemos con la historia es reescribirla, resulta un ejercicio fundamental volver al pasado en busca de las huellas de escritores y pensadores que influyeron en nuestra identidad y contribuyeron a nuestra formación intelectual.

Así, la *Revista de la Universidad de México* abre a sus lectores un nuevo espacio de reflexión histórica: grano a grano cae la

arena en un reloj. Texto a texto se ha tejido una parte fundamental del vasto mural literario mexicano. Como una ventana por la cual asomarse a tan rico tesoro documental, ofreceremos cada mes en nuestra página digital (www.revistadelauniversidad.unam.mx) una selección de textos agrupados a partir de épocas y temáticas diversas que podrán consultarse gracias a las ligas incluidas. Proponemos a nuestros lectores un largo viaje por el pasado: el México de la región más transparente, pero también el de los refrescos Delaware Punch, el de los sombreros Tardan (“Todo estudiante debe llevar uno, por higiene y elegancia”), el del indigenismo creciente, el de la guerra fría, del existencialismo o el surrealismo, pasando por el vudú o el fascismo. Un viaje de las primeras veces: el primer cuadro de Frida Kahlo, el primer cuento de Gabriel García Márquez.

Arrancamos con entusiasmo en el mes de julio. En esta ocasión se trata de artícu-

The screenshot shows the website for the 'Revista de la Universidad de México'. At the top, the title 'REVISTA DE LA Universidad de México' is displayed in a large, bold font. To the right is the university's coat of arms. Below the title, a navigation bar contains links for 'EDITORIAL', 'SECCIONES', 'VERSIÓN COMPLETA', 'VIDEO ENTREVISTAS', 'PROGRAMA TV', 'NÚMEROS ANTERIORES', 'ACERVO HISTÓRICO', '¿QUIÉNES SOMOS?', 'MAPA SITIO', and 'ESCRÍBENOS'. A search bar is located on the right side of the navigation bar. The main content area features a large black and white photograph of an elderly man with a beard, identified as Juan Villoro. Text next to the photo reads: 'Nadie saldrá de este... Juan Villoro. La protelca personalidad de Ludwik Margules exige un acoso múltiple. Encontré una sorprendente vía de acceso a su...'. Below the main photo is a row of six small thumbnail images. To the right of the main content is a 'MÓVIL' banner with social media icons for Facebook and Twitter. Below the banner is a video player showing an interview with Guadalupe Alonso, with the text 'ENTREVISTA CON: Guadalupe Alonso'. At the bottom, there are two sections: 'Artículos' with a portrait of a man and the letter 'P', and 'Creación' with a close-up of a hand writing on a document.

los de la década de los treinta que suponen un panorama de los temas de incumbencia relacionados con la vida de la Universidad Nacional. Conforme se avance en este trabajo de curaduría se propondrán compilaciones de temas —por ejemplo, cuentos, ensayos, críticas, reseñas, teatro, cine—, de autores —Alfonso Reyes, Rubén Darío, Alfí Chumacero, por nombrar sólo algunos—, de pintores, muralistas, poetas, científicos, y un tan largo etcétera como alcancen la imaginación y las sugerencias de nuestros lectores.

En los primeros números de la *Revista de Universidad de México* se hallan traducciones de textos que eran publicados en otros boletines, como la *Revue Littéraire* o *The Washington Post*. Se traducen poemas de Paul Valéry o André Gide, o bien un discurso de Romain Rolland; se publica un ensayo sobre el arte académico de Pablo Picasso. Con el tiempo esta tendencia desaparece y la revista destina más espacios a sus autores nacionales, a los ensayos de Silvio Zavala, a los paseos de Manuel Toussaint o a las entrevistas de Rafael Heliodoro Valle, algunas de ellas excepcionales, como cuando dialoga con José Clemente Orozco, Julián Carrillo o André Breton. La *Revista de la Universidad de México*, como la Universidad que la respalda, es plural. Los temas que le interesa difundir no son sólo literarios. Así, en sus páginas se tratan múltiples disciplinas, desde la arqueología hasta la economía pasando por el derecho, la astronomía, la arquitectura, la música, la identidad mexicana y la latinoamericana, la filosofía, la geología...

En la versión digital podrá el lector consultar varios de los textos que se seleccionaron de los años treinta, un periodo en que prevalece el marxismo ambiental, que no sólo es una teoría filosófica sino política, siempre en busca de un ideal de justicia social. Como la Universidad acepta el libre estudio de todas las ideas, no se puede dar el lujo de someterse a ninguna en particular. En suma, si alguna ideología debe tener la Universidad es la de poner al alcance de su sociedad el saber bajo todas sus formas. En París, Alfonso García Robles entrevista a André Siegfried, profesor del Colegio de Francia, sobre lo que para él debe ser una universidad. Siegfried

se opone a la concepción de una institución dogmática de Estado. La universidad se construye mediante la universalidad y la libre investigación: su autonomía frente al gobierno le da absoluta libertad. Puntualiza, sin embargo, que tampoco se trata de convertir a la institución en un centro de oposición política. Debe mantenerse ajena a los partidos, porque los países en vías de desarrollo como México requieren de la aportación técnica y cultural de su institución. Para ampliar los horizontes, la Universidad implementa los intercambios de profesores entre instituciones extranjeras y mexicanas. Llama la atención una frase: “la civilización es una cosa preciosa que nos llegó de Europa”; aún no despunta la concientización de nuestro pasado indígena como algo digno de ser considerado (Alfonso Caso apenas está haciendo excavaciones en Monte Albán). Francia nos mandó versos e ideas revolucionarias y humanitarias. La cultura americana impacta a los jóvenes con sus tenis de suelas de goma, sus chicles, sus revistas de cómics y sus autos Ford. Ante estos embates, se consideraba indispensable que la Universidad mantuviera su identidad ante la aculturación.

En “La universidad y los profesionistas”, Manuel Moreno Sánchez relata las conclusiones de una asamblea de profesionistas convocada para reflexionar sobre la realidad del mercado en México. No se trata de formar especialistas y lanzarlos al mundo activo para olvidarse de ellos. En ese momento el país sufre la proletarianización de una clase profesional que se halla en crisis. Una profesión cuanto más respetada, mejor remunerada. Por lo que no basta una buena formación en el campus, sino mantenerse al tanto de las necesidades urgentes que plantea la comunidad social. Esta es una preocupación similar a la de Federico Mariscal, que ha impartido su cátedra en la Facultad de Arquitectura durante más de 30 años. “El profesor universitario” no lo es sólo por su conocimiento, sino también por su práctica cotidiana, su forma de calificar el trabajo de sus alumnos, su trato afable con ellos sin caer en la familiaridad. Un profesor no es un líder vulgar que obtiene el cariño de sus alumnos a través de los halagos, insiste.

Desde su fundación, la *Revista de la Universidad de México* se preocupó por promover la pintura; así, en octubre de 1937, anuncia el montaje de una exposición permanente dirigida por Julio Castellanos, una “Galería de arte”, con artistas mexicanos destacados como Lazo, O’Gorman, Siqueiros, Tamayo... El criterio que prevalecerá es la apertura a todas las escuelas e influencias, con una sola restricción: la galería no podrá ser instrumento de móviles políticos.

“La Revolución mexicana” es un pasado reciente en los años treinta y vino a cambiar la perspectiva de la clase universitaria. Manuel Moreno Sánchez hace un breve repaso de la historia de la Universidad y concluye que la autonomía no estriba en la injerencia del Estado sino en el cómo se maneja la oposición política. La Revolución fue un partaguas en cuanto al rol de la institución en la sociedad mexicana. En su discurso pronunciado para Radio Universidad Nacional, el 20 de noviembre de 1937, Agustín Yáñez insiste en que la Revolución y la Universidad están ligadas. Fueron los hijos de la Universidad quienes con su pensamiento hacían oír sus voces para dar un sentido a la Revolución. Fueron los hijos de la Universidad quienes después de la lucha se dedicaron a la reconstrucción. La Revolución es un proceso en movimiento, una búsqueda constante de nuevos principios, así lo es también la Universidad, espacio de libertad de pensamiento. Es fundamental que la institución no se anquilese, como no deben hacerlo los hombres del gobierno de la Revolución. La Universidad, “afanoso laboratorio, alta contienda de tesis y de antítesis”, no puede sino contribuir a fraguar un mejor país, y a cuestionarse de manera constante si ha cumplido o no su misión, al promover la cultura fuera de sus aulas para incluir a todos los mexicanos, hasta los más desfavorecidos.

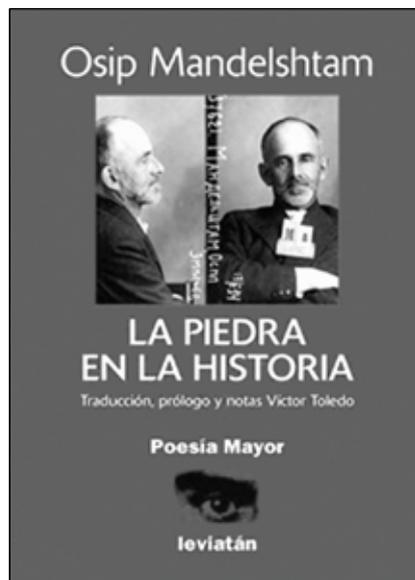
Estos son sólo algunos ejemplos de lo que pretendemos: grano a grano poner al alcance de nuestros lectores un sabroso redescubrimiento del valioso acervo histórico con el que cuenta la *Revista de la Universidad de México*, a través de su página digital. **U**

Osip Mandelshtam, el poeta en la historia

Verónica Volkow

En 2015 apareció en la colección Poesía Mayor de Ediciones Leviatán de Argentina una antología de poesía de Osip Mandelshtam, traducida por Víctor Toledo, que lleva por título *La piedra en la historia*. Este título es en sí una interpretación muy sugerente del nombre del primer poemario de Mandelshtam: *Kamen'*, traducido como *Piedra*. Esta solitaria piedra rusa al ser trasladada a México por Toledo es reubicada en el contexto de la historia, como para representar tanto a la poesía de Mandelshtam como a la característica más esencial de este gran poeta; pues Mandelshtam fue una suerte de piedra en el zapato o corpúsculo indisoluble en el camino de la uniformada trayectoria del Estado comunista, desde sus inicios. Mandelshtam optó por una incorruptible entrega tradicional a las musas de la poesía, buscando darle al mundo ruso las bases clásicas del helenismo; a propósito contravino la, a veces, asfixiante presión política que quería obligar a todos los artistas a integrarse a las filas de la ideología combatiente. Mandelshtam se negó rotundamente a volverse un propagandista, esencialmente preocupado por hilar fino con las raíces de la tradición occidental, lo que le causó enormes problemas. Llegó a convertirse, con el creciente poder de Stalin bajo sus amenazantes purgas, en todo un mártir de la disidencia poética y de la libertad de espíritu, y en un indolegable héroe, defensor del humanismo y la sensibilidad, que lanzará desde la vulnerada torre de marfil de su parnaso algunas de las críticas más agudas contra ese gran criminal de la historia que fue Iósif Stalin.

Este volumen de traducciones de nuestro poeta poblano veracruzano retoma el también bello esfuerzo que en su momento iniciara Tatiana Bubnova de difusión



de la poesía rusa para un alejado público latinoamericano, con notas en ambas ediciones, muy pertinentes. Debo afirmar que es una gran suerte, para todos los que no leemos ruso, contar ya con dos traducciones al castellano de este bastión extraordinario de la poesía del siglo XX: Osip Mandelshtam.

Presentar este libro en el Museo Casa de León Trotsky es un gran honor, porque sin duda Mandelshtam es un espíritu paralelo al de León Trotsky por su valentía e intransigencia. La de Mandelshtam y la de Trotsky son vidas hermanas, por los sufrimientos con los que costearon su integridad; por su lúcido y férreo espíritu crítico que llevaron hasta sus últimas consecuencias: las de la propia muerte. Trotsky fue un político declarado que anhelaba en secreto ser un escritor; Mandelshtam un escritor apasionado, que se vuelve el más audaz de los guerreros en defensa de la más alta libertad. En estos dos poderosos espíritus extremos ambas vocaciones se interpenetran y los convierten en los más punzantes antagonistas de la dictadura estalinista. Quisiera que la brevísima pero esencial nota biográfica del poeta, que a continuación presentaré, pueda servir para comprobar la ecuación que une, por sus

quilates, a estos dos grandes prometeos de la historia rusa:

Osip Mandelshtam nace en Varsovia en 1891, en una familia judía. Su padre, un próspero comerciante de pieles, decide mudarse a San Petersburgo, donde el futuro poeta estudia en la prestigiosa escuela Tenishev sin sobresalir gran cosa.

Para 1910 abandona la formación escolar por una declarada vocación poética; 1910 era una pésima década para establecerse como poeta, pues los bolcheviques, que estaban en sí mismos divididos, querían someter a los artistas a fines propagandísticos. Mandelshtam se negó totalmente y apostó férreamente a favor del cultivo de un humanismo personal, lo que le valió intensas críticas.

Publica en 1913 su primera colección, *Kamen' (Piedra)*, que lo ubica como un importante poeta. Aunque el simbolismo era el estilo predominante en la época, Mandelshtam renuncia a los aspectos ocultistas y metafísicos de este a favor de una expresión directa del propio ser, con sus sentimientos, observaciones y pensamientos. Describe su estilo acmeísta como "orgánico":

Me dieron un cuerpo —¿qué hago
[con él
Tan único, tan mío, tan fiel?

¿Dime a quién agradecer la apacible
[alegría de vivir y respirar?

Cuando los bolcheviques se establecieron en 1920, se volvió más difícil para los disidentes como Mandelshtam sostenerse como poetas, pero él afianza la autonomía de su voz. En 1922 los bolcheviques incrementan su poder sobre los artistas y nuestro autor publica *Tristia*, lo que le valió ser acusado de subversivo y peligroso

Alejandro Higashi

Un camaleón en el laberinto del Ogro Filantrópico

Jorge Fernández Granados

No escatimo comenzar este comentario con lo que considero un justo reconocimiento: tal vez desde la aparición en 1978 de la *Crónica de la poesía mexicana* de José Joaquín Blanco, no se había perfilado en el horizonte crítico de nuestro país con tanta ambición una obra semejante a *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (2015) de Alejandro Higashi. Pues no nos hallamos ante un ensayo más sobre el tema. Se trata, en perspectiva, de un gran mosaico de investigación y análisis sobre la realidad multifacética de la poesía mexicana actual, estamos realmente ante una gran crónica literaria de toda una época en la tradición de este género.

Pese a su críptico título y a su casi satírico subtítulo donde afirma que se trata de una “modesta guía para entender y disfrutar la diversidad de la poesía mexicana del siglo XXI con muchas noticias útiles sobre el canon y el mercado editorial de la segunda mitad del xx que la explican”, esta obra es ante todo un esclarecedor ensayo. Efectivamente, un valor central de este libro es que es, en el más puro sentido, un genuino ensayo literario. Esto es, no hay aquí un mero conjunto de artículos, aproximaciones o reseñas reunidos y apuntalados por un tema en común, sino, como pedía Xavier Villaurrutia, una *literatura de ideas*, ideas perseguidas y demostradas a través de un itinerario de evidencias y de casos.

De modo que, más allá de su significado y alcance como documentada crónica de la poesía mexicana contemporánea, *PM / XXI / 360°* de Alejandro Higashi expone y desarrolla un conjunto de tesis que me parecen originales. Procuraré resumirlas y comentarlas a continuación.

Dos términos constituyen el eje del cual parte el primer capítulo: *tradición de la*

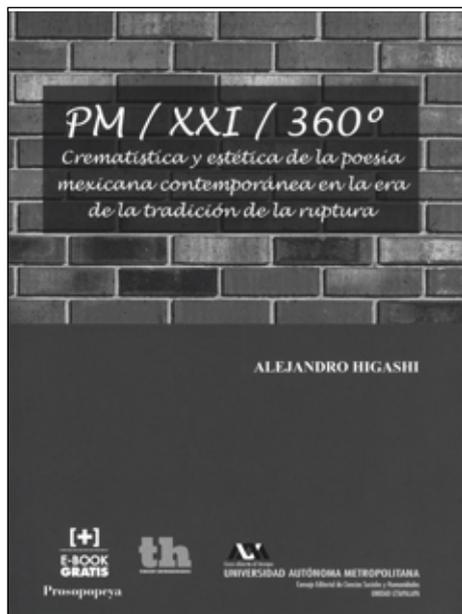
ruptura y signos en rotación. Los dos términos fueron establecidos por Octavio Paz allá en la década de los años sesenta del siglo xx, como un tópico de las preocupaciones que en aquel momento más incidían en su trabajo creativo. Una antología, *Poesía en movimiento*, recogió y visibilizó sobre la tradición poética inmediata la nueva perspectiva que despuntaba tras estas ideas estéticas. Antología que, a medio siglo de su publicación, aún no ha sido emulada ni refutada competentemente. Considero innecesario abundar aquí sobre esta celeberrima compilación, firmada, junto con Octavio Paz, por Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; publicada en 1966 y que en la actualidad sigue reimprimiéndose con éxito; baste decir que hoy sabemos que *Poesía en movimiento* fue una obra proyectada en sus ideas medulares primordialmente por Paz. La primera tesis de Higashi es que tal preceptiva ha permeado, e incluso ha presidido, no sólo las obras que Paz realizó a partir de aquel periodo, sino una estela de influencia que se irradia más tarde sobre varias generaciones y que abarca toda una era ulterior en la poesía mexicana. A esta era Higashi la denomina la *tradición de la ruptura*.

Ya Gabriel Zaid señalaba, con ironía por supuesto, que aquello de *tradición de la ruptura* le sonaba a *revolucionario institucional*. Sin duda el término resuelve con acrobático ingenio la oposición entre dos conceptos que desde muchos puntos de vista parecen opuestos. Como Paz solía hacer, fusionó en una síntesis imaginativa lo que de hecho es una contradicción lógica. En otras palabras, el término *tradición de la ruptura* es un oxímoron: la continuidad de lo discontinuo, la estabilidad de lo inestable, la mutación de lo inmutable, etcétera. Para fines de la obra de

Higashi, el término paciano alude a la condición fundamentalmente abierta o dinámica de la escritura poética, a los *signos en rotación* que componen y descomponen permanentemente los significados al interior del poema contemporáneo.

