



**POR MÁS DIFERENTES QUE SEAMOS, TODOS SOMOS IGUALES**

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



NÚM. 108

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

FEBRERO 2013

# REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 108 | FEBRERO 2013 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330



**Reportaje gráfico**  
Los Parra-Gironella  
Collage familiar

**Daniel Cazés**  
Texto inédito

**Jaime Labastida**  
Elogio de Ernesto de la Peña

**Hernán Lara Zavala**  
La conjura de los aluxes

**Ignacio Padilla**  
El accidente de  
la novela moderna

**Beatriz Espejo**  
Sobre Xavier Villaurrutia

**Adolfo Castañón**  
El bachiller Rojas  
Garcidueñas

**Rolando Cordera**  
**Farid Barquet Climent**  
Sobre José Woldenberg

**Federico Campbell**  
La doble ausencia

**Sandra Lorenzano**  
Amar Bogotá

**Pável Granados**  
Sobre Ema Elena Valdelamar

**Mario Saavedra**  
Lectura de Henríquez Ureña



José Narro Robles  
**Rector**

Ignacio Solares  
**Director**

Mauricio Molina  
**Editor**

Geney Beltrán  
Sandra Heiras  
Guillermo Vega  
**Jefes de redacción**

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

**NUEVA ÉPOCA | NÚM. 108 | FEBRERO 2013**

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

**Edición y producción:** Anturios Digital  
**Impresión:** Grupo Infagon

**Portada:** *Los Parra-Gironella. Un collage familiar*

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.



## XXXIV Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería

20 de febrero al 4 de marzo de 2013  
Tacuba núm. 5, Centro Histórico, Ciudad de México  
**Estado invitado: Quintana Roo**  
Jornadas Juveniles 25, 26 y 27 de febrero  
Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ingeniería  
<http://feria.mineria.unam.mx>



Detalle del mural "Reconstrucción" (Escuela Rural) de Roberto Montenegro, México 1931. CENICOPAM / INBA. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.



|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| EDITORIAL                                                                                      | 3   |
| LA MISOGINIA: APUNTES Y REFLEXIONES, DE ADÁN A ORFEO<br>Daniel Cazés Menache                   | 5   |
| RECUERDO DE DANIEL CAZÉS<br>Morelos Torres Aguilar                                             | 13  |
| ELOGIO DE ERNESTO DE LA PEÑA. CUATRO MOMENTOS<br>Jaime Labastida                               | 14  |
| LA CONJURA DE LOS ALUXES<br>Hernán Lara Zavala                                                 | 20  |
| EL ACCIDENTE DE LA NOVELA MODERNA<br>Ignacio Padilla                                           | 30  |
| XAVIER VILLAU RRUTIA. ALMA DE ÁNGEL<br>Beatriz Espejo                                          | 34  |
| JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS. LOS RELATOS DE UN BACHILLER<br>Adolfo Castañón                         | 39  |
| AMAR BOGOTÁ<br>Sandra Lorenzano                                                                | 45  |
| POLÍTICA Y DELITO Y DELIRIO DE JOSÉ WOLDENBERG. HISTORIA DE TRES SECUESTROS<br>Rolando Cordera | 49  |
| JOSÉ WOLDENBERG. LA DISTANCIA NO ES EL OLVIDO<br>Farid Barquet Climent                         | 52  |
| LOS PARRA-GIRONELLA. UN COLLAGE FAMILIAR...<br>Pablo J. Rico                                   | 55  |
| <b>REPORTAJE GRÁFICO</b><br>Los Parra-Gironella                                                | 57  |
| LA DOBLE AUSENCIA<br>Federico Campbell                                                         | 65  |
| ENTREVISTA CON EMA ELENA VALDELAMAR. MIL BESOS Y MUCHO CORAZÓN<br>Pável Granados               | 73  |
| UNA LECTURA DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA. POSITIVISMO INDEPENDIENTE<br>Mario Saavedra              | 80  |
| <b>RESEÑAS Y NOTAS</b>                                                                         | 87  |
| VÍCTIMAS DEL ABSURDO<br>Francisco Prieto                                                       | 88  |
| LOS AMORES AMARGOS<br>Ana García Bergua                                                        | 90  |
| EL GAMBITO DEL PERRO ESTRADA<br>Vicente Leñero                                                 | 92  |
| VIDA Y POESÍA<br>Hugo Hiriart                                                                  | 93  |
| UN SOLO VERSO<br>David Huerta                                                                  | 95  |
| CINCUENTA AÑOS DE RAYUELA<br>Mauricio Molina                                                   | 97  |
| TEÓLOGO DEL SUEÑO<br>Christopher Domínguez Michael                                             | 98  |
| ASÍ SUENA LA MAGIA DE LISBOA<br>Pablo Espinosa                                                 | 100 |
| EL PULPO QUE NO MURIÓ<br>José de la Colina                                                     | 104 |
| JONAS MEKAS: LA MIRADA DEL AZAR<br>Edgar Esquivel                                              | 105 |
| AMOUR DE MICHAEL HANEKE<br>Leda Rendón                                                         | 106 |
| LA PIEL DE UN MUNDO FRÁGIL<br>Claudia Guillén                                                  | 107 |
| UNA APUESTA ARRIESGADA<br>Guillermo Vega Zaragoza                                              | 108 |
| NEUROELOGIO DE LA LECTURA<br>José Gordon                                                       | 110 |