Es ya sabido que la idea del poema como forma abierta, a partir de cierta indeterminación presente en la estrategia de su escritura pero, ante todo, a partir de una potencial *re-creación* desde la lectura del mismo, es la herencia en principio de la modernidad, es decir, del arte que la modernidad implementó e impuso como su correlato expresivo. El autor de *PM / XXI / 360°* lo explica así: “El *signo en rotación* defendido por Paz y pedagógicamente expuesto en *Poesía en movimiento* implicó también un dominio expresivo de estrategias compositivas que, originadas en la tesis de una lectura participativa, tenían la obligación de estimular y potenciar estas capacidades lectoras. El poema en movimiento era una tesis, pero su realización necesitaba un conjunto táctico de formas de expresión que se repitieron hasta devenir meras recetas” (p. 81).

A partir de la anterior premisa, Higashi revisa las coyunturas sociales, políticas, educativas y editoriales que confluyeron para que *Poesía en movimiento* se convirtiera en el paradigma de una particular forma de concebir la poesía: el paradigma de la modernidad. Paradigma constituido no sólo por una perspectiva dinámica de la tradición sino también por una aparente facilidad de acceso y realización de dicha escritura poética. Una facilidad que resultó contraproducente y por lo cual Higashi señala lo que a partir de entonces han resultado también las incontrolables consecuencias de estas “recetas” del poema en movimiento: “La facilidad para seguir sus



Alejandro Higashi

instrucciones, el caudal de epígonos que le siguieron y las numerosas oportunidades para escribir poesía subvencionada por medio de becas pagadas con fondos públicos terminaron por imponer una grafomanía con varios tics que se repitieron hasta agotar la fórmula y crear una poesía previsible” (p. 82).

Las previsibles fórmulas de esta “grafomanía” comenzaron, en efecto, a agotarse al poco tiempo, en parte por su misma elementalidad o ingenuidad constructiva, pero más aun por otro fenómeno inesperado y paralizante: la falta de lectores.

En torno a este último fenómeno, Higashi desmonta, no exclusivamente con opiniones sino con “datos duros” provenientes de las estadísticas, el proceso mediante el cual la eclosión en apariencia desbordante de participativos lectores que se atestiguaba hacia mediados de la década de 1960 fue derivando, sexenio tras sexenio, en lo que llama una *atrofia lectora*. No hay que ir muy lejos para averiguar que este como otros numerosísimos problemas se hallan en otra atrofia más grande y grave: la atrofia, e incluso el retroceso, del nivel educativo de la población en general.

De modo que “la ignorancia que acarrea el subdesarrollo”, junto a su racimo derivado de problemas, pronto causarían un deterioro en el nivel educativo de la población mexicana en general y, como consecuencia, una patente disminución de las competencias lectoras imprescindibles para la expansión de otros agentes decisivos

en el circuito de la literatura. Me refiero concretamente al público lector, a los editores y a la crítica.

El segundo capítulo del libro *PM / XXI / 360°* revisa en detalle cómo, a partir de la década de los años setenta del siglo xx, y como resultado muy probablemente de una espiral descendente compuesta por crisis económicas, erráticas políticas educativas y, sobre todo, debido a una escritura poética cada vez más excéntrica y especializada, el de por sí nunca muy numeroso público de la poesía se fue desalentando o dispersando del interés por las nuevas obras y de las más recientes generaciones de poetas.

Si los editores, por una parte, son —y han sido siempre— primordialmente pragmáticos en sus decisiones y han dejado en buena medida de publicar este género sencillamente porque “no se vende” y sólo resulta costoso en coediciones o alianzas con fondos gubernamentales, la crítica, por su parte, parece haberse subsumido en dos reductos: la academia y los círculos de intereses políticos o amistosos.

El primero de ellos, la crítica academia —por diversas razones que Higashi expone con detalle pues conoce muy bien, él mismo activo y destacado académico— produce con frecuencia una glosa profusamente especializada y dirigida casi con exclusividad a especialistas, en particular desde la preeminencia de los estudios de la lingüística y el estructuralismo. El segundo, o sea la crítica publicada en medios comerciales o de más amplia difusión, no

es en realidad crítica sino publicidad. Por eso ninguna de estas modalidades de lo que podríamos considerar crítica facilita o despeja para el lector común la materia cada vez más intrincada de la poesía contemporánea. Así lo considera Alejandro Higashi: “El problema general que afronta la crítica universitaria en México, compartido con la crítica fuera de la universidad y el periodismo cultural, en el fondo, parece el mismo: su escasa capacidad para construir vías genuinas de comunicación entre la obra de arte y el público en un mercado lector donde los lectores de poesía son escasos” (p. 181).

Ahora bien, el mayor y cada vez más evidente problema dentro de este panorama es otro. Se sitúa en el discurso mismo de la poesía actual en nuestro país y recae en el objetivo que, en última instancia, esta poesía persigue. Los síntomas de la evasiva actitud de los editores, la disfuncionalidad comunicacional de la crítica y el alejamiento paulatino del público evidencian una cosa: el discurso de la poesía ya no se encamina a buscar un canal de comunicación con el lector sino que parece supeditado a un programa de encriptamiento. Encriptamiento que se presenta excesivo, y hasta orgulloso de sí mismo, y dentro del cual el poeta ya no se dirige a la alteridad de un prójimo sino a una corte devengadora de favores. En otras palabras, el lenguaje poético se ha convertido, en muchos casos, en un lenguaje cortesano de quien cifra su mensaje únicamente para un coto cerrado de interlocutores y, por ello, deja al resto de la audiencia al margen: “Una poesía que el público lector común frecuente poco y, cuando lo hace, vuelve de ella con lesiones en su autoestima; siente que lee sin entender y culpa a sus pobres competencias lectoras, sin darse cuenta de que esa decepción forma parte de la poética de quienes escriben y que de algún modo está prevista en su poética” (p. 156).

El tercer capítulo ahonda en esta tesis. Tesis que, en cierto modo, podría considerarse la idea central del libro. Higashi plantea y tipifica lo que reconoce como una progresiva profesionalización del poeta dentro de una cada vez más refinada red burocrática. Esta profesionalización se ori-

gina principalmente por la participación del Estado como un omnipresente mecenazgo que, en los últimos años de esta vasta crónica de historia literaria, se ha convertido en aquel *ogro filantrópico* que advirtió en su hora también Octavio Paz.

La profesionalización quiere decir, para el caso, especialización de un discurso literario unido cada vez más estrechamente a un sistema estatal de subsidios. Puesto que quien elige y otorga tales subsidios es una comisión integrada por otros colegas igualmente especializados, el discurso literario va dirigido fundamentalmente a vencerlos. Tal profesionalización llega al punto de conformar desde el origen el producto del propio discurso para dirigirlo no a la finalidad de un potencial público receptor sino a las oportunidades curriculares que dicho discurso sea capaz de generar.

Si bien este proceso de profesionalización ha terminado por influir de una u otra manera en todos los creadores, es en las generaciones más jóvenes donde puede atestigüarse con plena amplitud sus consecuencias estéticas. La más notable de ellas es una imperiosa necesidad de crear cuanto antes una “marca registrada” que identifique su particular discurso en medio de una multitud de discursos competidores. El objetivo es “posicionar” una identidad en un tablero de lucha curricular donde, por desgracia, cuenta menos la calidad que la visibilidad. Para ilustrar esta tendencia de lo que denomina “las formas de ocultación o sublimación de la experiencia autobiográfica”, Alejandro Higashi propone seis variantes de la proyección de la experiencia:

1. El yo detrás de las formas literarias.
2. El yo detrás del yo del poema reportaje.
3. El yo detrás del yo disociado.
4. El yo detrás de los muchos libros de la experiencia lectora.
5. El yo detrás de un yo defabulado.
6. El yo reconciliado de la poesía lírica: hacia un yo refabulado.

Cada una de estas variantes conlleva la hipótesis de que el *yo* de cualquier poema, por más enrarecido o disociado que parezca, remite a fin de cuentas a la expe-

riencia autobiográfica del autor. El uso de laberínticas tácticas para reformular este primigenio *yo* lírico obedece precisamente al imperativo de la sobrevivencia en un ambiente profesionalizado. De tal suerte que no es una arbitrariedad sino un requisito facultativo. La estrategia del camaleón resulta victoriosa allí donde la autenticidad es un peligro. La máscara y el camuflaje van de la mano de una identidad en crisis. Pero no siempre esto debe ser traducido como claudicación o engaño. Sería más justo considerarlos como asideros ante la zozobra, subterfugios frente al envenenado invenerado adonde hace ya tiempo que está confinada la poesía. En suma, la materia por excelencia del discurso literario no es otra que la vida misma, y el estilo no es más que una estrategia de enmascaramiento que busca, perseguida por la *angustia de las influencias* y la competencia de otros discursos semejantes, sobreponer una forma inédita a la información que la origina. Así, la mayor parte de este capítulo —que es también casi la mitad del libro— se aboca a diseccionar con abundantes ejemplos cada una de tales estrategias estéticas.

Por todo ello —siguiendo los términos usados con frecuencia por el autor de *PM/XXI/360*—, los *signos en rotación* de la *era de la tradición de la ruptura* terminan una y otra vez *afirmando lo que niegan*.

Y una cosa es innegable: el espíritu de Alejandro Higashi es aquel de los científicos. Su modo de aprobar o desistir de una idea es el que pasa por someterla a la exactitud de la investigación para comprobarla o descartarla. El autor de esta obra inquiera y actúa, propone y apunta, descubre y denuncia una importante cadena de interrogantes acerca de la poesía mexicana de los últimos años. Su hacer a fin de cuentas es un hacer higiénico: hay demasiados esqueletos en el clóset de este tema. Por ello asume, con entereza, los resultados de la observación de la realidad que, no pocas veces, contradice todas las expectativas.

Si bien puede considerarse un tanto tajante la tesis de dividir la tradición de la poesía mexicana en antes y después de una antología como *Poesía en movimiento*, lo cierto es que sí ocurrió algo a partir de la segunda mitad del siglo XX en el arte y la li-

teratura de México, algo definitorio e irreversible pero irreductible también a una explicación fácil, algo que cambió para siempre nuestros modos de ver, entender, leer y concebir los objetos artísticos conocidos como *poemas*. Ante tal evidencia fenomenológica —y a estas alturas histórica— son pocos quienes han sido capaces de sostener una tesis orgánica que sea capaz de explicar este específico periodo.

Como Gabriel Zaid —autor con quien dialoga convencidamente a lo largo de este libro—, Higashi no da nada por sentado y opta siempre por recabar un juicio propio de aquello que le resulta contradictorio. Los temas que actualiza y pone sobre la mesa dicen ya mucho del presente e incluso del futuro: la ausencia de un verdaderamente interesado (o por lo menos competente) público lector, la incosteabilidad de las ediciones de poesía si no es a través del Estado, el reducto académico o amistoso de la crítica, la profesionalización directa o indirectamente burocrática del poeta contemporáneo y la urgencia para este de un posicionamiento identificable dentro de una babel de discursos afines, la pirámide curricular que diferencia entre los pares a aquellos que acceden al presupuesto y a los que no, en fin, el *nuevo orden* que rige en nuestros días para quien se adentra en lo que antaño era sencillamente el oficio de escribir poemas; de todo esto y más se interroga con inteligencia y mucha observación directa Alejandro Higashi en *PM/XXI/360*. *Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*.

Por último, creo que no habría sido posible un libro como este sin una genuina pasión. La pasión, lo sabemos desde los griegos, es una fuerza ajena e imperante que decide todo lo que la voluntad ignora. La pasión de Alejandro Higashi por la poesía es una certeza sin fatiga. ¿De qué otro modo podría explicarse tanta atención, tanto rigor, tanto tiempo invertido en una materia que, como la poesía misma, es tal vez sólo una permanente interrogación en el aire? **U**

Alejandro Higashi, *PM/XXI/360*. *Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, UAM/Tirant Lo Blanch Humanidades, México, 2015, 464 pp.

Callejón del Gato

El semejante a sí mismo

José Ramón Enríquez

¿Por qué lleva mi columna el título de una comedia de Juan Ruiz de Alarcón si está dedicada a José Gorostiza? Porque el nuevo libro de Mónica Mansour sobre el autor de *Muerte sin fin* bucea en sus primeros textos y encuentra el título de uno nunca escrito que coincide con la comedia de Ruiz de Alarcón, y ello me abre un caleidoscopio de casualidades demasiado rico como para dejarlo pasar, sobre todo tratándose de Gorostiza, un poeta que, como demuestra amplia y sabiamente Mónica Mansour, se mueve a profundidad en la metafísica y muchas veces cruza las fronteras de la mística con los pies bien asentados en la tierra.

Eso hizo Alarcón al entrar a *La cueva de Salamanca* de la mano del marqués de Villena, autor cuyos libros fueron quemados por la Inquisición al no poder quemarlo en persona. Viaje a una cueva que recuerda el descenso de don Quijote a la de Montesinos, donde el Cervantes que se desea ver tan dueño de su propia razón como para jugar con la de su personaje, se mueve en la metafísica y cruza las fronteras de lo mágico para volver a la tierra firme. ¿Serían Gorostiza y Alarcón poetas nigromantes de la estirpe de Villena?

Hacia el suroeste de la Plaza Mayor (rumbos, pues, del Callejón del Gato) y, casualmente, a unas cuantas calles de donde murió Cervantes, Alarcón (aunque 23 años después, en 1639) murió en la entonces famosa calle de las Urosas. Hoy casa y calle son difíciles de localizar, pero están cerca del nuevo teatro Tirso de Molina. Tampoco existe la casa donde murió Cervantes, aunque puede ubicarse el sitio en la Calle de los Francos, nombre de sus antiguos dueños y demolidores (otra casualidad: el apellido de quien demolería media



España) y hoy, con toda justicia, lleva el nombre de Miguel de Cervantes.

Alarcón también tomó otro tema cervantino, el de *El curioso impertinente* que, según Reyes, llega desde *Los Menecmos* de Plauto. Iguales uno al otro como si se viesen en un espejo: así, Alarcón da a su comedia el nombre de *El semejante a sí mismo*. Si fuera una casualidad que José Gorostiza coincidiera en ese título para una comedia, primero y, después, para un poema nunca escritos, como nos explica Mónica Mansour en *José Gorostiza: la creación sin fin*, habría otra casualidad: Alarcón, acusado de no mexicano por los mexicanos, abre su comedia con un elogio excelso de “México, la celebrada / cabeza del indio mundo, / que se nombra Nueva España”, y eleva a la altura de maravilla la arquitectura del desagüe propuesto por Enrico Martínez y mandado a hacer por Luis de Velasco; de igual manera, Gorostiza, a quien acusan de poco interesado en el nacionalismo del ambiente que rodeaba y zahería a los Contemporáneos, demuestra, según Mónica Mansour, “la preocupación por describir escenas de las calles de la Ciudad de México” y analizar la creación del hombre en el *Popol Vuh*.

Pero dejemos atrás las casualidades y demos paso a las concordancias. Mónica Mansour demuestra que Gorostiza da el título de *El semejante a sí mismo* a ese libro planeado pero nunca escrito, o bien disperso o perdido, en concordancia con el versículo 26 del primer capítulo del *Génesis*: “hagamos el hombre a imagen nuestra, según nuestra semejanza...”. Y aquí, si quisiéramos continuar con Gorostiza en las aguas de los Siglos de Oro, tendríamos que pasar de Alarcón a Sor Juana y al *Divino Narciso*. Paso natural, porque si un poema continúa la búsqueda por las alturas del *Primero sueño* es *Muerte sin fin*.

Mónica Mansour habla de “influencias” y relaciones entre Sor Juana, Góngora y fray Luis de León, aunque “los preferidos, es decir, los que más se repiten en sus apuntes de manera explícita, son la Biblia (sobre todo el Antiguo Testamento), Blake y Eliot”. Ya la minuciosa lectora de poesía había mostrado como fundamental la influencia de la Cábala en la creación y construcción de *Muerte sin fin*, tanto en su participación en la edición de *Archivos de la UNESCO* como en su ensayo “José Gorostiza y la Cábala”, de 1993.

En *José Gorostiza: la creación sin fin*, recientemente editado por la UNAM, Mónica Mansour nos entrega los resultados de haber buceado en los archivos, apuntes inéditos y notas anteriores al enorme poema, a los que tuvo acceso gracias al menor de los tres hijos del poeta, José Gorostiza Ortega. En esos apuntes se propone escribir algo con el título de *El semejante a sí mismo* que comparte la idea del espejo: humano en el caso de Alarcón y divino en Sor Juana. Caras de una misma obsesión de Gorostiza por Dios que se mira en el poeta y por su eterna muerte. **U**

Modos de ser

Las aventuras de un Picasso

Ignacio Solares

En el verano de 1945, Carlos Arruza toreó una corrida en Nîmes, Francia, a la que asistió Pablo Picasso, gran aficionado a la fiesta. El apoderado de Arruza, Andrés Gago, le dijo a su torero:

—Bríndale un toro a ese pintor. Es muy famoso y te puede servir de publicidad.

Arruza se lo brindó y, por la noche, Picasso lo invitó a cenar.

Resultó que Picasso era muy amigo de un tío de Arruza, el poeta León Felipe, y le escribió una carta. Además, en una servilleta, le hizo un apunte a Arruza (un banderillero con alas de ángel) y la firmó con una breve dedicatoria.

Al regresar a México, Arruza fue a visitar a su tío y le contó la anécdota.

—¿Y dónde están la carta y la servilleta?

Arruza chasqueó los dedos.

—Las olvidé con unos carteles de la corrida en el hotel de Nîmes.

León Felipe abrió unos ojos muy redondos y subió el tono de la voz.

—¿Sabes cuánto puede valer el apunte que te hizo en esa servilleta?

—No tengo ni idea —contestó Arruza apenado.

—¡Una fortuna! Además de que me da una curiosidad inmensa lo que me haya escrito en esa carta. ¡Es el pintor más famoso del mundo y una gloria de España!

Arruza escribió al hotel de Nîmes, a ver si era posible rescatar lo que había olvidado. Le contestaron que, en efecto, había ahí un paquete a su nombre con carteles taurinos y otros papeles. Lo mandó pedir enseguida.

Pero enviaron el paquete por barco y tardó tres meses en llegar. Ahí estaban la servilleta y la carta a su tío.

Le pidió disculpas a León Felipe por haberlas olvidado y, a cambio, junto con

la carta, le regaló la servilleta. León Felipe aceptó con cierta pena, pero aceptó.

Enmarcó la servilleta y durante años la tuvo colgada en un lugar discreto de su sala, en una columna y entre otros cuadros pequeños.