La Coordinación de Difusión Cultural  
de la Universidad Nacional Autónoma de México,  
se complace en invitarle al curso

## Condición ética y naturaleza humana



que impartirá la  
**Dra. Juliana González**  
dentro del ciclo  
**Grandes Maestros.UNAM**

Fecha y lugar:  
5, 12 y 19 de marzo,  
2 y 9 de abril, de 12 a 14:30 horas

**Sala Carlos Chávez**  
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones:  
Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas  
Tel.: 5622 7070 y 5622 6605  
cursosmagistralesunam@gmail.com  
Cuota de recuperación: \$800\*

### CUPO LIMITADO

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.  
\*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier  
institución educativa, ex alumnos y trabajadores de la UNAM  
y jubilados con credencial vigente, hasta el cierre de las inscripciones.

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

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



VIVIR EN LA RAYA

Rogelio

el arte de  
**Naranja**



hasta  
mayo  
2013

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



# FICUNAM

FEBRERO 21 / MARZO 03 2013

[FICUNAM.UNAM.MX](http://FICUNAM.UNAM.MX)

3. FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM



CONACULTA



Instituto  
Nacional de  
Cinematografía



CINETECA  
NACIONAL



25

**BITACORA**  
arquitectura

Dossier

Venta n° 25  
noviembre 2012

## La misoginia es un fenómeno que ha impregnado la historia

humana desde tiempos muy antiguos. El lingüista, antropólogo y académico Daniel Cazés (1939-2012) se sumerge en las profundidades atávicas del inconsciente colectivo para develarnos algunas de las características del odio hacia la mujer. Además, Morelos Torres hace un emotivo retrato de quien fuera investigador de la UNAM.

Jaime Labastida, por su parte, exalta la vida y la obra de Ernesto de la Peña (1927-2012), eminente filólogo y pensador mexicano.

Los aluxes, esos seres mitológicos de la cultura maya, reaparecen en un relato de Hernán Lara Zavala con toda su potencia de deidades chocarreras en plena modernidad urbana.

Ignacio Padilla, en tanto, explora los orígenes de la novela moderna a partir del *Quijote* y siguiendo a Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes como guías de su reflexión.

El arte del *flâneur*, del explorador de ciudades, aparece en el texto de Sandra Lorenzano sobre Bogotá, una ciudad que esconde maravillas y atrocidades a través de su historia.

Beatriz Espejo reconstruye la figura del gran Xavier Villaurrutia a partir de la homosexualidad evidente plasmada en su poesía.

Federico Campbell, a partir de imágenes y testimonios, nos ofrece una crónica de la frontera entre México y los Estados Unidos, una herida siempre abierta que define la relación entre ambos países.

Jorge Rojas Garcidueñas, el gran erudito del mundo novohispano, revive en un retrato hablado de Adolfo Castañón.

Mario Saavedra se sumerge en las raíces del pensamiento de Pedro Henríquez Ureña, el gran estudioso de la expresión americana, desde sus raíces en el positivismo hasta su impronta en la generación del Ateneo mexicano.

Pável Granados entrevista a la destacada compositora Ema Elena Valdelamar, representante de la edad de oro del bolero mexicano.