Ya cuando el poeta estaba muy enfermo, lo fue a visitar Juan José Arreola a su departamento en la calle de Miguel Shultz. León Felipe presentía que iba a morir en fecha próxima y le pidió a Arreola que custodiara el dibujo. Nadie como él lo podía apreciar y devolver a la familia Arruza cuando fuera necesario.

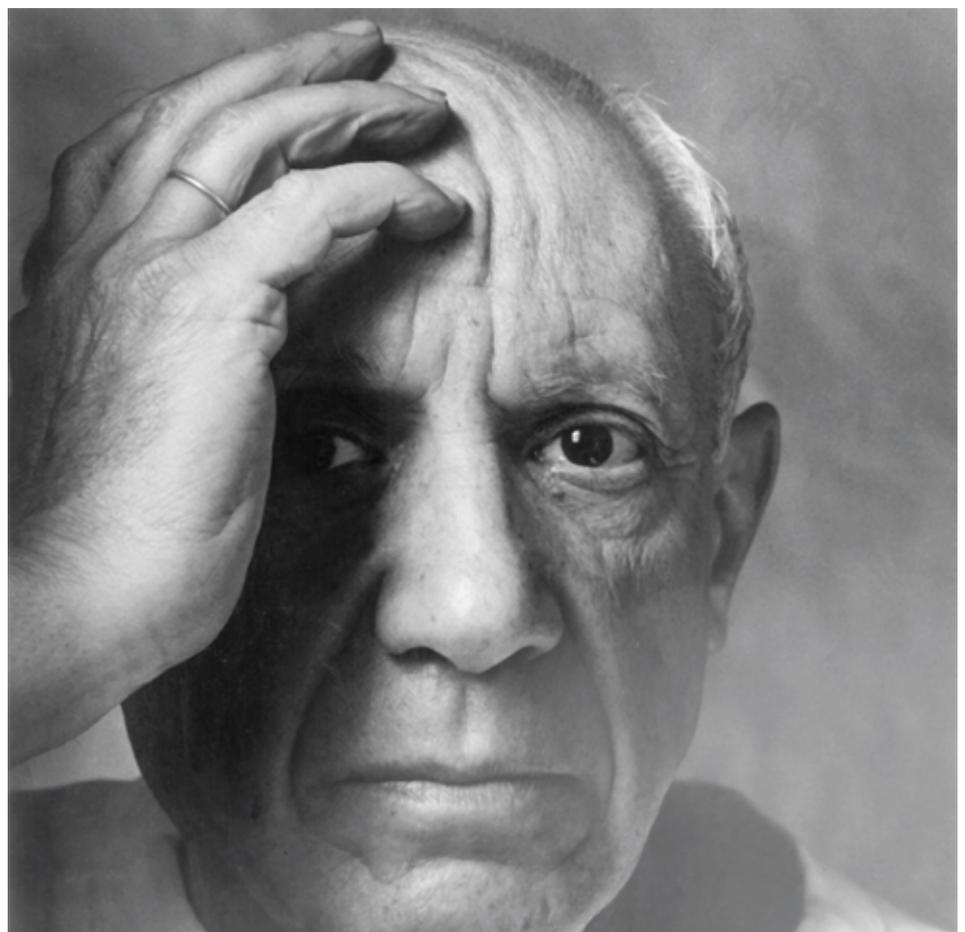
Durante años, Arreola tuvo el cuadro con él, en un lugar discreto de su recá-

mara. Hasta que algún chismoso (no faltan) le contó al hijo de Arruza, Manolo, también torero, de lo sucedido.

Manolo Arruza fue a visitar a Arreola y le pidió el cuadro, que sabía que tenía en custodia y que pertenecía a su padre.

—Por supuesto —dijo Arreola entregándoselo enseguida—. León Felipe me lo encargó porque temía que a su muerte alguien se lo pudiera robar y lo he tenido en resguardo para un día entregarlo a la familia.

—Lo vendimos y con ese solo cuadro pudimos pagar parte de la hipoteca de nuestro rancho —me contó el propio Manolo Arruza. **U**



Pablo Picasso

Un niño de nombre Smetana

Eusebio Ruvalcaba

Se sentó en aquella banca que acostumbraba ocupar desde tiempos remotos. Frente al Moldavia. Desde que era un chiquillo. En medio de sus padres. Ahora ya no vivía ninguno de los dos. Su padre le arrojaba al río objetos que se encontraba en la basura, y el pequeño Bedrich brincaba a la corriente y regresaba con su trofeo. Desde luego, su madre siempre se había opuesto; pero su opinión no contaba. También se había sentado con su novia Fátima. A quien le había contado todas estas historias. Armaban una cantidad innumerable de sueños. Que si su música sería escuchada por todos los ciudadanos de Praga. Que tarde o temprano compondría un poema sinfónico en honor al Moldavia. Que crearía una ópera de nombre *La novia vendida*. Su pasión atropellaba cada palabra que salía de su boca. Era difícil mantener la ecuanimidad cuando se hablaba de música. Para él. Desde que había sido un niño había tomado clases de piano. Y desde entonces las ideas vinculadas a la música le salían en jirones. Pero no así las notas. Cobraban vida a velocidad inusitada. Delante de sus ojos. Pero sobre todo delante de sus oídos. Su oído absoluto era una proeza de la naturaleza humana. Era capaz de identificar la corriente del Moldavia. Como si el fluir acuático fuese la voz propia de aquel río histórico.

Se vio dirigiendo la *Sinfonía Praga* de Mozart en el Teatro de la Ópera. Era su favorita. Recién había cumplido 50 años. Las cosas ahora tenían un brillo distinto. De haber sido rubicundo, esta vez los rasgos de su rostro pronunciaban un aire sombrío. Se le veía desaliñado. O más que eso, abandonado. Dejado de sí. Como si hubiese transcurrido más tiempo del prudente desde el último baño. Pese a ser el



Bedrich Smetana

compositor checo por antonomasia, el más cotizado, el más valioso, se había topado de frente con el conservadurismo más recalcitrante. Nadie quería oír hablar de Liszt, y menos de Wagner. Los dos compositores representantes de la nueva música. Se trataba de mantener la música encasillada, no abierta a nuevos horizontes. Él había insistido. Hasta la saciedad. Tratando de mediar, armaba las programaciones con el suficiente equilibrio para evitar tocar uno u otro extremo. Hasta que el comité se hartó. Sin tentarse el corazón. Le dijeron hasta nunca. De eso no había sido hacía mucho. Aunque no lograba dilucidar el tiempo. Como tantas cosas de esa nueva realidad que lo circundaba.

Pero Bedrich Smetana no se intimidaba. Otras cosas lo afligían más.

La sordera y la locura.

Había compuesto su ya célebre cuarteto al que había puesto por nombre *De mi vida*. Cómo amaba esa música. Su intento fue plasmar en ella todo lo que afligía su existencia cotidiana. Que era su padecimiento auditivo. Todo había empezado con un sonido punzante. Como el ruido agudo y persistente del silbato de una fábrica. No duraba más de unos segundos. Pero era imposible aplacarlo. Había con-

sultado médicos, y aplicado todos los remedios que se le habían sugerido. La voz se había corrido, y oleadas de gente acudían todos los días a su casa a preguntar cómo seguía el autor del *Moldavia*, aquel poema sinfónico que había soñado con las manos de su novia en las suyas. Porque vaya que si esa música se había incrustado en el corazón mismo de los checos. Habían hecho un himno de esa melodía épica. Poseía la tensión dramática, el ritmo, el suspenso trágico de la música más profunda y humana.

Pero ante la persistencia de aquel sonido, la enfermedad iba adquiriendo formas poliédricas en su cerebro. La visión se iba enturbiando hasta desaparecer. Se afianzaba de donde podía, cualquier mueble que estuviera próximo, lo que fuera, y rodaba por el suelo. Aunque siempre había gente dispuesta a ver por él, todo mundo se alarmó —Praga entera— cuando se escapó de casa. Que no fue una vez. Fueron varias. Siempre habían dado con él. Pero ya no había nada que hacer. La familia decidió encerrarlo en un manicomio. Precisamente aquella mañana lo habían llevado hasta las márgenes de su amigo el río. Para que se despidiera de él.

El Moldavia le devolvió la paz. **U**

Edgar Borges

¿Es posible ser burócrata y ciclista al mismo tiempo?

Sandro Cohen

La ciclista de las soluciones imaginarias es una novela alegórica. Esto significa que sus elementos son simbólicos. Una *bicicleta* es una bicicleta, pero también es *otra cosa*. Una *callejuela* es una callejuela, pero también es *otra cosa*. Un *bosque* es un bosque, pero también es *otra cosa*...

La historia de esta novela alegórico-subversiva de Edgar Borges es, en sí, sencilla. El señor Silva —el yo de la obra, quien cuenta lo que sucede— es contador público titulado en México, pero es español y vive en Madrid o Asturias; resulta difícil precisarlo. A su vez, México, como lugar en el mapa, es también alegórico: significa *otra cosa*. Venezuela no se menciona, pero el autor, Edgar Borges, es venezolano, y esto se hace presente en el lenguaje de la novela, en ciertos localismos que no son ni españoles ni mexicanos sino más bien de la región caribeña y centroamericana, como el verbo *provocar* con el sentido de *incitar el apetito, apetecer, gustar*, como en “Me provoca dar una vuelta en bicicleta”, que en mexicano se traduciría como “Me dan ganas de dar una vuelta en bicicleta”.

El señor Silva antes había trabajado en el Ayuntamiento como contable, pero al inicio de la novela está desempleado. Su esposa, Laura, es maestra de matemáticas de cuarto año de primaria. Casi soporta al marido; el marido casi la soporta a ella. Como puede deducirse, el matrimonio no marcha. Silva había sido despedido por faltas graves a, suponemos, la ética del Ayuntamiento —que, a su vez, es *otra cosa*—, y estas faltas tocan a cuestiones de la imaginación, la poesía, la creatividad, etcétera.

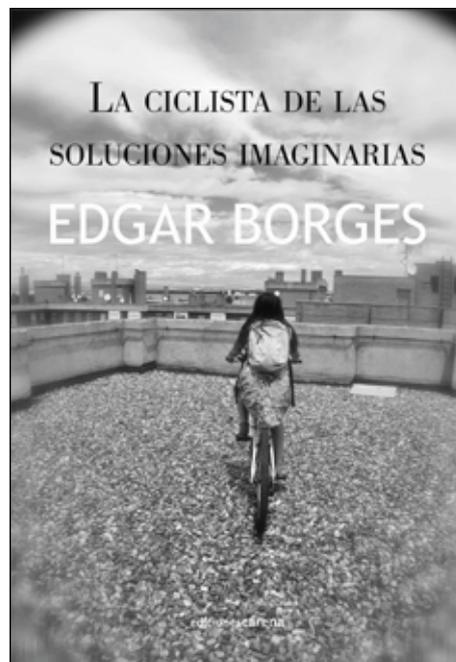
Es aquí donde entra la ciclista, quien —por supuesto— es *otra cosa*. Ella encarna las virtudes que acaban de ser mencio-

nadas: la imaginación, la poesía y la creatividad. Descubrimos que ha llegado al *barrio* —que es el vecindario, la colonia, pero que es también *otra cosa*— para que allí vengan a establecerse inventores, o que se conviertan en inventores los que allí residen. Ella, para las mentes cerradas que mandan desde el Ayuntamiento, es el enemigo como lo es de Adán y Eva la serpiente del libro del Génesis. La ciclista es la semilla de la decadencia, la disfunción y la corrupción.

En la novela de Borges, hay dos clases de personas: las que cargan piedras en camiones en el eterno esfuerzo de crear más *callejuelas*, en detrimento del antiguo bosque, y las que trabajan en el Ayuntamiento y tienen el derecho de disfrutar dos días de descanso a la semana. Este organismo oficial, que conocemos en el libro como *Ayuntamiento*, representa a las fuerzas del orden, lo práctico, el progreso, la férrea estructura social necesaria en cualquier mo-

narquía, oligarquía o aristocracia que desee hacerse pasar por democracia de facto. Para estas fuerzas, no hay que pintar fuera de las rayas, soñar es peligroso y las calles sirven, principalmente, para que pasen los camiones que cargan las piedras excavadas en la creación de nuevas callejuelas.

Estas, a su vez, son laberínticas. En ellas es difícil orientarse, como resulta difícil hacerlo dentro de una pesadilla. Una de las recurrentes de la novela, de hecho, consiste en querer hallar el bosque de la infancia, que parece haber sido comido por las callejuelas cada vez más ubicuas y cardinalmente traicioneras. El bosque, por supuesto, es el lugar donde reinan la inventiva, la imaginación y la creatividad. Por eso los picapiedra no se cansan de crear más callejuelas a fin de pavimentar el paraíso, para parafrasear la letra de la famosa canción de Joni Mitchell “Big Yellow Taxi”, cuyo estribillo es “Pavimentaron el paraíso para construir un estacionamiento”.



Edgar Borges

Uno de los agravantes del despido del señor Silva tenía que ver con la Nada, tal vez un homenaje a la que evocó Michael Ende en *La historia interminable*. El narrador, el señor Silva, de repente se quedaba paralizado viendo la Nada que engullía a la realidad visible y palpable. En *La ciclista de las soluciones imaginarias* se vivía, en parte, dentro de la nada, que es la realidad del Ayuntamiento, del señor Burgos, los burócratas encabezados por el director de Recursos Humanos y del Departamento de Contabilidad y el de Ciencias Exactas. Y en parte se vivía en el mundo de la ciclista, quien con sus danzas acrobáticas sobre la bici seducía a quien se dejara para que abandonase su vida rutina-

ria dedicada a *pavimentar el paraíso* para construir eternas callejuelas laberínticas e indistinguibles.

El señor Silva también se hizo acreedor de un despido porque insistía en recordar sus años de estudiante en México, la idealización de un lugar fantástico o fantasioso donde no se aplicaban las duras reglas de realidad *dura*. Para volver a reclamar su puesto en el Ayuntamiento, y ganarse el favor de su esposa, debía olvidar todo aquello y renunciar a su fascinación por la ciclista, enemiga número uno de la buena sociedad. Y deseaba hacerlo. Realmente añoraba ser parte del organismo, uno de sus engranes y ayudar a que funcionara, pero su lealtad se

dividía a cada paso, sobre todo cuando se daba cuenta de que algunos de los burócratas clave también llevaban vidas dobles como inventores de tiempo parcial mientras desempeñaban simultáneamente sus oficios deshumanizadores dentro del Ayuntamiento.

Esta doble realidad alegórica es el desafío que el autor nos propone. ¿Dónde estamos nosotros? ¿Dónde queremos vivir y en qué clase de realidad? ¿La de los burócratas de *maletín*, apoyados por los picapiedra y los enormes e infinitos camiones que rugen todo el día y que no nos dejan ni caminar ni mucho menos apreciar fenómenos tan intangibles como la belleza? ¿O preferimos la otra realidad dominada por los inventores, los poetas y los ciclistas, quienes crean belleza al levitar silenciosamente sobre dos ruedas? Estando en una es difícil pasar a la otra. Requiere un gran esfuerzo y un salto de fe. Para lograrlo, hay que dudar de todo. El señor Silva debía cuestionar la realidad de su matrimonio y la existencia misma de sus tres hijos, cuyo bienestar las fuerzas del Ayuntamiento siempre le echaban en cara cuando sentían que él se dejaba tentar por *el lado oscuro* de la ciclista, el cual, por supuesto, es en realidad el lado luminoso.

¿El señor Silva estaba casado con Laura? ¿Tenía hijos? ¿Realmente conocía el bosque? Se trata de preguntas existenciales que, a nuestra manera, tenemos todos y a las cuales debemos responder.

Andar en bicicleta es andar en bicicleta, pero también es *otra cosa*: es soñar, no dejarse atrapar por círculos viciosos, crear espacios liberadores, respetar la humanidad del prójimo, amar... ¿Es posible ser burócrata y ciclista al mismo tiempo? ¿Por supuesto! Esto es lo que los del Ayuntamiento no querían que descubriéramos como especie. Trabajamos, pero no somos esclavos, y si no podemos ver el bosque por las callejuelas, algo está terriblemente mal. De esa pesadilla tenemos que despertar. Y *La ciclista de las soluciones imaginarias* está allí para seducirnos, para ayudarnos a dar el primer paso hacia la luz de la invención. **U**



Edgar Borges, *La ciclista de las soluciones imaginarias*, Carrena, Barcelona, 2014, 192 pp.

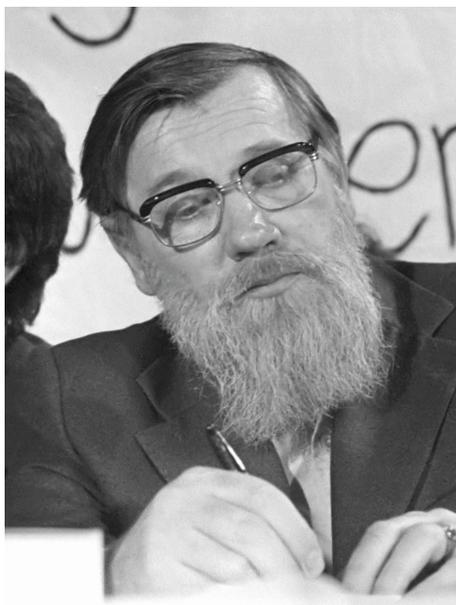
Tintero

La invención del *Homo sovieticus*

Álvaro Matute

El nombre de esta columna, que cumple un año de estar en nuestra *Revista de la Universidad de México*, se refiere obviamente a aquello que se quedó sin ser escrito y que reclama ser compartido. Un libro como el de Svetlana Aleksiéovich, *El fin del “Homo sovieticus”*, no se agota en pocas ni en muchas líneas. Su lectura como documento histórico, que lo es también, además de literario, testimonial y periodístico, reclama más reflexión en torno al sujeto de esa enorme historia: el *Homo sovieticus*. La palabra *invención* lleva el significado que le imprimió Edmundo O’Gorman en su clásico libro: dotación de ser a un sujeto (o a un objeto y, por esa acción, convertirlo en sujeto). Durante 70 años —poco más— este nuevo sujeto histórico ocupó un lugar en el espacio, en un espacio dilatado que abarcó suelos distintos poblados por seres distintos uniformados por el ser soviético. Dejaron de ser rusos, ucranianos, letones, uzbekos y un etcétera largo. Para ser soviético debían abandonarse las raíces y, si no todo, lo más que se pudiera del pasado: si el nacionalismo identitario era una invención del Estado burgués, habría que superarla. Si no se logró alcanzar el ideal del internacionalismo proletario, al menos en el antiguo imperio de los zares sí se intentó, y sin duda se logró.