Rolando Cordera y Farid Barquet Climent nos ofrecen una aproximación al libro de José Woldenberg *Política y delito y delirio. Historia de 3 secuestros*, donde nos sumergimos en el corazón de las tinieblas de una izquierda que parece negarse a la memoria.

Nuestro reportaje gráfico presenta la obra conjunta de una familia de creadores. Pablo J. Rico, ex director de la Fundación Joan Miró, entre otras importantes tareas en el mundo del arte, y curador de la exposición Los Parra-Gironella, un collage familiar, nos introduce al fantástico espacio existencial de Manuel Parra, Alberto Gironella, Carmen Parra y Emiliano Gironella.

**MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO**  
LITERATURA EXPANDIDA

**CICLO**  
**escribir mañana**  
conferencias/charlas

La escritura hoy, entre la red y la página. **27 FEB**  
  
JUAN VILLORO

Editar en Internet. **13 MAR**  
  
MARÍA VIRGINIA JALLA (ESPAÑA)

Dibujar una novela. **17 ABR**  
  
MARTÍN SOLARES

**22 MAY**  
  
MOSHEN EMADI (IRÁN)

coordinado por Philippe Ole-Laprune

**FEB-MAY 13. 19:30 HRS.**  
FORO DEL DINOSAURIO  
ENTRADA LIBRE

 Amigos del Museo del Chopo  
 @museodelchopo

**MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO**  
DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10  
T. +52 (55) 55468490  
www.chopo.unam.mx

**VOICES of Mexico**  
Iniciará en 2012

Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico*, editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.

Labyrinth of the Sciences and the Arts Museum, by Ricardo Legorreta (photo courtesy of the San Luis Potosí State Government).

**Informes y suscripciones:**  
Tels. (011 5255) 5623 0308 y 5623 0281

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

voicesmx@unam.mx  
www.cisan.unam.mx/voices.php

LITERATURA UNAM

**MATERIAL DE LECTURA**  
www.materialdelectura.unam.mx

Eugenio AGUIRRE

Rubén DARÍO

Jacques FERRON

Rodolfo HINOSTROZA

Jorge LÓPEZ PÁEZ

Mario LUZI

Angelina MUNIZ-HUBERMAN

Idea VILARIÑO

Agustín YÁÑEZ

Marguerite YOURCENAR

entre otros

sobre el montículo redondo

**Museo Tlatelolc**





**CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO TLATELOLCO**  
Ricardo Flores Magón No.1, Col. Nonoalco-Tlatelolco  
T. 5517 2818 ext. 49665 y 49659  
www.tlatelolco.unam.mx

# *La misoginia: apuntes y reflexiones*

# De Adán a Orfeo

Daniel Cazés Menache

*Sociólogo, antropólogo, escritor, investigador de la UNAM, Daniel Cazés, 1939-2012, devela los orígenes del odio a la mujer a través de la exploración de mitos primordiales y expone los efectos de la supuesta supremacía masculina que ha prevalecido a lo largo de la historia.*

Expongo aquí, de manera breve y en términos generales, mis primeras reflexiones en torno al ambiente en el que se desarrollan la ciencia, la filosofía y la política, al medio ideológico y moral fluido en que se plantean las cuestiones de las búsquedas científicas, se crean y sistematizan los conocimientos, se elaboran y procesan las interpretaciones y el pensamiento, al tiempo que la acción se concibe y es puesta en marcha.

Me refiero al complejo sistema de condiciones, situaciones y circunstancias jamás explícitas y siempre dadas por sobreentendidas como algo tan natural que no exige siquiera que se piense en ellas.

Es el manto omnipresente e invisible o invisibilizado que envuelve todo.

Lo primero que considero preciso señalar es que, siendo el enfoque general básico y la motivación inescapable, la circunstancia inalterablemente arraigada en las relaciones cotidianas está presente en cualquier proceso de elaboración intelectual rigurosa.

Se expresa directamente o enmarcada en signos, señales y símbolos, en lo que se dice y en lo que no es necesario decir o es necesario no decir, en la cotidianidad intangible y en los tiempos sacros de los ritos y rituales que rodean, validan, reproducen y actualizan los mitos básicos

de todas las sociedades, de todas las culturas de que tenemos noticia directa o por inferencia de fuentes indirectas.