La cortesía y generosidad de un amigo pusieron en mis manos un libro de Andréi Siniavski (1925-1979), aquel poeta perseguido —en compañía de Yuri Daniel— a mediados de los años sesenta y que terminó migrando a Occidente. El título es —en traducción inglesa— *Soviet Civilization. A Cultural History*, sin duda puesto así por los editores. (Mi total ignorancia de la lengua de Pushkin me impide cotejar dicho título con *Osnovi sovertskoi*



Andréi Siniavski

tsivilizatsii, pero hay dos palabras que remiten a civilización soviética). Refiero la intervención de los editores, porque todo lo que se anuncie como historia cultural vende. El caso es que sí lo es, pero no como la que se confecciona en las universidades occidentales, principalmente las estadounidenses, sino una historia cultural exenta de cualquier metodología que huele a cubículo universitario, sino hecha desde la perspectiva de un poeta, quien en lugar de inundar a los lectores con notas eruditas en apoyo a sus afirmaciones, cita en el cuerpo del texto a otros poetas, cuyos fragmentos sirven efectivamente de apoyo a sus (lúcidas) afirmaciones.

No era —tampoco— el propósito de Svetlana Aleksiéovich referir sus puntos de partida, los que la llevaron a emprender la tarea de reunir tantos testimonios. Simplemente, la realidad y su sensibilidad de escritora lo explican, pero es muy posible que haya leído a Andréi Siniavski, en su libro escrito y publicado apenas antes de la caída del muro y su posterior consecuencia, la desintegración de la URSS. El recorrido que emprende el poeta cubre los

70 años soviéticos, sin saber el final de esa historia, que en más de un sentido anticipa. El autor sobrevivió casi un decenio a partir de la publicación de su libro y debe de haber vertido opiniones sobre lo sucedido en su antigua patria.

De los forjadores de la invención del *Homo sovieticus*, destaca el contraste entre las figuras de los dos mayores: Lenin y Stalin. El primero, y con él sus colaboradores —Trotsky incluido—, eran intelectuales. Consecuencia de tendencias que venían del último tercio del siglo XIX y que Siniavski ve como herederos de personajes de Dostoyevski. En cambio, la era de Stalin es religiosa: el georgiano *Koba* se deificó a sí mismo y se colocó en el centro de la historia. Los personajes de Aleksiéovich hacen referencia a un Lenin momificado en su mausoleo; en cambio, aunque no les haya tocado vivir antes de 1953, lo evocan positiva y/o negativamente. Fue él quien derrotó a Hitler. Para algunos, eso lo libera del *Gulag*; afortunadamente, para muchos otros, no. Andréi Siniavski no vuelve a lo que ya hizo Solzhenitsyn, sino que se centra en el militar cuya ignorancia contrastaba con la preparación de Lenin. Los creadores del *Homo sovieticus*, bajo la mirada irónica del poeta expulsado de la URSS, trastocaron el marxismo. Si Marx decía que puso de pie a Hegel, que estaba de cabeza, para los dirigentes de la Revolución, la idea determinaba la existencia y si esta no se conformaba, peor para ella. Así, la conciencia determina la existencia; la ideología a la política y la política a la economía. Lo contrario a lo que decían los manuales: “La utopía científica marxista materializada —escribe Siniavski— (quedó) del lado equivocado, con los pies en el aire”. **U**

Tras la línea

De Génova a Taj Mahal

Sergio González Rodríguez

La idea del devenir fantasma podría entenderse mejor como un paseo vital que se desvía de la determinación filosófica del “ser para muerte” heideggeriano en la dimensión temporal de la persona (o el “estar vuelto hacia la muerte”) y el ser para otro o hacia otro, tal como lo postula Emmanuel Lévinas en *Ética e infinito*: “Desde el momento en que el otro me mira, yo soy responsable de él sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe. Es una responsabilidad que va más allá de lo que yo hago”.

Esta apertura al otro desborda la miseria del yo convencional que se debatiría entre la soledad y el nihilismo. El límite de mi libertad está en la del prójimo, que tiende en muchos casos a transfigurarse en un fantasma. Desde luego, el olvido del principio de responsabilidad que implica toda afección puede llevar a desplazar a la persona de su entereza y asumirla como un espectro insustancial que se vuelve sólo imagen. Bajo esa dinámica se produce el fenómeno del fetichismo.

Durante un viaje a Génova en 2008 extravié un guante en medio de una llovizna helada. En cuanto cayeron las primeras gotas de agua de una ráfaga que parecía trazar espirales en el puerto, la gente corrió a refugiarse en las cafeterías del vecindario, en sus casas o en algún portal. Los paraguas negros surgieron como una coreografía prevista de contrastes entre los salones luminosos y los muros grises de los edificios decimonónicos alrededor de la estación de trenes. Estaba a punto de iniciar el ascenso a la escalinata de mi albergue, cuando descubrí que, en la plaza de la librería que acababa de visitar, había perdido uno de mis guantes. Volví sobre mis

pasos y, bajo la llovizna que acrecía poco a poco, comencé a revisar el trayecto y las zonas que había transitado.

En la víspera, una de mis anfitrionas había extraviado su paraguas al dejarlo en una escalinata mientras conversaba conmigo. Al darse cuenta de su pérdida tiempo después, le sugerí que volviéramos a buscarlo. Se negó, a pesar de expresar un mohín de malestar. Comprendí que, en un puerto como Génova, el extravío de paraguas, sombrillas, guantes o bufandas debe de ser algo cotidiano y trivial. El episodio nos llevó a evocar aquella instalación del artista Christian Boltanski con una serie de objetos extraviados por los usuarios del Metro en Nueva York, reflexión conmovedora sobre el aislamiento de las cosas en tanto metáfora de las personas en la gran urbe. La ontología de los humanos entrecruzada con la ontología de los objetos.

Sin duda era yo incapaz de practicar el desprendimiento gentilicio de mi amiga, por eso decidí tratar de hallar mi guante bajo la lluvia. Conforme caminaba, mi vista se nublaba en los cristales de mis anteojos y la angustia me impulsaba a ir hacia delante o mirar a los lados. Incluso le pregunté a una dama si había visto un guante negro. Era yo un extraño que balbuceaba y chapurreaba en italiano, “guanto nero, guanto nero...”. Ella me vio como se mira a un mendigo loco y aceleró sus pasos.

El desaliento comenzó a invadirme y, para hacer un último esfuerzo, rebobiné la cinta de mi memoria y quise precisar en qué momento exacto pudo caerse el guante del bolsillo de mi abrigo. Debí de ser al momento de salir de la librería, cuando abrí el paraguas. Con el desánimo a cuestas, regresé: de seguro, la gente que entró y salió de allí se lo apropió. Como es na-

tural, a nadie le importaba en Génova un guante negro de algodón bajo la lluvia más que a mí. A unos metros de la librería, que ya había cerrado y apagado sus luces, inerte cual si fuera la mano cercenada de un africano, allí estaba mi guante, mojado pero entero. Lo levanté feliz de reencontrarlo. Muchas otras veces he olvidado paraguas en sitios públicos, libros en algún cine, incluso tarjetas de crédito y abrigos. Me intrigó el episodio del guante y emprendí una breve psicopesquisa.

El primer paso al respecto fue acudir al simbolismo de guante: Juan Eduardo Cirlot afirma en su *Diccionario de símbolos* que los guantes constituyen el vestido de las manos y son derivados de estas. Enseguida, desplaza el tema a un hecho curioso: en el trato reverencial o ceremonial con una autoridad o una fe la mano derecha debe quitarse el guante como signo de desarme. La mano (o el guante derecho) significa la voz sin velo y, por extensión, el lado franco de lo racional. En otras palabras, el desnudamiento de sí a través del guante. La entrega plena al otro.

Supongo que, en un giro inconsciente, tiré al suelo el guante aquel a modo de sacrificio mínimo de gratitud ante la ciudad de Génova y mis huéspedes, pero como hubo algo anterior a este viaje y a tal gesto-ofrenda, de inmediato quise recuperar tal prenda, que el *Diccionario de la lengua española* define así: cosa mueble que se sujeta especialmente a la seguridad o cumplimiento de una obligación.

Mi psicopesquisa me llevó a situar cómo y cuándo me hice de tal guante, y el resultado fue previsible: tengo un afecto especial por el guante de algodón negro porque llevaba más de tres décadas guardado en un cajón y al fin le di un uso en el

viaje a Génova. Lo adquirí en San Antonio, Texas, en un almacén olvidado cuando, con el grupo de rock Enigma!, fuimos a un concierto allá. Era la segunda mitad de octubre y el otoño dejaba caer ya sus vientos helados, el cielo gris y pesado, el atisbo último de color dorado o rojizo de algunos árboles.

Antes de entrar a Estados Unidos, pasamos una noche en Nuevo Laredo. Cenamos en una pizzería y tomamos cerveza para combatir la baja temperatura, y emprendimos la búsqueda de un motel que nos recibiera a los cuatro y el flamante Volkswagen Sedán amarillo en el que viajábamos. Por ahorrar, elegimos un establecimiento espantoso, tenía el baño sucio y su ventana inexistente hablaba de alguien que quiso fugarse por allí. El cuarto era un espacio estragado, tenía manchas de sangre y excremento en el piso, era en sí una historieta sórdida y una amenaza fechada hacia el futuro. Dormimos vestidos y apretujados al juntar las dos camas. Pasamos la noche más fría de nuestra vida. En cuanto se vio la luz mortecina del amanecer, salimos disparados de allí. En el primer almacén de San Antonio que vimos, entramos a comprar guantes y bufandas. El guante que rescaté en Génova era de aquellos.

Cuando llegué al albergue Santa Brigida puse a secar el guante caído y, al hacerlo, observé que, contra mi certeza de haberlo puesto listo para usarlo en el bolsillo de mi abrigo, el guante estaba al revés. Conjeturé que, quizás, alguien lo había levantado antes que yo lo encontrara y volvió a arrojarlo al piso. Al realizar ese movimiento para poner el revés del guante, surgió una nubecilla espectral, que espantó al curioso y lo obligó a tirar mi prenda de nuevo al piso. Pero esta había dejado de ser un simple guante para representar en realidad la sutileza de lo que fuimos nosotros en el viaje a San Antonio. La muestra de mi juventud y mi inocencia parcial. Al exponerse al reverso de sí, el guante en Génova debió de recorrer el sentido opuesto de su simbolismo (desvestirse-vestirse; develarse-velarse) y, en consecuencia, por eso fue rechazado como ofrenda. La alteza del puerto, cualquiera que sea, me devolvió lo que era y seguirá siendo mío.

La lección es contundente: los fantasmas no son intercambiables, no hay un tráfico de fantasmas. Tampoco son transferibles. El ser para otro es general como mandato y particular como designio. Reitero a Giorgio Agamben en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*: “el objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real”. Justo como un guante revela su derecho y su revés. La idea del “ser para muerte” es un surtidor de fantasmas de ultratumba, del más allá. En cambio, el ser para el otro trae consigo fantasmas vitales, del más acá (aunque lleguen a ser generados por personas o cosas muertas).

El propio Martin Heidegger pudo construir una arquitectura filosófica de gran alcance a partir de relegar la metafísica occidental y volcarse en el estudio de la pregunta que interroga sobre el Ser, cuya tierra adentro de tipo conceptual fue una Antigüedad precristiana y griega. Para este “grecófilo” (Peter Sloterdijk *dixit*) la

casa del Ser es el lenguaje, un encasamiento del hombre con sello hegeliano. Es decir, una mansión poblada de espectros.

Ahora caigo en cuenta que, en el reverso de aquel guante, estaba el viaje a San Antonio, nuestra música, las revistas porno que compramos, las risas, la hermandad y la promesa de algo impreciso que intuíamos, quizás incumplido para siempre. Y, entre otras cosas que ahora olvido de ese viaje, recupero la imagen del Volkswagen amarillo a toda velocidad en la Ruta 35, lo entreveo en la distancia mientras llega a mis oídos “Corinna” en la voz y guitarra de oro viejo de Taj Mahal, que escuchamos entonces en la radio:

*Got a bird what whistles, baby got a bird
Honey got a bird... it would sing, baby
got a bird*

*Honey got a bird... it would sing
Without my Corinna, sure don't mean...,
sure don't mean a natural pain...*

En este momento tengo entre mis manos el guante de algodón negro. Me devuelve una caricia a través de la que otros hablan. **U**



Génova, Italia

© Diego Cambiaso

A veces prosa

Algo más sobre José Gaos

Adolfo Castañón

I. Cada libro tiene una historia. La de esta recopilación de los escritos del filósofo y escritor Emilio Uranga se remonta a años atrás y se debe a la amistad, consejo e inspiración de varias personas. La primera es Alejandro Rossi, compañero del autor de *Astucias literarias* en el Seminario de Historia de la Filosofía Moderna de José Gaos, junto con Luis Villoro y Ricardo Guerra. La segunda es Guillermo Hurtado, el filósofo y amigo, discípulo de Alejandro Rossi, a quien invité a preparar una nueva edición del *Análisis del ser del mexicano* para la colección Las Semanas del Jardín, editada por el sello de Bonilla y Artigas (México 2013), que se acompañó con diversos escritos complementarios, algunos de los cuales, “Filósofos y profesores de filosofía”, “Dos existencialismos”, “Desilusión y cinismo” y “Por una filosofía circunstancial y concreta”, se reproducen en *Algo más sobre José Gaos*. La tercera es Fausto Vega (1922-2015), escritor y miembro del grupo Hiperión y durante muchos años secretario de El Colegio Nacional. Vega me habló no poco de su amigo y de aquella facultad de Mascarones en la cual la inteligencia fulgurante del crítico se destacaba: “La obra de Emilio Uranga, ¿De quién es la filosofía?, responde a su discrepancia con el doctor José Gaos. Este identifica la vida y la obra, y Emilio Uranga cree que esta identidad no existe”, dijo Fausto al saludar el libro citado, en 1991.¹

Me puse a leer desde hace años, gracias a Fausto, las obras del inquietante filósofo mexicano al que su amigo Luis Villoro

calificó como *primum inter pares* o hermano mayor, en “Emilio Uranga: la accidentalidad como fundamento de la cultura mexicana”.² Gracias a este último y a su hijo, Juan, llegaron a mis manos para ser transcritas las 55 cartas, todavía inéditas, de Emilio Uranga a Luis Villoro. Entre estas estaba el original inédito de una de las cartas de Uranga a José Gaos y algunos comentarios sueltos alojados en otras cartas de Uranga a Villoro. En total se recogen en *Algo más sobre José Gaos* cinco cartas de Uranga al español: tres enviadas desde Alemania, una de ellas inédita, y dos desde México. Uranga no desdeñaba escribir cartas, como recordó Alejandro Rossi:

A él le gustaban mucho estos géneros dieciochescos, un poco ficticios: se escribía cartas a sí mismo; nos escribía cartas cuando vivíamos a dos cuadras; escribía cartas a un amigo en Francia, cuando estaba al otro lado del pasillo; en fin, a él le gustaban todas esas cosas, estos géneros literarios que él se inventaba. Por eso, creo que un tomo de cartas en verdad sería interesante.³

Gracias también a Fausto Vega y a su editor José María Espinasa, leí *El péndulo y el pozo*, medular breviarario de Juan José Reyes sobre Emilio Uranga y Jorge Portilla. Descubrí con asombro que la obra de Emilio Uranga se distribuía en una red de lectores y amigos. Al despliegue de circunstancias que imprimen a este proyecto un

² Emilio Uranga, *Análisis del ser del mexicano*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1990, Serie Obras de Emilio Uranga, p. 9.

³ Alejandro Rossi, “Emilio Uranga: un demonio no convencional” en *El instante de Emilio Uranga*, op. cit., p. 38.

sello peculiar, debe añadirse la buena disposición de Cecilia Uranga. Ella tuvo la generosidad de aceptarlo, como antes tuvo la de entregar los papeles heredados de su padre al Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, donde se encuentran en el Fondo Eduardo García Maynez. En el verano de 2012, cuando nos encontrábamos trabajando con Guillermo Hurtado en la reedición de *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, Cecilia Uranga me llevó a la oficina las cajas con el archivo de su padre para que de ahí fuesen depositados en el archivo del Instituto de Investigaciones Filosóficas —que en ese momento estaba cerrado por vacaciones—. Las cajas contenían, además de fotografías y recortes de publicaciones, una serie de más de una docena de cuadernos en que se alojaba el *Diario* de Emilio Uranga. Con su escritura regular y casi siempre legible Uranga da cuenta ahí de muchas de sus experiencias vitales e intelectuales en México y Alemania, registra conversaciones y pensamientos como si Uranga fuese el Boswell o el Eckerman de sí mismo. No sólo eso. En esos diarios están alojados los ejercicios de lógica formal que Uranga se trajo de regreso de su viaje a Alemania donde sustituyó a Martín Heidegger por Ludwig Wittgenstein. Sus cuadernos demuestran que Uranga fue sin duda un pionero introductor de la lógica formal y de Ludwig Wittgenstein no sólo en México sino en el mundo de habla hispana. Tuve la fortuna de convivir con esos papeles durante varias semanas en las oficinas de Cerro del Agua de la Editorial Siglo XXI, gracias a la hospitalidad del doctor Jaime Labastida.

¹ *El instante de Emilio Uranga*, edición de Jorge Olmos Fuentes, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1991, pp. 14-15.

II. Para Emilio Uranga, la admirada figura de José Gaos formó parte de un animado paisaje intelectual, de un vivaz momento formativo del cual fueron agentes los escritores e intelectuales de la emigración republicana. Escuchemos a Uranga en la transcripción de Ricardo Garibay: “nos hicimos con ellos, ellos nos hicieron. Aquí andábamos rascándoles las costillas al siglo XIX, y ellos traían consigo la Europa vigente, a Alemania, sobre todo. Venían al día. El francés era bueno para espulgar exquisiteces; el inglés no existía; el alemán era la lengua de la reflexión. Con la ventaja de la lejanía, pudimos contemplar, con los maestros españoles, a Occidente en su piel y en su entraña. Evidentemente, nos enderezaron hacia la cultura occidental [...] llegaron pisando fuerte, hablando fuerte, eran dueños del espíritu, de la lengua, eran el espíritu, no lo contemplaban como cosa ajena, extranjera, no hablaban de oídas, y se entregaron a formarnos con generosidad sin tacha”.⁴

La alta estima de Uranga por su maestro José Gaos se encuentra diseminada en sus escritos privados y públicos, más allá de los que escribió explícitamente sobre el español. Siguen algunos ejemplos entresacados al azar de textos y cartas, algunas de ellas inéditas, como las mencionadas a Villoro (los numeramos):

1. “Como estudiante, recuerdo haber oído a mi maestro, el Dr. José Gaos, la interpretación de la ‘gran filosofía’ alemana, la que va de Kant a Hegel, como una gigantesca empresa, la última, de salvación del cristianismo”.⁵

2. “El único fruto que saco de estas lecciones de universidad es hacer mi oído al alemán porque en cuanto enseñanza no se acercan a la maestría de Gaos ni montados como están en zancos”, le escribe Uranga a su amigo Luis Villoro desde Friburgo el 20 de enero de 1954 (carta inédita).