Los mitos de la creación o mitos de origen responden a la estructura social del momento en que son establecidos; sin embargo, la mayor parte de las veces es posible hallar rastros de mitos anteriores que, actualizados o no, subsisten aún de manera contradictoria puesto que son fundamento de ideologías destinadas a satisfacer necesidades e intereses de dominio y consenso diversos.

La antropóloga Peggy R. Sanday analizó ciento doce mitos de creación en otras tantas sociedades y halló que en treinta y dos de ellos la creación es efectuada por una pareja divina.<sup>1</sup>

Los mitos paleolíticos reconstruibles parecen haber sido sometidos a adaptaciones de importancia durante el segundo milenio AEA (antes de la era actual), que equivale a los inicios del neolítico, es decir, de las sociedades sedentarias y agrícolas, en que las formas patriarcales de recolectores y pastores se instituyen como la organización primigenia del Estado.

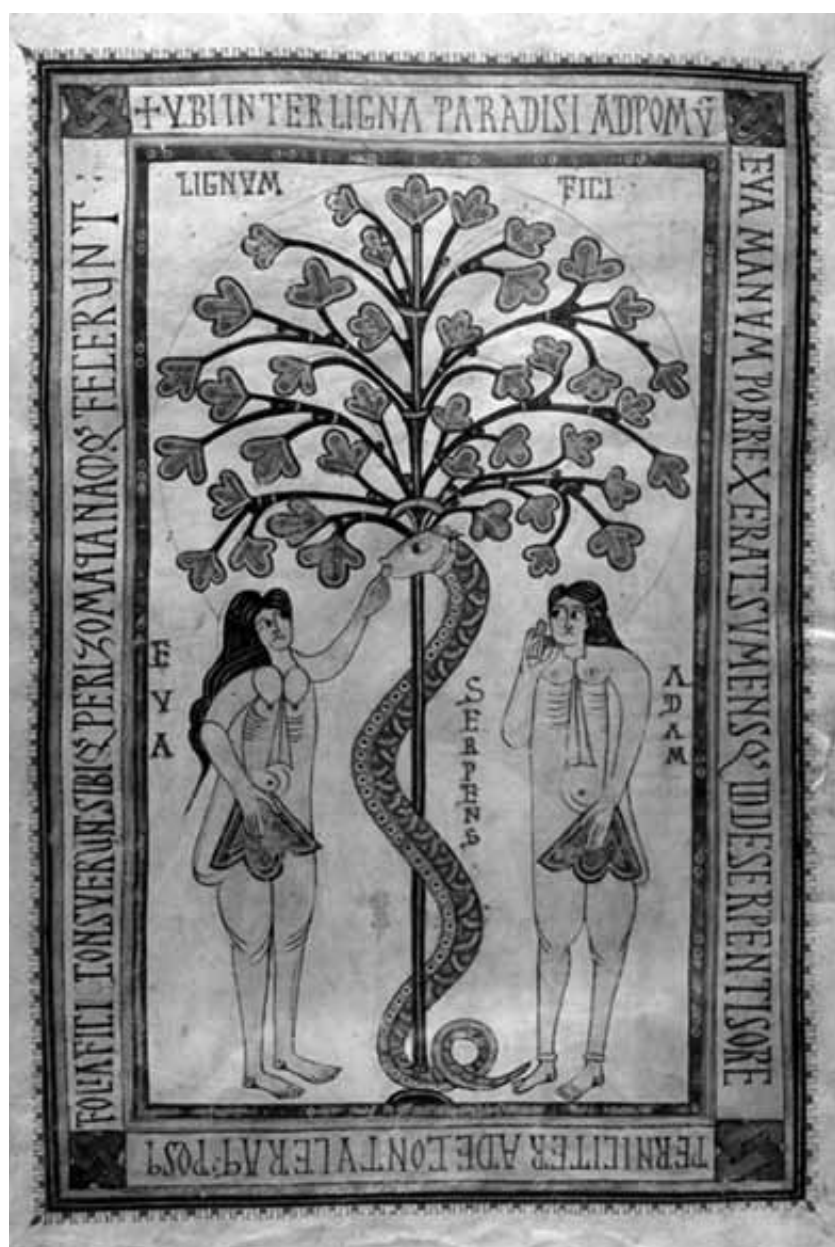
<sup>1</sup> Peggy R. Sanday, *Female Power and Male Dominance: On the Origins of Sexual Inequality*, citado por Gerda Lerner, *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press, New York, 1986, pp. 145 y ss.