3. “Gaos era de la opinión de que una nota bibliográfica debía versar, como la re-

seña de una conferencia, más sobre la forma que sobre el contenido. Por forma entiendo aquí algo más amplio que lo meramente estilístico o si quieres entiendo el estilo general, el sabor que en total deja la lectura del libro en cuestión o el haber oído la conferencia” (E. Uranga a Luis Villoro, 2 de octubre de 1956, inédito).

4. “Con esta investigación me propongo ilustrar el tema, tan conocido entre nosotros, de la crisis de la filosofía. Se tratará de un ensayo cuyo héroe principal, aunque oculto, se llamará el Dr. José Gaos, pues creo que podré abonar buenas razones para considerar que integra con el vienes [Ludwig Wittgenstein] una estirpe. Mi ensayo será el álbum, por decirlo así, de esta familia en que la filosofía se ha convertido en una verdadera *maladie jusqu’à la mort*”.⁶

5. “Mi vida filosófica ha sido en buena medida un diálogo con el Dr. José Gaos”, en el diálogo número 38 de “Semanas de espejo” en *Astucias literarias*, incluido en este volumen.

6. “José Gaos volvía al mismo libro año tras año, no porque en su totalidad lo comprendiera sino porque los detalles en que se detenía le impedían ver el conjunto, y como que detenía en la contemplación de un árbol y luego de otro, porque no comprendía el bosque. Uno de sus discípulos me comentaba que decía: ‘Como en este curso algunos asisten por primera vez, voy a comenzar desde el principio el comentario del libro’. Y claro, pasaban los años y no pasaba de los primeros párrafos del volumen. Vicio de lectura. Invertía los términos: en vez de comenzar con el sistema, empezaba con el delecto de los pasajes iniciales. Total que siempre se quedó en tales párrafos”.⁷

7. “Gaos me decía que yo me gozaba escribiendo, mientras que le crucificaba cada que tenía que redactar una cuartilla”.⁸

8. “[...] algo que mi maestro José Gaos llamó la ‘hagiopatía’, individual y colectiva de la España de Gracián. Dicho en términos más rancheros, la lambisconería de-

dicada sin cansancio a todas las figuras de la Pasión y de la Iglesia”.⁹

III. ¿Quién es? ¿Quién era Emilio Uranga?

“Por esos años pontificaba Uranga en Mascarones —refiere Oswaldo Díaz Ruanova—, en un incierto sótano que sostenía el considerable peso de las aulas filosóficas y literarias. En ese café maldito y sagrado vi al joven maestro por primera vez. Era de regular estatura, más bien frágil. Y más que sus anteojos investigadores, me sorprendió la ambigüedad de su sonrisa. Uranga mostró a Portilla unos aforismos donde se hacía lenguas sobre la finura de los indios. Su sonrisa podía ser de sorna, de malicia, de curiosidad, de escepticismo o de zorruno disimulo. Llevaba uno de esos trajes grises de anchos hombros, a la moda de entonces, que adelgazaban mucho el semblante de los jóvenes. Tenía la traza de un muchacho travieso y hablaba aprisa y con una entonación de familia o de barrio. Atropellaba un poco las vocales con ríspida voz que le remedaban, a las mil maravillas, los novelistas Avilés Parra y Ricardo Garibay. Mientras aguardaba el comentario de Portilla, seguía sonriendo como un retrato de Voltaire. Sus manos nerviosas acudían al cigarro y corregían el nudo de su corbata o la posición de sus lentes de intelectual. Intempestivamente, me miró con una de sus miradas examinadoras y me preguntó, con autoritaria voz de sinodal, por qué la ‘línea criolla’ domina desde hace siglos la vida mexicana. La división de nuestro pueblo en españoles, criollos, mestizos, indígenas, mulatos y castas, tenía mucha importancia para él. Debió contentarle mi discreta respuesta porque me otorgó título de interlocutor, más que de oyente. Y por si esto fuera poco, en un alarde de mundano dandismo, me recomendó como lectura inmediata el *Diario de un seductor*, de Sören Kierkegaard:

—A las ideas, como a las mujeres, sólo las fecunda la frecuentación —agregó con tono doctoral”.¹⁰

⁴ *La Casa de España y El Colegio de México: memoria 1938-2000*, edición de Clara E. Lida, José Antonio Matesanz, Josefina Zoraida Vázquez, El Colegio de México, México, 2000, p. 112.

⁵ Emilio Uranga, “Una nueva aproximación a Heine” en *Ensayos*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1991, Serie Obras de Emilio Uranga, p. 143.

⁶ Emilio Uranga, *ibid.*, pp. 157-158.

⁷ Emilio Uranga, *Astucias literarias*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, serie *Obras de Emilio Uranga*, 1990, pp. 81-82.

⁸ Emilio Uranga, *ibid.*, p. 101.

⁹ Emilio Uranga, *ibid.*, pp. 101, 116.

¹⁰ Oswaldo Díaz Ruanova, *Los existencialistas mexicanos*, Editorial de Rafael Giménez Siles, México, 1982, pp. 182-183.

La anécdota la transcribe Oswaldo Díaz Ruanova en su libro *Los existencialistas mexicanos* y quien proporciona de paso una imagen y otros dichos del filósofo que —lo dice él y le gustaba a Uranga que lo dijeran— se parecía a Jorge Cuesta: “Figura breve de ademán pulido, Uranga se parecía al poeta Jorge Cuesta, con diferencia de estaturas físicas. Le halagó la observación y me tomó por confidente de sus hallazgos, y por calles apartadas, aunque vecinas de la avenida Hidalgo, me fue explicando la génesis del volumen que pensaba publicar”.¹¹

¿Quién era Emilio Uranga? Otra imagen complementaria del filósofo-escritor, la da el poeta-filósofo Eduardo Lizalde: “Muy larga e irregular a ratos, conflictiva e otros, fue siempre mi relación y finalmente mi cordial amistad con Emilio Uranga, a quien tuve siempre la admiración a la que obligaban su inteligencia y belicoso estro polémico, tanto como su ingenio corrosivo”.¹²

Otro testigo privilegiado de la relación Uranga-Gaos es José de la Colina: “Uranga era, a través de su maestro José Gaos, buen seguidor de Ortega y Gasset y quería poner a la filosofía no sólo en los salones, como hicieron los libertinos y los enciclopedistas franceses, sino además y sobre todo, en la calle, en los periódicos, en los cafés, así que en este libro adopta la forma de la entrevista, se desdobra en Emilio preguntón y Emilio respondón, se mira en las aguas del abismo en que se enamora de sí mismo, se aplaude ocurrencias deslumbrantes, termina siempre dándose la razón, se pide más, se triplica en Uranga, Urangasset y Urangaos...”.¹³

¹¹ Oswaldo Díaz Ruanova, “El ser del mexicano”, *op. cit.*, pp. 181-185. Gracias al escritor Oswaldo Díaz Ruanova en su libro, se puede conocer algo de la imagen que dejaba Uranga en sus contemporáneos: “De Emilio Uranga aparece un primer retrato en *El tiempo muerto en el tiempo*”,¹⁰ la novela de Sergio Avilés Parra (Editorial Latina, México, 1950, 189 pp.).

¹² Eduardo Lizalde, “Memoria de Emilio Uranga”, *Tablero de divagaciones I*, FCE, México, 1999, pp. 262-263.

¹³ José de la Colina, “El Semanario Cultural” de *Novedades*, 23 de septiembre de 1990, citado en *El instante de Emilio Uranga*, *op. cit.*, p. 68.

iv. Emilio Uranga —uno de los hombres más inteligentes que se han dado en México, según Gaos— tiene un aire de familia disidente con Jorge Portilla, Jorge Cuesta y Salvador Novo. Es un “raro”, una inteligencia indómita e inclasificable. En el paisaje hispanoamericano se le podrían encontrar afinidades con el argentino Héctor A. Murena, y antes quizá con el cubano Julián del Casal. Pero en realidad Uranga no parece del siglo XX, más bien cabría situarlo en el siglo XVIII francés entre Voltaire, Restif de la Bretonne y Antoine de Rivarol por su agudeza pendenciera y su gusto por la discusión, su libido polémica. O en el universo de habla inglesa entre William Blake y Louis H. Mencken; o entre Karl Kraus y Giacomo Leopardi: siempre en el ámbito de las figuras extremas, y de los polos radicales. De los hombres al límite o en el límite. Filósofo y crítico literario, ajedrecista en el tablero de las ideas.

v. Emilio Uranga¹⁴ tuvo una relación intensa, apasionada y conflictiva, crítica con su maestro, tutor intelectual e ilustre amigo: José Gaos, que se traduce y documenta en los más de 20 escritos que dedicó a su maestro en el curso de treinta años.¹⁵ De ellos solamente recogió dos en *¿De quién es la filosofía?*: “José Gaos: personalidad y confesión” y “Gaos y la muerte”.

Ambos tuvieron, como se sabe, presencia y actividad en El Colegio de México.¹⁶ *Algo más sobre José Gaos* incluye textos de distinta extensión y género escritos entre 1949 y 1983, dedicados todos a José Gaos o a Martin Heidegger, figura indisoluble de este autor que tanto estudió y tradujo. Uranga era crítico; su voz llegó a tocar la sensibilidad del maestro hasta el punto de que este escribiera unas páginas de réplica a las observaciones críticas y cuestionamientos hechos por su discípulo en 1962. Se recoge al final de este volumen

¹⁴ El padre de Emilio Uranga, Emilio Donato Uranga (1883?-1946?) fue un conocido músico y compositor mexicano autor de *Allá en el rancho grande*, *La negra noche* y *Lindo Michoacán*. Suele ocupar más espacio en las enciclopedias y diccionarios que su hijo filósofo.

¹⁵ La procedencia de los textos se incluye como nota al pie al inicio de cada uno de ellos.

¹⁶ Véase *La Casa de España y El Colegio de México: memoria 1938-2000*, 2000.

ese texto publicado en las *Obras completas* de Gaos. La edición no sólo consta de ensayos, cartas y artículos; se enriquece con una carta inédita que Emilio Uranga envió a su maestro desde Alemania el 30 de abril de 1955 y que fue encontrada en el epistolario, también inédito, que Emilio Uranga sostuvo con Luis Villoro y que pude conocer gracias a la generosidad y amistosa disposición de su hijo, mi querido amigo Juan Villoro Ruiz. El volumen capta los artículos escritos por Uranga sobre Gaos y Heidegger en los años cincuenta, además de la carta de Uranga a Gaos y su “Trabajo sobre la vocación filosófica” escrito en el marco del Seminario de Filosofía Moderna dirigido por José Gaos, recogido por Aurelia Valero en *Filosofía y vocación*, el libro plural de J. Gaos, E. Uranga, L. Villoro, A. Rossi y R. Guerra. Se ha optado por armar esta lección en orden cronológico y cerrarla con las mencionadas páginas escritas por Gaos sobre los comentarios de Uranga en 1962.

vi. Estos han sido algunos de los impulsos para animarme a armar esta antología y para proponer su edición a El Colegio de México, a través de su presidente el doctor Javier Garciadiego, a cuya amistad y benevolencia tanto debo. Garciadiego acogió con simpatía la idea de hacer este volumen en memoria tanto del eminente maestro y filósofo español trasterrado en México como de su talentoso discípulo. El conjunto viene a llenar un hueco en el tablero de la historia de las ideas en México y de la discusión en torno al lugar de la filosofía y del filósofo en México.

Finalmente agradezco Ángel Aurelio Amozorrutia, de la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, y a Enrique Fuentes Castilla de La Antigua Librería Madero, a Cristina Villa Gawrys, mi asistente, que hizo las no siempre fáciles transcripciones, y a mi sobrino Diego Bañuelos Castañón por las traducciones del alemán en la carta inédita del 30 de abril de 1955, desde Colonia, de Uranga a Gaos. **U**

Este texto forma parte de la presentación al libro *Algo más sobre José Gaos*, que publicará El Colegio de México.

Aguas aéreas

El buho de mar*

David Huerta

Los lazos o puentes entre la prosa de Gerardo Deniz (1934-2014) y sus poemas son de diferentes tipos, todos interesantísimos. Una de esas vinculaciones es el tema mismo de la poesía, la deniciana y la de otros. La poesía deniciana fue compilada en *Erdera* (2005) y la prosa acaba de aparecer con el título de *De marras* (2016). Con este libro ejemplarmente impreso, como aquel, por el Fondo de Cultura Económica —casa editorial donde trabajó Deniz varios años, como corrector de pruebas y traductor de varias lenguas—, tenemos el binomio libresco más llamativo, suscitador, y más repleto de ideas, visiones y fábulas de los últimos años en nuestro país. Para quienes hemos sido lectores y aun seguidores fieles de Deniz, es la mejor noticia tener ahora estos dos tomos. *De marras* junta los libros prosísticos ya conocidos de Deniz —ensayos, memorias, narraciones—, y da a conocer materiales dispersos (y diversos) y algunos textos inéditos, magníficos.

Me interesa en especial, ante la aparición de este volumen, examinar, así sea a vuelo de pájaro, cómo la prosa deniciana trata la poesía. Por eso empecé estos renglones hablando de los contactos entre su prosa y sus poemas. Deberíamos, sin embargo, ampliar este sistema de enlaces (prosa-poesía); no tomar solo en cuenta los poemas, sino múltiples asuntos y estribaciones: crítica y análisis de poemas ajenos, retratos (*etopeyas* o bien medallones satíricos) de poetas admirados o detestados, explicaciones (“visitas guiadas”) de los versos propios, curiosidades de toda índole y otras yerbas difíciles de enumerar y clasificar, de bautizar y meter en algún cuadrado convencional. Está además su discurso en la ceremonia de entrega del Premio Xavier Villaurrutia, en 1991, muestra de su



Gerardo Deniz

independencia de espíritu, fresca soltura opuesta a la solemnidad, sentido del humor corrosivo y, en fin, burla de los falsos valores de nuestra diminuta cultura literaria: un auténtico despliegue de “malos modales”. En el caso de Deniz, sin embargo, esos modales son el raro talismán de una plena sabiduría y salud nietzscheanas; lo digo a sabiendas de cuánto le disgustaría a él traer a cuento, aquí, a ese tío bigotón y alemán perdido en raras filologías y filosofías indigeribles.

En cientos de páginas de este libro extraño, vertiginoso, simpatiquísimo, a veces triste hasta la desolación, hay rastros numerosos de las lecturas poéticas de Deniz. No en todas esas páginas hay esas huellas, desde luego, pues Deniz discurre sobre mil y un temas, y lo hace con singular fervor cuando se trata de sus devociones de químico, de conocedor de varias lenguas, de estudioso de la etnología y de la mitología comparada. Tenemos con *De marras* un tesoro inmenso, páginas de la mejor literatura de cualquier país, en cualquier

idioma; lo digo con toda convicción. Así de excepcional es Deniz; así de original. Otra cosa muy diferente es el triste panorama de nuestra literatura y sobre todo de nuestro “medio literario”, orgánicamente incapaz de valorar a este hombre único.

En *De marras*, entonces, hay registro exacto de opiniones sobre literatura, de sus análisis demoledores de tantos mitos de la “inepta cultura” literaria —así lo diría él mismo, creo, pues era un velardiano empedernido—, de formidables zambullidas, dignas del buho de mar, en los versos de Eliot, de Góngora, de Alighieri, de Chumacero, de López Velarde, de Alfonso Reyes. En la sección dedicada a presentar sus colaboraciones en la revista *Vuelta*, lamentamiento no ver su ensayo sobre las fuentes de la poesía de Perse; un ejemplo deslumbrante, para mí, de cómo se hace crítica o cómo debería hacerse: Deniz debió de darse cuenta de la inactualidad de sus fuentes, y decidió no incluirlo, prueba de su inmensa honestidad intelectual, de su honradez a secas; es una pérdida para sus lectores, admiradores tanto de su poesía como de los poemas de Perse. La noticia sobre la ausencia de este ensayo en *De marras*, en el prólogo de la obra, es tan completa como puede serlo; Deniz pensó, quizá, perfeccionar ese ensayo de *Quellenforschung* pero la vida no le dio tiempo de hacerlo; bien se sabe cuánta cuerda tenía: él calculaba en 4,000 años su energía escritural, pero solamente llegó a los ochenta.

Diré un par de palabras sobre Fernando Fernández: con él, por sus esfuerzos admirables, frente a su lucidez como lector y como editor, gracias a su sensibilidad extraordinaria y su inteligencia para comprender a Deniz y para dárnoslo dignamente impreso, tenemos otro ejemplo de

cómo debería ser el trabajo intelectual entre nosotros.

La poesía en la vida y las vigilias de Gerardo Deniz fue, como él mismo dijo en la memorable entrega del Premio Villaurrutia, su “cuarta o quinta vocación”. Lo suyo era la ciencia dura, en especial la química y, por largos años, la mitología comparada. No puedo ni podré olvidar nunca la tarde, en su estudio de la avenida San Antonio, en la cual Deniz me mostró, en una caja de zapatos, su correspondencia con Georges Dumézil, a quien tradujo magistralmente para el Fondo de Cultura Económica. Era apenas un puñado de papeles de la apariencia más modesta imaginable, atados, según recuerdo, con una liga; pero en esas hojas manuscritas y mecanografiadas había un diálogo diamantino entre dos individuos de una sabiduría fabulosa.

Solo pude asomarme a esos documentos valiosísimos e ignoro su destino —ojalá no hayan desaparecido o estén extraviados—; pero sospecho, conociendo a Deniz, el papel asumido por él en esa correspondencia, no por real menos desencaminador: el de mero traductor. Estoy seguro, al mismo tiempo, de otro hecho muy diferente, pues Deniz me lo dejó ver: Dumézil sabía con quién estaba tratando, pues se dirigía a nuestro poeta, el prosista de *De marras*, con un comedimiento notorio. Junto a esa correspondencia, resultan diminutas las otras correspondencias de nuestros esforzados literatos, pilas insaciables de epístolas pomposas publicadas con bombo y platillo por grandes instituciones y editoriales de prestigio mundial, para decirlo con el idiolecto de los publicistas radiofónicos de mis tiempos.

Esas cartas son extraordinarias —de veras extraordinarias, no como las de nuestras gloriéculas locales o hasta planetarias— y las evoco para mostrar la dimensión intelectual de Gerardo Deniz, y su desinterés en la fama, en las estridencias repelentes de la vida literaria. Ojalá algún día las conozcamos. Mientras tanto, divirtámonos con las páginas en donde Gerardo Deniz habla de los maxmordones, recrea el diccionario de Tolhausen, presenta sus breves mitologías y nos comunica, sonriente a veces, en ocasiones irritado, sus tónicas irreverencias.

Las breves páginas sobre el buho de mar (las 730-732 de *De marras*) son Deniz en plenitud. Fueron publicadas en la antología del poema en prosa mexicano, de Luis Ignacio Helguera, y aparecen junto a otro texto rubendarianamente titulado “Azul”. ¿Rubendarianamente? Es un decir, y no quiero ni imaginar las fulminaciones denicianas contra el poeta nicaragüense. No las llegó a escribir, según entiendo, pero debe de haberlas prodigado en sus conversaciones con amigos de todo pelaje, y si eran admiradores de Darío, mejor. Quién sabe: quizá Darío hasta le gustaba, pero lo dudo seriamente.

El texto titulado “Estrigiforme”, pues, habla del buho de mar (*Maxibubo marinus*), “única ave genuinamente anfibia, dotada de dos respiraciones que funcionan alternativamente”, animal fantástico, en cualquier sentido de esta palabra. El vocablo “estrigiforme” tiene lo suyo, aparte de significar, en un sentido muy general, “ave rapaz y nocturna de cabeza grande y redondeada, pico corto y ganchudo, ojos dirigidos hacia adelante y garras afiladas y fuertes” (es decir, buho o lechuza; glosó el diccionario de la *Cacademia*, como le gustaba llamarla a Deniz). Tiene lo suyo, digo, o lo sospecho seriamente, pues con Deniz nunca se sabe. Ante la aparente inocencia de la voz “estrigiforme” podemos estar en realidad frente a todo un mundo de fábulas y mitos, de significaciones recónditas; puede apuntar a un mundo vampírico, de brujería y magia negra, fenómenos en los cuales nuestro poeta y prosista no creía, más aún: militantemente no creía, y le indigestaba cuánto se habían difundido esos irracionalismos en el mundo. Sí cree, desde luego, en la inspiración, y de ello muchas páginas de *De marras* y no pocas declaraciones suyas en entrevistas dan fe. De esa inspiración quiero decir un par de cosas, sencillísimas, a propósito de “Estrigiforme”.

Lo había leído una sola vez, seguramente, en la antología de poemas mexicanos en prosa, junto con “Azul”; pero no volví a él hasta ahora, en 2016, gracias a *De marras*, a Fernando Fernández y al Fondo de Cultura Económica: la verdad, aquella antología de Helguera de poemas-en-prosa me aburrió soberanamente, y por

desgracia los textos de Deniz quedaron contaminados o malamente envueltos por otros. Ahora, en cambio, en la vecindad de una maravillosa constelación de textos denicianos, la cosa cambia, y la diferencia de lectura de los mismos textos, en especial de “Estrigiforme”, es abismal, como el tiburón allí mencionado: este es su auténtico vecindario, no aquel, clasemediero y adocenado, en donde lo situó Helguera.

Releer, o mejor dicho, leer “Estrigiforme” me produjo una auténtica conmoción, como la de esos estremecimientos descritos por A. E. Housman, síntomas de estar frente a una obra maestra. Es una página y apenas unos pocos renglones más, pero es de una belleza absoluta, de una perfección y una extrañeza sorprendentes. No puedo ni debo reseñarlo; solamente decirles: léanlo. Lo mejor de todo es lo siguiente: alrededor de “Estrigiforme” hay en *De marras* cientos de páginas comparables, en otros derroteros de la prosa deniciana, y acerca de asuntos de una asombrosa diversidad.

Desde mi lectura del *Borges* de Adolfo Bioy Casares o de las *Memorias de ultratumba*, del vizconde François-René de Chateaubriand, o de los libros de Pietro Citati —léidos como una sola obra, maciza e irradiante—, no había tenido en estos años una experiencia parecida a la inmersión en las páginas de *De marras*. Cada uno de esos libros significó un auténtico estremecimiento, en el sentido de Housman.

Un día, pero no sé si llegue, no es nada seguro, las generaciones futuras reconocerán este hecho: entre 1934 y 2014 vivió en México uno de los dos o tres grandes escritores de verdad geniales del último medio milenio. Se llamaba en el siglo Juan Almela Castell y en su *siglo en la brisa* se llamaba Gerardo Deniz. **U**

* Más de cuatro respingarán ante la impresión, aquí, de la palabra “buhó”, sin acento. Agradezco a los editores de la *Revista de la Universidad de México* su sensibilidad y apertura de espíritu con mi solicitud de omitir ese signo en cada mención de este animal. Ponérselo sería una traición a Deniz, su etólogo y taxonomista, y sobre todo a esa criatura, suspicaz de la sedicente “corrección ortográfica”; el texto sobre este animal concluye con estas palabras diáfanas: “Se acerca con un graznido, como el de la cuerda del arco inmenso tensado de pronto por Odiseo. Sacudiéndose nervioso, por si le han puesto un acento, se acerca veloz, ya llega, ya pasa”. No hay duda: sin acento.

La epopeya de la clausura

Los venenos de madame du Deffand

Christopher Domínguez Michael



Madame du Deffand



Horace Walpole

Roberto Calasso afirma en *La ruina de Kasch* (1983) que la gran conversación francesa terminó cuando Napoleón dispuso que marido y mujer se presentaran juntos en sociedad. Bonaparte y su código civil clausuraban así ese mundo adúltero tan característico del siglo XVIII. Juntos, marido y mujer, se anulaban. Ellos trasladaron sus orgías a los pabellones de caza y ellas renunciaron al arte de la conversación. Hacia 1780 era una excentricidad no tener amante. Y más extraños aun eran los cónyuges que se amaban.

Marie de Vichy-Chamrond, después marquesa du Deffand, nació el 25 de septiembre de 1692, poco antes de que nuestra Sor Juana muriese en la Nueva España. Murió en 1780, dos días después de su cumpleaños. Su larga vida es la del Siglo de las Luces y sus célebres tertulias ami-

noran el efecto de una centuria cegada por la razón.

Circula entre nosotros *Madame du Deffand y su mundo* (1982), de Benedetta Craveri, hija del filósofo Croce, estudiosa del XVIII en el hexámetro. Más que de una biografía, se trata de una antología comentada de la ingente cantidad de correspondencia dejada por aquella dama, quien se distinguió por las miles de cartas escritas y remitidas: la literatura epistolar era el único género artístico donde una mujer dieciochesca de la alta sociedad podía desarrollarse hasta sus últimas consecuencias. Por alguna razón cuya discusión a ciertas feministas las descompone, entre estas mujeres privilegiadas no hubo grandes compositoras (nunca las ha habido) ni grandes pintoras aunque sí grandes escritoras como la novelista Jane Austen y las poste-

riores hermanas Brontë o esa intelectual de primer orden que fue madame de Staël. Tan cerca de esas damas estaba un clavecín y un lienzo que las plumas, el tintero y el papel. Pero las cartas de madame du Deffand son tan sublimes o patéticas como los quintetos de Luigi Boccherini o la pintura de Louis David.

El estilo es veneno en madame du Deffand. Dadme una palabra y destruiré una reputación, dicen que dijo Richelieu. Nuestra cortesana aplicó esa sentencia una y otra vez. Antes de que el Terror dispusiese de las testas coronadas de Luis y María Antonieta, señoras como la du Deffand ya habían ejecutado a cientos bajo la guillotina del ingenio.

Marie de Vichy casó joven, como se estilaba y, como se estilaba también, pronto perdió de vista al marido que le dio su

aristocrático apellido. Ella misma provenía de una de las más añosas casas de la nobleza. La fama de libertina refrescó su juventud. A tiempo decidió cambiar el comercio carnal por la esgrima de las palabras.

En esos días los aristócratas cultivaban las plantas venenosas de la inteligencia en sus salones. Cada señora reclutaba sus propios “filósofos”, profesión equivalente a la nuestra de “intelectuales”, y los promovía en su nombre ante la Corte, la Academia o la Comedia. A cambio, los letrados se convertían en caballeros de su dama, a veces platónicos al estilo provenzal, a veces amantes. No importaba que fueran plebeyos: lo era D’Alembert y gozó de la protección de madame du Deffand, a quien traicionó al caer en los brazos de su sobrina bastarda, Julie de Lespinasse, conminándola a abandonar a su tía y poner, como lo hizo, salón propio.

Madame du Deffand era fea. Quedó ciega a los sesenta años. Ello no obstó para que, promediando esa edad, se enamorara del novelista inglés Horace Walpole, más joven y a quien es muy probable que alcanzara a divisar tras la cortina de sus ca-

taratas. Acaso fue su único amor. Perdió el estilo por el autor de *El castillo de Otranto* y vivía esperando, con patética y senil impaciencia, las cartas de un fingidor, que la amaba por cálculo y, al final, por misericordia.

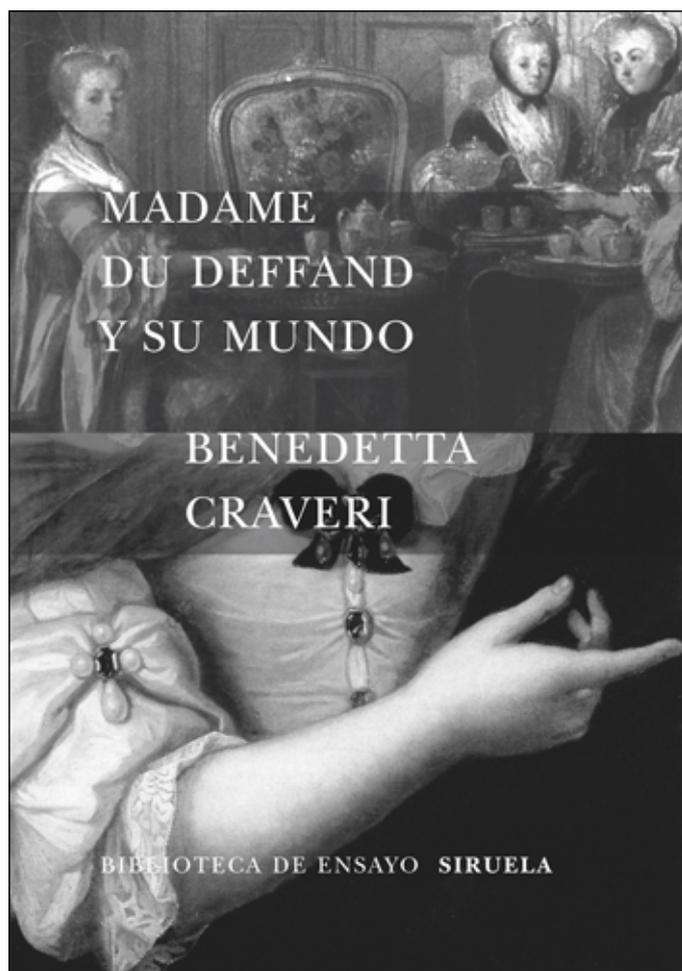
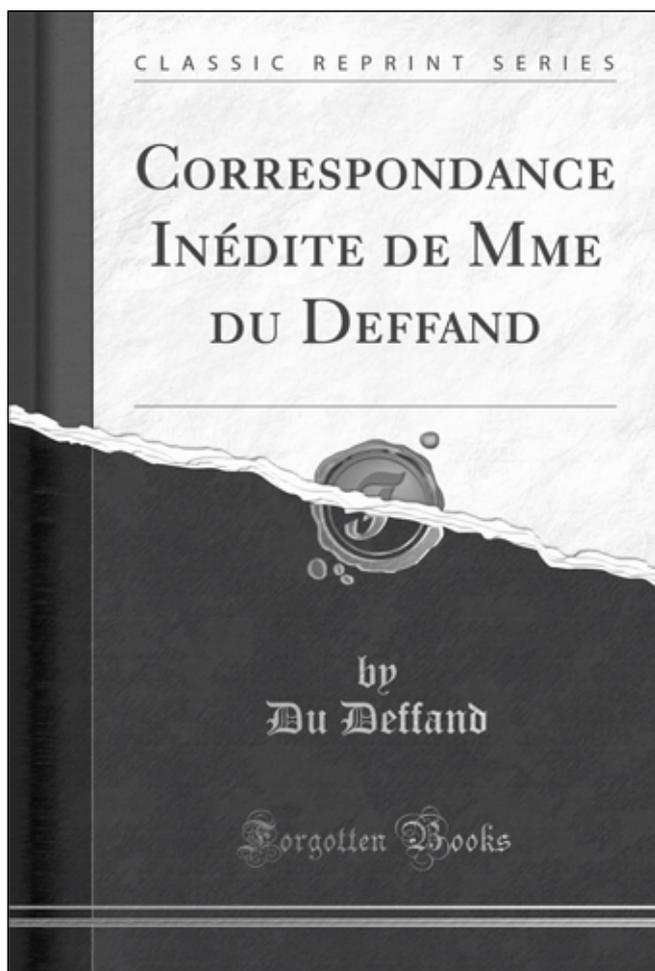
La amistad con Voltaire coronó a madame du Deffand. Craveri recorre esa relación a través de buena parte de las 600 cartas que se conservaron. El solitario de Ferney —que de solitario nada tenía— necesitaba de los chismes de madame du Deffand como el pez del agua, pues gracias a ella podía desplazarse desde lejos en la vida política y literaria de París. Auténtica traficante de información, du Deffand exigía todos los honores de parte de sus correspondientes. Y Voltaire, un tipo nuevo de intelectual, cada día menos dependiente de la Corte y sus acertijos, acabó por hartarse de ella, por lo que la ridiculizó a sus espaldas. Y la vieja, resentida, castigó al filósofo con una condena propia de su temperamento. Al sobrevivirlo, ella se negó a redactar una gran carta fúnebre en honor de Voltaire.

Pero quien piense que madame du Deffand fue feliz, se equivoca. Pocas per-

sonas han dejado testimonio explícito de tanto aburrimiento. Marie de Vichy endiosó al tedio, rindiéndole culto y exorcizándolo con la rutina, que ya se sabe que es el único remedio posible. Cenaba todos los días a las seis y al despedir a sus invitados, consagraba el dilatado insomnio a la reunión del día siguiente.

Madame du Deffand inventó, inclusive, la disposición de los muebles del salón comedor tal cual la conocemos, más o menos, hasta la fecha. Entre sus frases célebres, abundantísimas, se cuenta una: “la cena es uno de los cuatro fines del hombre; he olvidado los otros tres”.

Por su sangre, la de madame du Deffand, fluía la estirpe de aquellas damas envenenadoras registrada por Augustin Thierry en los *Relatos de los tiempos merovingios*. La du Deffand cambió el puñal envenenado por los no menos letales tóxicos del *bon mot*. Quien tenga el valor de conocer a esta “bella dama sin piedad”, recordando el poema de Rosario Castellanos, lea *Madame du Deffand y su mundo*, de Benedetta Craveri. Y no olvide que siempre es más fácil entrar que salir de un salón. [1994] **u**



Zonas de alteridad

El Bosco: 500 años

Mauricio Molina

De Jheronimus Jacobus van Aken, posteriormente conocido como Jheronimus Bosch, sus biógrafos saben muy poco. Nada relevante salvo el origen de su apellido —Aeken—, nombre antiguo de lo que después fue Aquisgrán y hoy se llama Achen y que antiguamente fue Aix-la-Chapelle, en cuya catedral se encuentra la tumba de Carlomagno. Ciudad antigua, carolingia, holandesa y hoy alemana, Achen fue un centro comercial y cultural desde sus orígenes célticos pasando por los romanos y los diversos imperios germánicos. En nuestros días la catedral de Achen es una de las más hermosas muestras del sincretismo arquitectónico medieval. Todo este rodeo es para destacar el telón de fondo donde creció el enigmático pintor flamenco. Nacido hacia 1450 y muerto en 1516, hace medio milenio; casado con la hija de un rico comerciante; un viaje a Venecia; su pertenencia a la Ilustre Hermandad de los de Nuestra Señora, una cofradía dedicada a la veneración mariana, etcétera. Todos estos rasgos hacen del artista uno de esos enigmas que llaman a la especulación, la fábula, la hipótesis, la ficción.

En su reciente libro *El Bosco. Un oscuro presentimiento*, el escritor holandés Cees Nootboom escribe: “¿Cuándo se desprenden los cuadros de su pintor?”. La desaparición del artista tras de su obra es un tema recurrente en la obra del autor holandés. Ya en su novela *La historia siguiente* describe la historia de una desaparición, de una transmigración: un profesor de filosofía despierta en Lisboa después de que el día anterior estuvo en Ámsterdam. Más allá de las semejanzas entre el ensayo sobre El Bosco y su novela, Nootboom se sumerge en un enigma interesante: el de la identidad del pintor y la leve huella que



incluso los grandes artistas dejan tras de sí más allá de sus obras. El ensayo de Nootboom entabla un breve diálogo con su novela en el capítulo segundo, cuando arriba a Lisboa para contemplar *Las tentaciones de San Antonio* en el Museu Nacional de Arte Antiga. Tuve la fortuna de admirar esta pintura en la capital de Portugal y puedo decir que se trata de una de las más fascinantes del artista flamenco. La rica imaginación medieval, peces que vuelan, extraños pájaros parecidos a ovnis flotando en el cielo, la narrativa del cuadro, las diversas tentaciones —la mujer, la riqueza, los manjares— plasmados en un conjunto abigarrado y alucinante. Al fondo se aprecia una ciudad en llamas (¿Sodoma, Gomorra, el incendio que presenció a los trece años, según se dice, en Herteborsh, la ciudad en la que vivió desde pequeño y de la que tomó su nuevo aire artístico?).