Una de las adaptaciones fundamentales fue la institución de una deidad suprema todopoderosa, omnisciente y omnipresente que fue sustituyendo a las deidades tribales y locales que no eran concebidas con tales poderes. El ámbito de la adaptación de las creencias se ubica en tres cuestiones ideológicas fundamentales: 1. Quién crea la vida, 2. Quién trae el mal al mundo y 3. Quién media entre los humanos y lo sobrenatural, es decir, con quién hablan los dioses.<sup>2</sup>

Estas cuestiones se traducen en los mitos en el paso del culto al útero al culto al semen. En segundo lugar del paso del árbol de la vida al árbol del conocimiento y, como tercera parte, de la era sagrada a los pactos bíblicos.

El culto a las diosas de la fertilidad puede ser contemporáneo de la instauración de la misoginia indiscutible, con el surgimiento de las sociedades agrícolas sedentarias y la estructuración de las diversas opresiones o el fortalecimiento de las que existían previamente.

<sup>2</sup> Gerda Lerner, *op. cit.*



Adán y Eva, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, siglo X

Esas figuras, por ejemplo, las encontradas en gran número en el antiguo Israel de los siglos VII y VIII AEA, corresponden a la época en que el culto a Jehová ya estaba establecido.

También pueden corresponder a la religiosidad popular en coexistencia con la religión oficial y mostraría la supervivencia de cultos a la fertilidad.

Hacia el cuarto milenio AEA en el Medio Oriente existía el culto a deidades locales de la fertilidad de las que se encuentran muchas estatuillas. Las figuras femeninas con rasgos sexuales exagerados, referidas a la maternidad, hacen tal vez referencia a creencias en diosas. Estas deidades eran veneradas en Sumeria aparentemente con el nombre de Ninhursag e Inanna. En Babilonia, Kubab e Ishtar, en Fenicia como Astarté, y en Canaán, Anath. Las que parecen tener un equivalente en Grecia, con el nombre de Hécate. En general se les asocia simbólicamente con la luna, lo que las acerca a la idea de cercanía con la naturaleza y con la noche.

Los cultos a la deidad femenina se basaban en la creencia de que es ella la que crea la vida. Cuando el culto se intensifica en épocas más propiamente patriarcales lo que se resalta son sus cualidades maternas. Y además, en el caso de Ishtar, como patrona de las prostitutas, de las tabernas, y también se le considera como la novia virgen de los dioses.

La supremacía en el culto de deidades femeninas se expresa en los mitos de creación más antiguos que dan a la diosa el poder de la creación de la vida. En Sumeria, la diosa Nammu crea al dios masculino del cielo (An) y a la deidad femenina de la tierra (Ki). En Babilonia, Tiamat y su consorte son los progenitores de dioses y diosas. En la versión asiria de un mito sumerio la sabia Mami, o también llamada Nintu, es el útero que creó a la especie humana, dándole forma con arcilla. Y fue el dios Ea el que abrió el ombligo de esas figuras para completar el proceso de creación de la vida. En otra versión de la misma historia, Mami, presionada por Ea, hizo ella sola todo el proceso. Más tarde en Grecia, Gaia en un parto virginal, crea al cielo y también a los seres humanos.

En Sumeria y Acadia, que están entre las primeras culturas sedentarias y agrícolas, aún prevalecía el reconocimiento de que el proceso de creación es resultado de la colaboración entre principios femeninos y masculinos, lo que por un lado es quizás un resto de lo que Riane Eisler llama sociedades solidarias y, por otro, de que originalmente las deidades semíticas eran parejas.

En algunos casos, la deidad femenina tiene un socio masculino que puede ser un hijo o un hermano, obviamente más joven que ella.<sup>3</sup> En el cantar de Gilgamesh, Enkidu, personaje que vivía en armonía con la natura-

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 149.

leza y podía hablar con los animales, recibió la sabiduría a través de su relación sexual con una prostituta. En las mitologías mesopotámicas, la serpiente está presente con frecuencia en asociación con las deidades de la fertilidad, de quienes guarda los secretos del conocimiento. La base del conocimiento del bien y del mal es, casi siempre, el descubrimiento del sexo. En el contexto histórico del momento en que fue redactado el Génesis, la serpiente seguía asociada a las deidades femeninas de la fertilidad y las representaba simbólicamente. En el castigo, la sexualidad femenina queda reducida a la maternidad, limitada incondicionalmente y subordinada al marido. Por lo que la mujer debe dar a luz con dolor.