Si bien el libro de Nootboom no pretende aportar mayores elementos al enigma de su personaje, sí nos permite pensar con el autor algunos elementos de la obra visionaria de El Bosco. ¿Qué significan

esas imágenes para una generación que ya no se educó leyendo la *Biblia*, después del Holocausto, después del siglo XX, en plena era de la realidad virtual y de los filmes con efectos especiales? Porque incluso quienes crecimos con la lectura de la *Biblia* y nos hemos adentrado en las discusiones bíblicas necesitamos una brújula, una suerte de piedra Rosetta que nos permita comprender el complejo galimatías de pinturas como *El carro de heno* o el monumental *Jardín de las delicias*. Es casi seguro que Dante, lectura muy difundida en su tiempo, formara parte de los basamentos de la obra pictórica del artista flamenco, pero no es suficiente. La imaginación de El Bosco es demasiado abigarrada y exuberante. No hay tratado teológico que nos permita entender a esos seres convertidos en huevos, las fantasías florales, los frutos que recuerdan al Nuevo Mundo (del que El Bosco debe haber escuchado relatos de primera o de segunda o de tercera mano). En las *Tentaciones* hay una perfecta representación de un tomate habitado por extraños personajes.

Visto desde el presente resulta relevante recordar a Lautréamont, a simbolistas como Odilon Redon, a Tanguy, Bellmer o Dalí, al surrealismo o las exploraciones del subconsciente. Sin embargo, como apunta Nootboom, nos quedamos con un “oscuro presentimiento” un poco en la orilla de ese universo cargado de imágenes oníricas, perturbadoras, cómicas, ridículas, visionarias.

En su tratado sobre lo grotesco, el estudioso alemán Wolfgang Kayser destaca la desfiguración como principio estético, lo mismo Mijail Bajtin con su estudio de las imágenes medievales en que ocurre una inversión de lo alto y lo bajo. Gracias a ellos

vislumbramos todas esas fantasías anales: la monja convertida en cerda, la lujuria de la tortura. Nooteboom refiere algunas interpretaciones críticas donde esos seres pájaro, esos tullidos, eran objeto de burla de El Bosco. Interpretación, me parece, un poco fácil, como el mismo autor de *La historia siguiente* comenta. Kayser y Bajtin son más interesantes, lo mismo podríamos añadir a Johan Huizinga —otro notable holandés—, autor de libros excepcionales: *El otoño de la Edad Media* y *Homo Ludens*. Huizinga estudia en su libro sobre el medievo a los flamencos primitivos y el amor cortés, en una Europa cuyo imaginario colectivo estaba exaltado. En *Homo Ludens*, por su parte, Huizinga establece una antropología del juego que más tarde seguirá Roger Caillois.

En la inversión de lo bajo y lo alto de Bajtin, con ayuda de la exploración de lo grotesco de Kayser y merced a la noción de juego de Huizinga, podemos acaso encontrar una aproximación plausible a las imágenes de El Bosco, sin quitarles su poderosa aura de misterio y asombro. Evidentemente los bestiarios y los libros iluminados medievales, esas imágenes a menudo eróticas o terribles dictadas por el demonio del mediodía al decir de Giorgio Agamben, también se encuentran en la base de la obra de El Bosco.

Especial mención merece la epidemia milenarista que invadió el periodo, tal y como lo muestra el historiador Norman Cohn en su prodigioso libro *En pos del milenio*. Hay que recordar que El Bosco es contemporáneo del surgimiento de Martín Lutero y del protestantismo y, con ello, de las revueltas iconoclastas en las regiones germánicas y los Países Bajos. ¿Habría sido testigo de las quemazones de imágenes realizadas por los protestantes? ¿La constante del fuego en su obra será parte de ese temor que atañía en esencia a su propio oficio de pintor?

Otro trasunto puede encontrarse en las torturas inquisitoriales. Esos tullidos y mutilados que aparecen salpicados aquí y allá en la obra de El Bosco pueden referirse a las víctimas de la Santa Inquisición. Ese hombre que es un huevo roto del que salen ramas puede simbolizar el alma rota de un condenado. ¿Y qué decir del cuchillo partiendo unas orejas de *El jardín de las delicias*?

Hay una serie de imágenes muy significativas en algunas pinturas de El Bosco que recuerdan otras herméticas y extrañas. En *El jardín de las delicias*, en el panel central, abundan las presencias femeninas dentro de flores o saliendo de plantas. Hay por ahí parejas dentro de burbujas florales, mujeres bailando en plantas, rodeados de ani-

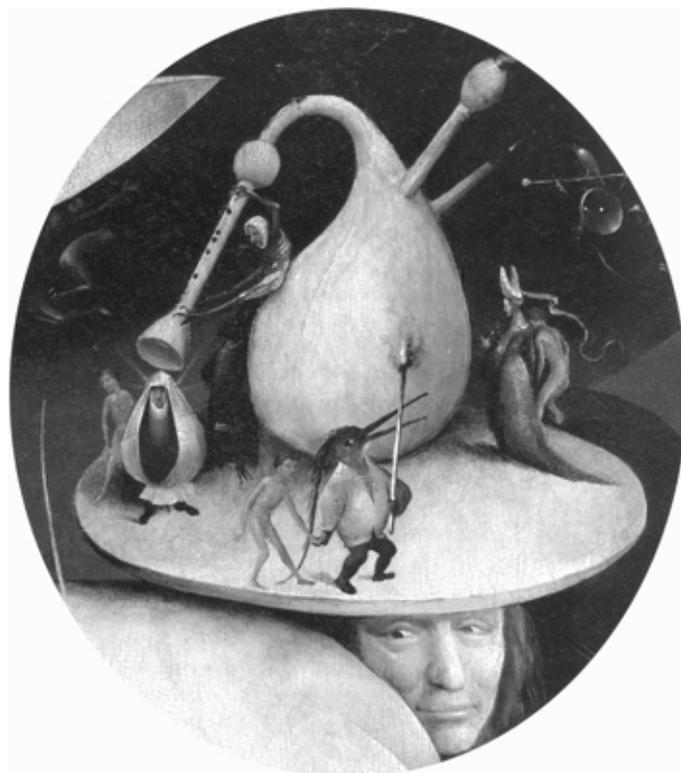
males fantásticos, preadánicos. Esas imágenes recuerdan al *Códice Voynich*, el misterioso manuscrito indescifrable que se guarda en la Universidad de Yale y que ha sido datado entre el siglo xv y el xvi, la misma época en que vivió El Bosco. En esta misma columna escribí sobre el *Voynich*. Como sabemos, las ilustraciones de ese manuscrito contienen dibujos de mujeres nadando en plantas, saliendo también de flores. Sólo la maestría del trazo de El Bosco se diferencia de los dibujos del *Voynich*. ¿Habría El Bosco tenido entre sus manos el *Voynich*? La pregunta es relevante dado el hermetismo tanto del manuscrito como de la pintura del artista flamenco. Tema para la investigación o para la fabulación. El lector decida.

A 500 años de su muerte, El Bosco sigue siendo uno de los pintores más sorprendentes de la historia del arte. En Madrid se ha organizado una magna exposición para celebrarlo, reuniendo la obra dispersa, al tiempo que se prepara un documental con la participación de figuras como Salman Rushdie, Cees Nooteboom, Orhan Pamuk, Nérida Piñon, entre otros. Esperemos verlo pronto en nuestro país. **U**

Cees Nooteboom, *El Bosco. Un oscuro presentimiento*, traducción de Isabel-Clara Lorda Vidal, Siruela, Madrid, 2016, 80 pp.



El Bosco, *El carro de heno*, panel central



El Bosco, *El jardín de las delicias*, detalle del panel derecho

Los estados del alma de la música

Pablo Espinosa

Escuchar música es un acto amoroso.

Produce estados del alma cuya naturaleza obedece a la suma de elementos que constituyen una sesión de escucha.

El lugar, el estado de ánimo de quien escucha, su personalidad, su capacidad de asombro y sensibilidad van por delante.

Por ejemplo: dejemos que suene el *Concierto en si menor para violonchelo y orquesta* de Antonín Dvořák.

En cuanto suena el largo prelude orquestal, la atmósfera nos lleva a Praga, esa ciudad mágica donde el compositor checo completó la partitura, que había iniciado en Nueva York, motivo por el cual aparece, en el segundo tema motivico, la estructura básica de los *spirituals* negros, inicialmente en un solo de corno francés sobre notas graves en las cuerdas. Hay una repetición del primer tema en clarinetes y entra entonces, majestuoso, el violonchelo solista, que discute los dos temas motivicos y se embarca en oleadas de virtuosismo y brillantez.

El sonido del violonchelo es de los más bellos que puede ofrecer instrumento alguno. El oboe es otro de esos artefactos generadores de belleza.

¿Cómo está el escucha? Está encantado. Le encanta. Y sonrío.

La música de Dvořák es amable siempre. Llena de encanto y alegría. Sus momentos oscuros no son lo ominoso que resultan en otros autores.

Por ejemplo, en el segundo movimiento de su *Concierto para violonchelo*, que estamos escuchando, pasa de la ternura a pasajes oscuros.

Y aquí encontramos un nodo sumamente interesante. Las tonalidades oscuras en las composiciones no suelen llevar necesariamente a la tristeza a los escuchas, por mucho que sea la intención del compositor.

Pienso por ejemplo en las *Gimnopedias* de Erik Satie, quien de hecho las titula así: Lento y Grave, Lento y Triste, Lento y Doloroso.

Hasta el momento no he visto a nadie llorar de tristeza, o tratar de cortarse las venas de las muñecas con galletas marías, frente a estas piezas.

Los comentarios generalizados van, por el contrario, de la ensoñación a la ternura, de lo onírico a lo fantasioso. Y sí, los menos, hablan de melancolía.

Pero está sonando Dvořák. El movimiento lento de su *Concierto para violonchelo* es uno de sus movimientos lentos con más sentimiento y emoción.

Sentimientos, emociones. He ahí la materia prima de la música tonal.

Otra vez: hasta el momento no he visto a nadie sollozar, conmovido, frente a, por ejemplo, una obra orquestal dodecafónica de Arnold Schoenberg, o alguna composición salvaje de Stockhausen, Luigi Nono o Ligeti, antípodas de toda música sentimental.

Y, también porque, como dicen los budistas, todos tenemos mente de chango y en cuanto intentamos concentrarnos en algo, por ejemplo en meditar, la mente se pone a brincar y a brincar, como chango.

Entonces habrá personas a quienes los sentimientos y las emociones impresos en el movimiento lento del concierto de Dvořák les venga importando un pepino, o un sorbete o, vaya, un mísero cacahuete.

No es que se aburran, pero me han contado muchos escuchas que en los movimientos lentos de las sinfonías y los conciertos, su mente se pone a elaborar la lista del súper, a resolver pendientes del trabajo, o simplemente a divagar en mar abierto.

Y eso me recuerda muchas escenas en salas de conciertos donde algún circunstante se quedó dormido durante casi toda



Mstislav Rostropovich

la obra y despierta en el tamborazo final; abre los ojos, y con mucha propiedad se une a los aplausos, bravos y aleluyas.

Sigue sonando el movimiento lento de Dvořák. Está construido sobre dos melodías conmovedoras, francamente conmovedoras. La primera en el clarinete, con acompañamiento de oboe y fagot. ¡Qué delicia! Es tan bello, que su autor puso un *da capo* en la página y vuelve a sonar entero ese pasaje, para que las cuerdas aparezcan con el segundo tema motivico y otro más que ejecuta majestuosamente el clarinete. ¡Cuánta belleza! Y suspiro.

En el tercer movimiento y final, hay sentimientos de gozo. Muchos. Una figura poderosamente rítmica inicia el movimiento en los alientos maderas.

El violonchelo solista y luego la orquesta presentan el primer tema, que se asemeja a una danza campesina.

En las sinfonías de Mahler abundan los *Ländler*, o danzas campesinas austriacas; de hecho, Mahler es originalmente checo, pues el pueblo en que nació todavía no pasaba a ser parte de Austria, de manera que la asociación de ideas que ocurrió en mi mente mientras suena la música del checo Dvořák, es también uno de los estados del alma que suceden cuando uno escucha música.

Es más que una asociación de ideas. El quid del asunto no está en las palabras: Dvořák, violonchelo. Sino en la energía. Si dices me encanta, eso es lo que percibo.

En el acto amoroso hay un intercambio de energía. Y como escuchar música es un acto amoroso, el intercambio de energía se convierte en magia. Una persona mágica y hermosa y un sabio. Una delicada mariposa y un adivino. Sonríen.

Como sonrían el oboe y el fagot, siempre ellos tan elegantes, bellos y gozosos.

Gozo. El segundo tema del tercer movimiento de nuestro *Concierto para violonchelo* de Dvořák es igualmente animado, aparece en el clarinete con adornos curiosos en el violonchelo. Las dos ideas son trabajadas vigorosamente, con gran variedad de sentimientos.

Es en estos pasajes donde el violonchelo suena de manera tan majestuosa que muestra en plenitud todos los misterios de la belleza de su sonido, tan mágico, tan lleno de misterio, tan hondo, de una profundidad definitivamente poética.

No es casualidad que el violonchelo sea el instrumento que interpreta el escritor francés Pascal Quignard y eso le permite escribir palabras como si fuese música. De hecho, es música. La prosa de Pascal Quignard no es otra cosa que música.

Por ejemplo, el inicio de su novela *Las escaleras de Chambord* me parece el equivalente exacto al preludio de la *Primera suite para violonchelo solo* de Bach.

Ponga a sonar en su mente usted, lector, o bien ponga el disco o la pieza en Spotify, Deezer, Apple Music o YouTube, el inicio de la *Primera suite para violonchelo solo* de Bach y comprobará que suena igual que este inicio de novela:

Édouard pasó por casa de su madre y le dejó una nota. Subió por la gran avenida Meir. No paraba de caer del cielo luminoso llovizneo tenue. Entró en la magnífica estación de Amberes, llegó a París, llegó a Roma. Era mayo. El aire era suave y ligero. Comió, vio a Renata en la tienda de la vía del Corso, llamó por teléfono a Pierre a París, alquiló un coche y llegó a Florencia a la una de la madrugada.

Ya sabíamos que leer libros es un acto amoroso. Ahora sabemos, mejor dicho confirmamos, que algunos libros son en realidad música.

Vemos ahora que el estado del alma que nos produce escuchar nuestro *Concierto para violonchelo* de Dvořák, nos puede llevar muy lejos.

Y es que el elevado grado de virtuosismo que presentan los solos de violonchelo en el tercer movimiento es un jolgorio de emociones. Las células motílicas viajan de regreso hacia temas de los dos primeros movimientos; todo de repente se desvanece hacia un *pianissimo*, luego hay un potente *crescendo* y los últimos compases son tomados por toda la orquesta para concluir tumultuosamente.

El propio Dvořák definió así el final de su *Concierto para violonchelo y orquesta*: “termina como un suspiro”.

Emociones. Sentimientos. Hay obras que desde su título conllevan la penitencia. En 1911, por ejemplo, Maurice Ravel escribió los *Valses nobles et sentimentales*, para piano solo, como un homenaje a Schubert, ese campeón de los sentimientos exacerbados en música.

En las más de 600 canciones que escribió Schubert, siendo “canción” el género *Lied*, que él inventó, desarrolló una asombrosa facilidad en la escritura. Escribía de manera espontánea.

Solía sentarse en un café a divagar en su pensamiento y a leer. Por ejemplo, leía *Cymbeline*, de Shakespeare, cuando los versos lo atraparon. El único papel que tenía a la mano era el menú, en cuya parte trasera escribió la canción de principio a fin, sin volver a revisarla.

Siempre hallaba, de manera espontánea, el equivalente musical para cada pensamiento, emoción o sensación de los poemas que elegía para ponerlos en música. Por igual, el alegre jugueteo de un pez en el agua que el terrible sentido de lo funesto en la llamada de la muerte a una muchacha están impresos rítmicamente en *Die Forelle (La trucha)* y en *Der Tod und das Mädchen (La muerte y la doncella)*.

Sus ciclos de canciones son verdaderos monumentos a la emoción. Las veinte canciones (¿habrá tomado de aquí prestado una parte del título Neruda para sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada?*) de *Die schöne Müllerin (La bella molinera)*, a partir de poemas de Wilhelm Müller, muestran la alegría de vivir del mo-

linero y luego la desilusión amorosa que lo lleva al suicidio.

La cumbre del pesar está en el ciclo de 24 canciones, también a partir de poemas de Müller, *Die Winterreise (Viaje de invierno)*. Melancolía, sufrimiento, desesperación. Pura chulada, eso sí, en un grado de belleza estremecedor. Para muchos, no hay nada en la literatura de canto que pueda igualarlas en desesperación: para Newman Flower representan “lo épico en la tristeza”.

Pero, un momento. ¿Qué está pasando aquí? Volvamos al gozo.

Decía que Maurice Ravel hizo un homenaje a Schubert en 1911 con sus *Valses nobles et sentimentales*, en un juego de palabras con los dos libros de vals que compuso Schubert en 1823, el primero de ellos lo tituló *Valses nobles* y el segundo *Valses sentimentales*.

Ponga ahora el lector, en YouTube, la versión de la Danmarks Radio Symphony Orchestra, dirigida por Thomas Sondergaard, de los *Valses nobles et sentimentales* de Ravel, para derribar otro mito: se dice que los nórdicos “son fríos”. Ni que fueran refresco embotellado.

Esta versión tan deliciosa desface ese entuerto. He ahí el gozo, la alegría, el hipnótico encanto del vals. He ahí lo que el poeta Henri de Régnier, el inventor del simbolismo francés, escribió en la edición impresa de la versión para piano de esta obra: “le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile”.

Frase que nos lleva, irremediablemente, al existencialismo que Sartre condensó en la frase: “l’homme est une passion inutile”, conclusión de su libro *L’être et le néant (El ser y la nada)*.

Estos vals nobles y sentimentales son el umbral de un monumento a la delicia, una paráfrasis de la frase que Shakespeare escribió en su soneto 40 (“Take all my loves, my love / yie, take them all”): “lascivious grace”.

Ponga el lector, también en YouTube, la versión de *La valse* a cargo de Leonard Bernstein, dirigiendo a la Orquesta Nacional de Francia.

Al igual que Lenny Bernstein sobre el podio, ahora el escucha baila, flota.

Levita. **u**

La espuma de los días

Últimos momentos con don Luis

José de la Colina

Un día de 1983 me llamó por teléfono: “De la Colina, venga usted mañana a casa a las cinco de la tarde; tengo algo para usted, y de paso nos despediremos”. Con el corazón encogido, porque ya sabía que desde hacía unos días Buñuel telefoneaba dando citas similares a otros amigos, fui hipócrita y pregunté: “Don Luis, ¿va usted a salir de viaje?”.

—No, ningún viaje; venga usted a las cinco de la tarde —me respondió.

En el volkswagen fui al día siguiente a la recoleta casa de la Cerrada de Félix Cuevas ante la cual estuve paseando porque había llegado adelantado unos minutos y sabía que don Luis consideraba tan grosero acudir a una cita unos minutos antes como unos minutos después. Él me esperaba ya en el recibidor, no en la salita donde tantas veces conversamos y donde Pérez Turrent y yo, ante los tiernos ojos de la perra Tristanita, lo habíamos entrevistado durante dos o tres años para el libro *Prohibido asomarse al interior. Conversaciones con Luis Buñuel*. De pie, con un sorprendente aspecto de fragilidad, pero bien erguido, estaba junto a un gran bulto rectangular y vertical envuelto en papel de estraza y atado con cuerdas.

Me esforcé en aparentar serenidad cuando don Luis con voz grave pero no solemne dijo las últimas palabras que yo le oiría:

—Amigo De la Colina, voy a prepararme para bien morir. No nos veremos ya, ni responderé al teléfono. Acepte usted esto [el paquete a su lado] como un recuerdo mío. Gracias por la amistad, por los buenos momentos que hemos compartido y hasta por algunas riñas que nos han hecho más amigos. Venga un abrazo.

Me estremeció tanta grandeza. A este señor tan poeta del cine y de tan señorial

calidad humana yo lo trataba desde hacía más de treinta años (desde cuando, en 1950, me eligió para el Pedrito de *Los olvidados*, pero sabiamente el productor Dancigers encontró que yo “no parecía niño mexicano”).

Tras el abrazo y un cobarde “hasta luego, don Luis”, tomé el paquete, salí de la casa, me metí al auto, lo conduje por la avenida Félix Cuevas y luego por San Francisco, y, antes de llegar a mi casa en la avenida Río Mixcoac, paré en una esquina a llorar de cara contra el volante. Cinco o seis semanas después, a media tarde, cuando volví a casa desde un supermercado y a través de una tormenta que zarandeaba el automóvil por la avenida Universidad, María, consternada, me recibió con la noticia, oída de la radio, de que Buñuel acababa de morir. Telefoneé a la casa de Buñuel, y Jeanne, en un español galicado, me comprobó la noticia y me sugirió que no fuese al funeral, que don Luis había pedido ser cremado “en privado”.

No estuve en la Gayosso de Félix Cuevas (¡tan cercana a su casa!) donde fue velado y de la que partió a la cremación. Mejor así, porque prefiero conservar viva la imagen de los seres queridos, pero poco después leí en algunos periódicos la noticia ¿devida a quién? de que “el escritor José de la Colina, amigo del cineasta, se llevó bajo el brazo las cenizas a un lugar que se ha mantenido en secreto”. Y casi oí



Luis Buñuel con José de la Colina

susurrar al flamante fantasma de don Luis: “De la Colina, ¿pero va usted a guardar mi polvo como una reliquia? ¡Tírelo usted en cualquier terreno baldío, y que al menos sirva de abono!”.

El regalo de don Luis (entre los que en la despedida también hizo a otros amigos) era la edición príncipe, en doce tomos, de *Las mil y una noches* en el barroco inglés y con las innumerables notas de Richard Burton. Libro un tanto insólito en la biblioteca de don Luis, que antaño pregona-ba su desinterés por los países no europeos: “¿Qué tendría yo que hacer en Estambul a las 3 de la tarde?”.

En su juventud, señalando a México en un mapa, decía a sus amigos (como pudo decir de Estambul) que si se perdía de vista lo buscaran en cualquier parte menos allí. Y, vueltas que da el Destino, en México habría de vivir más de la tercera parte de su vida y de hacer la mayoría de sus películas, entre ellas esa obra maestra tan feroz y amorosamente mexicana: *Los olvidados*.

ENVÍO

Don Luis, gracias por la amistad, por su obra y por esa foto ¿de qué año? en que estamos en un bar una cantina ¿de México o de Madrid? y que en tinta azul dice así:

Nada de Biblias, verdad, Pepe. Muy cariñosamente L. Buñuel. U

La conjura de John Kennedy Toole

Edgar Esquivel

“Por suerte, estoy escribiéndolo todo y, en un futuro más o menos lejano, el público lector más atento y despierto se beneficiará de mi relato de ese descenso abismal por los pantanos camino de la estación interna del último horror...”. En las motivaciones de John Kennedy Toole (Nueva Orleans, Luisiana, 1937 - Biloxi, Misisipi, 1969) anidaba una ambición en cierto modo inédita: escribir acerca de personajes únicos dentro de un marco perfecto, es decir, una aproximación a su ciudad, Nueva Orleans, escenario decadente, con “acento propio” y repleto de vidas pintorescas curtidas de sol y humedad, a tono con la promiscuidad étnica e histórica del mayor puerto del río más extenso de Norteamérica. El protagonista de ese relato, *La conjura de los necios*, es una figura inolvidable, Ignatius Reilly, un hombretón cáustico y glotón que aprecia la realidad del mundo sólo en función del “buen gusto y la decencia”, es decir, de una “geometría y una teología” —propias, por supuesto— sin perder, además, la oportunidad de manifestar —en casa de su madre, con quien vive, o en los dos primeros y únicos trabajos que consigue— sus anacrónicos desplantes, los cuales exaltan un fatídico discurso —“estoy escribiendo una extensa denuncia contra nuestro siglo”— que no sólo reta lo insulso de la modernidad sino además invoca lo antiguo como la alternativa para “llegar a comprender las crisis de nuestra época”, o lo que es lo mismo: “...empezaremos con los últimos romanos, incluido Boecio, claro. Luego profundizaremos extensamente en la Alta Edad Media. Podrás dejar de lado el Renacimiento y la Ilustración. Todo eso es más que nada propaganda peligrosa. Ahora que lo pienso, será mejor que te saltes también a los románticos y a los

victorianos. En cuanto al periodo contemporáneo, deberías estudiar algunos cómics seleccionados”.

Extravagante y autocomplaciente en sus excesos, el ilustrado y patético Ignatius es incapaz de comprender la naturaleza de sus excesos y contradicciones, el origen de sus afanes y tormentos o el alcance real de su inadecuación en el mundo en su cotidiano funcionamiento, lo que no le convierte en un ser insensible, al contrario. Quizá por ello su condición quijotesca en una ciudad atípica le avale o conceda razón en cuanto a la necesidad de desnudar a los necios, a los que no abjurán del sentido literal de las cosas, las palabras y los hechos —“la mayoría de los necios no entienden mi visión del mundo”.

Paralelamente corren junto a *La conjura de los necios* la tragedia de su autor y el férreo empeño de su madre, Thelma Ducoing, porque el escrito de su hijo único, una de las dos novelas que logró terminar Toole, fuera publicado y enaltecido después de su suicidio. Las leyendas, los mitos, el culto que despiertan determinados creadores u obras son formas de aprehensión de un ideal, pero a veces el porvenir —lo que permanece— es competencia del tiempo ajeno, de la serenidad, no así de un frío método mediante el cual se calculan procesos, conductas o pasiones, o en su caso de algo opuesto —la fortuna— y en no pocas veces hasta del misterio. Es posible que Kennedy Toole fuera presa, entre otras graves emociones y densos pensamientos, de una prisa lacerante por el reconocimiento, la fama, que en vida nunca llegó —¿qué artista no lo es?—. Sucede, por encima del talento, cual capricho del azar. Escrita en 1963, durante el servicio militar que Toole realizó en Puerto

Rico, y únicamente revisada entre 1964 y 1965 por la editorial Simon & Schuster, *La conjura de los necios* no vería la luz hasta 1980 —obtuvo el Premio Pulitzer de ficción en 1981— gracias a la insistencia sin tregua de Thelma, la madre indómita que quiso serenar la atribulada memoria de John. Dramas familiares aparte, y después de ocho editoriales, ella tuvo el tino, o la intuición —desesperación— de acudir con un académico (Walker Percy), de la Universidad de Loyola, en Luisiana, que tuviera conocimientos y contactos con el mundo editorial. Y no se equivocó, pues Percy sería a la postre el aval ulterior que propició la ansiada publicación del texto.

No pudo haber mejor conjura —acaso toda buena literatura lo es—, pues yace en el egoísmo altanero del héroe de Toole, Ignatius Reilly, así como en los lamentos del resto de los personajes —la madre y sus amigos, los compañeros de trabajo, los tipos corruptos y viciosos que pululan en los barrios exóticos de Nueva Orleans, o en la mujer con la que mantiene una extraña relación epistolar, Myrna Minkoff— una marginalidad redentora y una ironía involuntaria que conforman la farsa perfecta: hilarante pero al final melancólica. ¿Qué puede esperar alguien como Ignatius Reilly de la vida cuando lo ha aprendido todo excepto “cómo debe comportarse un ser humano”? ¿Dónde se enseña semejante disparate? Él no necesitó asimilar o justificar el mundo que le tocó porque desde pequeño supo que lo absurdo era una manera de sobrevivir, así que más valía encarar la vida alterando los valores y placeres. “Les han lavado el cerebro a todos ustedes. Supongo que le gustaría convertirse en un triunfador, en un hombre de éxito, o algo igual de ruin”. **U**

El sueño de la unidad

José Gordon

En un hermoso relato infantil, el escritor David Grossman narra la conversación de un niño con su madre que lo llevará a un descubrimiento conmovedor. La madre le dice que él es único y especial: “¡No hay otro como tú en el mundo entero!”. Cuando el niño pregunta qué quiere decir eso, se da cuenta de que si no hay nadie como él, entonces está irremediamente solo. La madre lo trata de consolar y le dice: “Estoy contigo”. El niño le responde: “Pero ¡tú no eres yo!”.

La madre le explica a su hijo que, sin negar las diferencias, se pueden integrar mediante el abrazo. Ambos se acercan y sienten que el mismo latido los vincula. El niño goza la unidad. La madre le dice que para eso exactamente se inventó el abrazo.

Con ese abrazo, con esa comunión, sueñan también el arte y la ciencia, con el deseo de entender, como decía el poeta Octavio Paz, si hay un nivel en donde podemos sentir que “adonde yo soy tú somos nosotros”. Esto quiere decir que más allá de la diversidad aparente a los sentidos se intuye una zona en donde todos estamos comunicados. Ese fue el sueño de Borges al hablar del Aleph, de un punto en donde convergen todos los puntos y espacios del universo. Ese también fue, mediante una expresión distinta, el sueño de Einstein, de descubrir un campo unificado de todas las fuerzas de la naturaleza.

El drama tanto en nuestras vidas, como en la literatura, como en la ciencia, es que cuando creemos tocar esa unidad se desvanece, parece tan sólo una ilusión en medio de la trágica fragmentación individual y colectiva. Sin embargo, a pesar de ser tan evasiva, la búsqueda de la unidad es persistente en los afanes humanos, pro-

sigue el desafiante reto de entender el inconcebible latido del universo.

Cuando el sueño de Einstein parece extinguirse, la ciencia propone teorías asombrosas para mantener vivo el deseo de marcos conceptuales que lo abarquen todo. Sabemos que estamos hechos del mismo polvo de estrellas, pero los científicos quieren saber si los átomos, las galaxias y todo lo que nos rodea tienen en su base un elemento común. Así, el físico Stephen Hawking habla de la Teoría del Todo y hoy en día se plantea que todas las partículas subatómicas están hechas de diminutas cuerdas con múltiples dimensiones que permiten ir más allá de Einstein en la búsqueda de la unidad. El problema es que, cuando ya pensamos que vamos por buen camino, surgen complicaciones: las hipótesis no se pueden probar experimentalmente e incluso la unidad se fragmenta. Aparecen varias teorías de cuerdas que nadie ordenó. Entonces viene otro visionario, como el físico Edward Witten, que intenta unificarlas.

A pesar de los huecos, de las grietas, de evidencias aún incompletas, de posturas polémicas y controvertidas, se desarrollan fabulosas correspondencias matemáticas que, efectivamente, muestran lo que las metáforas siempre han propuesto: que “esto” es “aquello”. Por ejemplo, el poeta Pablo Neruda escribe en “Oda a una estrella”:

Tomé la estrella de la noche fría
y suavemente
la eché sobre las aguas.
Y no me sorprendió
que se alejara
como un pez insoluble
moviendo

en la noche del río
su cuerpo de diamante.

Así, una estrella equivale a un diamante. En ciencia, gracias a los reconocidos trabajos del físico Juan Maldacena, se plantea que un hoyo negro modelado con cuerdas minimalistas equivale a un metal superconductor. ¿Un hoyo negro es igual a un metal? ¿Cómo es posible esto?

La imagen que surge de estas teorías rebasa lo que nos dicta el sentido común. Las ideas que se debaten son tan novedosas y extrañas que son difíciles de metabolizar, de procesar. No obstante, estos conceptos tan distintos de lo que solemos pensar tienen el encanto de lo portentoso. Vale la pena exponerse a ellos. Ensanchan la mirada. Incluso de lo prácticamente invisible.

¿Cómo podemos imaginar las diminutas cuerdas de las que supuestamente estamos hechos? Estamos hablando de lo más pequeño de lo pequeño, el universo inconcebible de un mundo de cuerdas que, de acuerdo con el físico Stephen Hawking, se suponen curvadas en espacios que equivalen a una millonésima de millonésima de millonésima de millonésima de centímetro.

¿Podríamos llegar a un punto en donde se unifica todo lo que existe? ¿Ese punto podría ser una pequeña esfera vista desde cerca? En el cuento “El Aleph”, Borges soñó con un punto en donde se encuentran todas las caras del universo. ¿Si hacemos girar esa esfera tal vez podríamos asomarnos a las inconcebibles historias reveladas por la imaginación científica y literaria? En esas vueltas vertiginosas quizás podríamos sentir algo parecido a un abrazo en el que intuimos el latido de la unidad. **U**

FILMOTECA UNAM
FESTEJA
120 AÑOS
DE LA LLEGADA DEL
CINE
A MÉXICO
1896-2016



WWW.FILMOTECA.UNAM.MX

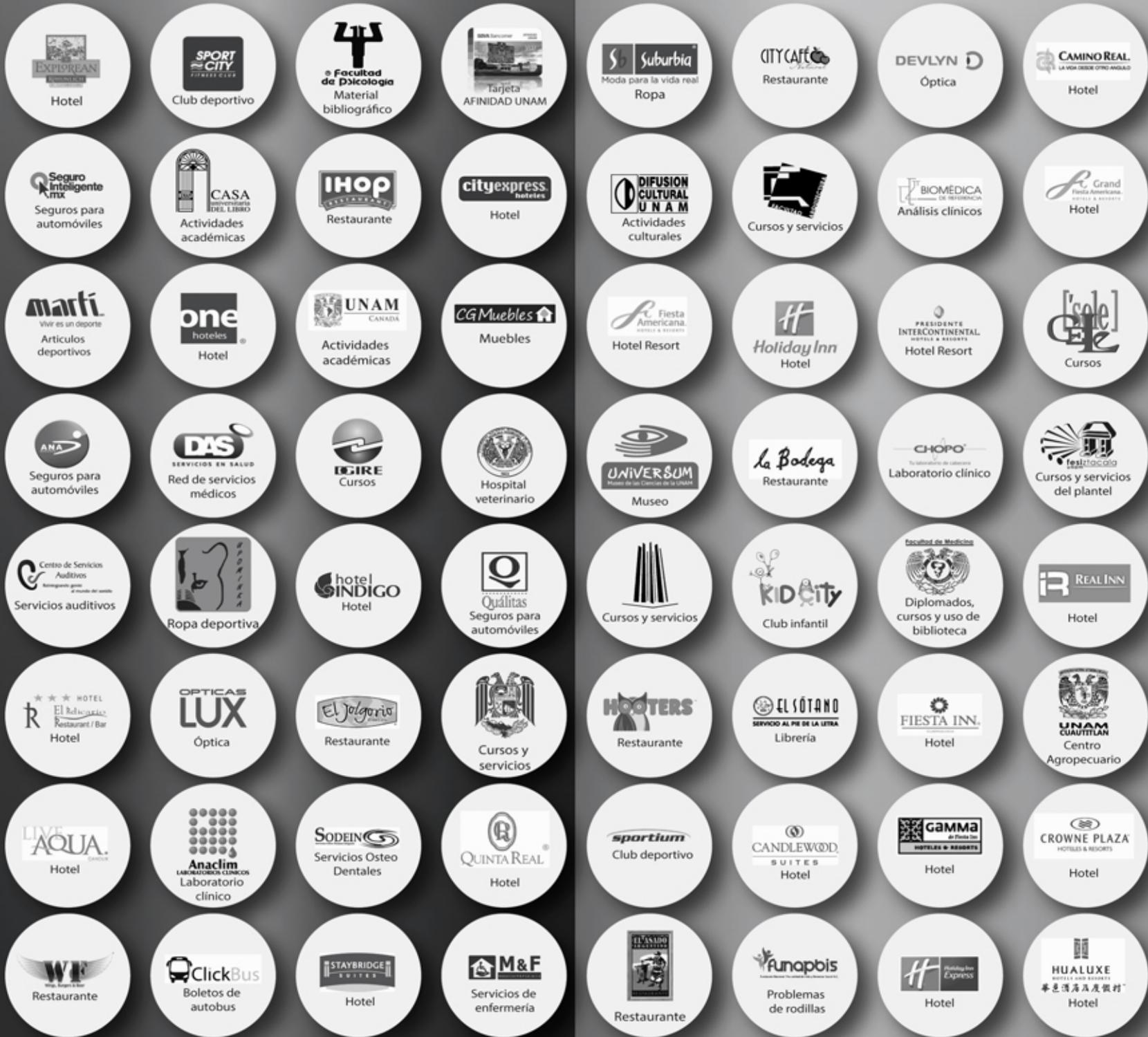


BUTACA UNAM
COMUNIDAD CINES UNAM





Credencial de Exalumno



¡Conoce los beneficios que te brinda tu credencial de exalumno UNAM extensivos a toda la comunidad universitaria!

Tramítala en las oficinas del Programa de Vinculación con los Exalumnos de la UNAM, ubicada en la Zona Cultural de Ciudad Universitaria, Edificio "D", planta baja de lunes a viernes de 10:00 a 18:00 hrs.

Informes:

Tel: 5622-6057, 5622-6181 y 5622-6186

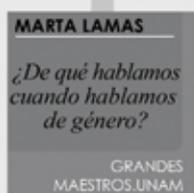
www.pve.unam.mx





DESCARGA
CULTURA.UNAM.mx

700 títulos a tu alcance
... y vamos por más



Síguenos en

Descarga nuestra app, disponible para

descargacultura.unam.mx