Las diosas de la fertilidad aparecen ligadas a árboles y acompañadas de aves y serpientes, así como por otros símbolos de la fertilidad. Hay una diosa serpiente minoica que está con los brazos descubiertos. Estas deidades están relacionadas con la tierra, con las estrellas, con la naturaleza, con los seres humanos, con la vida y con la muerte.<sup>4</sup> En Egipto la diosa Nun es una serpiente que sale del mar y crea la tierra.

Los cambios sociales acentuaron la guía de líderes familiares y del poder militar en los momentos en que prevalecen las deidades masculinas y sus símbolos.<sup>5</sup> Las deidades femeninas que actuaban eventualmente con sus hijos o hermanos como deidades auxiliares pasan a ser hijas o esposas de las deidades masculinas de la fertilidad de la tierra. La diosa mesopotámica Damkina, señora de la tierra, se convierte en consorte de Ea o de Enki, dios de las aguas. La diosa madre (Nihlil, Nihntu, Ninhursag y Aruru) sufre cambios semejantes. La más antigua descripción del panteón sumerio muestra a la diosa de la tierra Ki presidiendo en común la creación con An, dios del cielo, y ambos dirigen a los dioses en Nippur.<sup>6</sup> Ninhursag es la señora de la montaña. Enki, que es el señor de la tierra, desplaza a Ki, hacia el 2400 AEA. Esto viene con una creciente influencia de los sacerdotes en el espacio de los templos, de las cortes, y del conjunto de las ciudades-Estado. En esa época queda eliminada la diosa Nammu.

Anath es la hermana-consorte de Baal y Mot (dios de la muerte y del inframundo) es su adversario; Mot mata a Baal y Anath lo mata a él. Con las cenizas de Mot se restablece la fertilidad de la tierra. Cuando regresa Baal del mundo de los muertos, queda como el dios supremo y Anath va perdiendo poder. En Lagash, así ocurre con el dios Ningirsu y su esposa Bau.

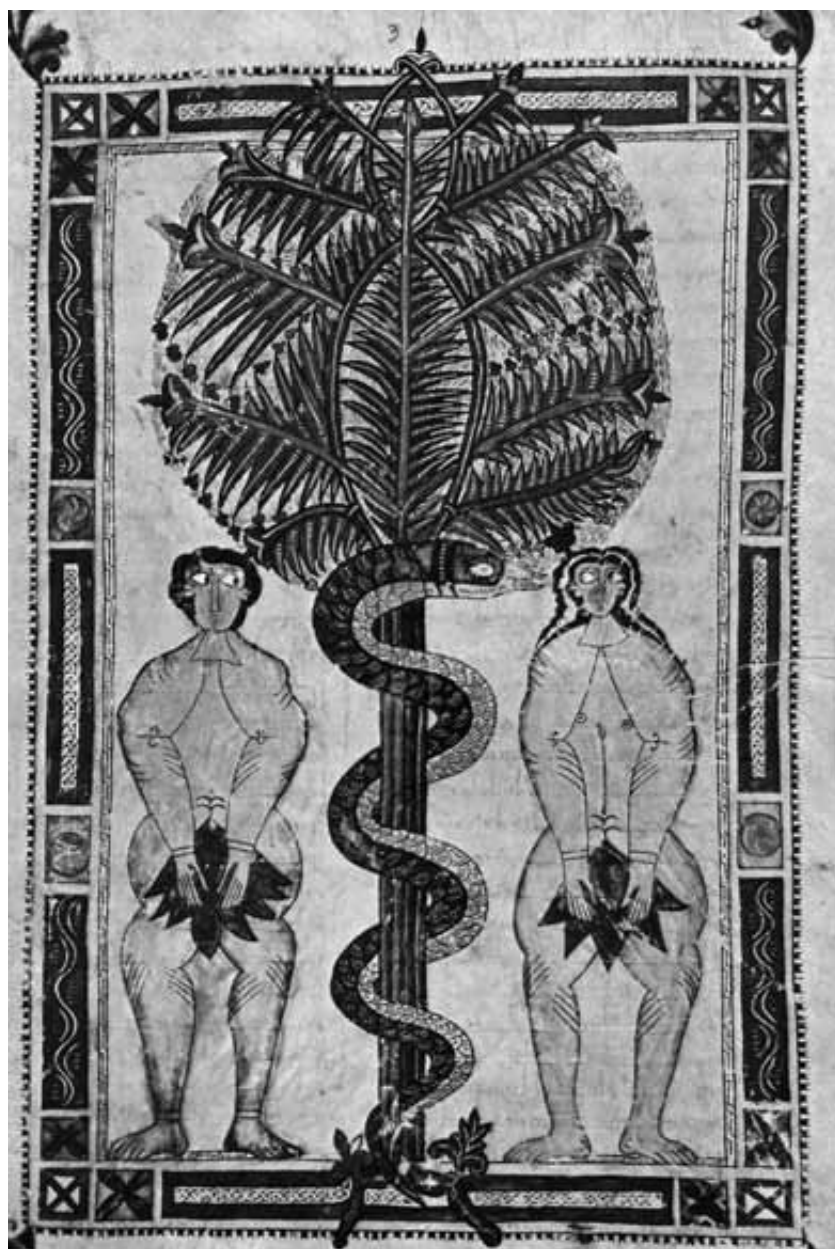
Ya en tiempos de Hammurabi, se codifican las leyes y se establece el sistema de parentesco. Es así como el rey asume una parte de los poderes divinos. No es sorpren-

dente que en el proceso la diosa madre no sólo pierde su supremacía, sino que resulta domesticada y transformada en esposa del dios supremo. Pero de diversa manera sus poderes permanecen en la religiosidad.

En Elam, en el tercer milenio, la diosa suprema es la diosa madre, pero enseguida su marido Humban la desplaza, lo mismo ocurre en esa época en Anatolia, Creta y Grecia. En Egipto Isis deja su lugar a Osiris.

En el segundo milenio AEA, hombres y mujeres tenían la misma relación con las fuerzas misteriosas, representadas por dioses y diosas. Las distinciones de género no eran todavía útiles para describir las causas del mal y la cuestión de la muerte. El dolor y el sufrimiento humanos se debían a la pecaminosidad de hombres y mujeres y a su falta de cumplimiento de sus deberes hacia las deidades. La cuestión filosófica: ¿quién crea la vida humana y quién habla con dios?, tenía entonces una respuesta: los seres humanos, hombres y mujeres.

Cualquiera que fuera el poder reproductivo y sexual de las mujeres en la vida real, su igualdad básica no po-



Adán y Eva, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, siglo X

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 154 y ss.

día ser borrada del pensamiento y de los sentimientos mientras vivieran las diosas y se creyera que ellas regulaban la vida humana. Las mujeres debían identificarse con las diosas y los hombres con los dioses, lo cual permitía percibir una igualdad básica que seguramente provenía de las costumbres y la cotidianidad.

\*\*\*

Las ideologías occidentales misóginas que prevalecen aún hoy en día se remontan a dos fuentes clásicas primordiales: la semita originaria de Mesopotamia, tal y como derivó en las formas hebreas cuyo canon se fijó hacia fines del siglo IV AEA, inmediatamente antes de la traducción de Los Setenta, y la clásica griega cuya elaboración docta y literaria data de la misma época. Ambas tradiciones fueron convergiendo en el mundo romano, sobre todo a partir del cristianismo.

De la mitología semita proviene el mito fundacional clásico de nuestra cultura y por lo tanto de nuestra afectividad, que ha llegado hasta nosotros en dos versiones. En una (Génesis 1:26-27):

Yhovah 'Elohyim dijo: Hagamos al ser humano (el *adam*) a nuestra imagen y semejanza. Para que domine sobre todo lo que está vivo sobre la tierra. Creó Yhovah 'Elohyim al ser humano (el *adam*) a su imagen y semejanza, macho y hembra (*zajar unkebah*) los creó.

Los bendijo Yhovah 'Elohyim y les dijo: Reprodúzcanse y multiplíquense y llenen la tierra.<sup>7</sup>

En esta versión la divinidad creó simultáneamente dos seres humanos. Esta versión parece venir de una en que, entre los semitas, prevalecía la creencia en una dualidad divina.

La otra versión del mismo mito es la más recordada y difundida; debe de ser más reciente que la anterior y corresponde a la visión patriarcal dominante en el momento en que se estableció el canon del Antiguo Testamento. En esta actualización del mito se establece que Jehová creó primero al hombre, a Adán, tomado de la tierra, y después formó a la mujer: “por eso se llamará varona porque del varón ha sido sacada”,<sup>8</sup> como lo consigna una traducción que respeta la forma semita original según la cual mujer (*'ishah*) es sencillamente el femenino de hombre (*'ish*) y no una palabra diferente como en nuestra lengua. La mujer, quien al concluir la historia se llamará Eva —la viviente, la

animada—, surge de una costilla de quien debía ser su señor. Él había sido encargado por el creador de nombrar y clasificar al universo, esto es, de transformar al *tohu vabohu*, el caos, en cosmos, a la incertidumbre de la naturaleza en el orden de la percepción humana. Por ello, una vez que el mito deja organizado el universo, da entrada a la mujer:

Dijo Yhovah 'Elohyim: No es bueno que el hombre esté solo, le haré una ayuda. [...]

Entonces Yhovah 'Elohyim hizo un letargo sobre el Adam que se durmió y le sacó una costilla y llenó el hueco con carne. Y Yhovah 'Elohyim convirtió a la costilla que le quitó al hombre en una mujer (*'ishah*) y se la llevó al hombre (*'adam*).

Dijo el hombre: Esta vez es hueso de mis huesos y carne de mi carne, se llamará mujer (*'ishah*) porque del hombre (*'ish*) fue tomada (Génesis 2:18, 21-23).

Así, la primera mujer fue la ayuda que concibió el todopoderoso para que el primer hombre dejara de estar solo, pudiera reproducirse y se ocupara debidamente de comandar el mundo. He ahí el primer avance de la misoginia fundacional. El segundo es el pecado original: “Tomó Yhovah 'Elohyim al hombre (*adam*) y lo puso en el Jardín del Edén para que lo trabajara y lo cuidara. Dio al hombre este mandato: De todos los árboles del Jardín comerás, pero del árbol del conocimiento del bien y del mal no comerás, porque el día que comas de él morirás” (Génesis 2:15-17). Entonces se apareció la serpiente que, como todo mundo sabe, en muchísimas culturas se liga al saber, y después dicen algunos que está ligada a la libido. Ese símbolo del saber se acerca a la mujer y le dice: ¿quieres saber? Y suponemos que Eva piensa que puede escoger entre el árbol de la vida y el árbol del saber y escoge el árbol del saber. Ése es el pecado original: escogió la sabiduría, y porque esa mujer escogió la sabiduría, los misóginos de dios y sus ángeles clausuraron el paraíso.

La serpiente, que era el ser más astuto de los que hizo Yhovah 'Elohyim le dijo a la mujer (*'ishah*): ¡Ah! 'Elohyim les dijo que no coman de todos los árboles del Jardín. Respondió la mujer a la serpiente: De los frutos de los árboles del huerto comemos, pero del fruto del árbol que está en el centro del Jardín dijo 'Elohyim no comerán de él. Dijo la Serpiente a la mujer: No van a morir. Porque 'Elohyim sabe que el día que coman del árbol se abrirán sus ojos y seréis como 'Elohyim concedores del bien y del mal.

Vio la mujer (*'ishah*) que era bueno comer del árbol. Entonces tomó de su fruto, lo comió y le dio también al hombre (*'ish*) para que comiera. Entonces se abrieron sus ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos (Génesis 3:1-6).

<sup>7</sup> Las traducciones del Génesis son del autor, de la edición de Sinaí, Tel Aviv, 1994, confrontadas con otras versiones al castellano, sobre todo la católica de *La Biblia Cultural*, PPC y Ediciones SM, Madrid, 1984. Cuando es pertinente se transcriben los términos hebreos del original.

<sup>8</sup> Génesis 2:23, *La Biblia Cultural*.

Llamó Yhovah ‘Elohyim al Adam y le dijo: ¿Dónde estás? El hombre respondió: Oí tus pasos en el huerto, tuve miedo y me escondí, porque estaba desnudo.

¿Quién te dijo que estabas desnudo? ¿Comiste del árbol prohibido? Entonces dijo el Adam: La mujer (‘ishah) que me diste, me ofreció el fruto del árbol, y comí.

Entonces dijo Yhovah ‘Elohyim a la mujer: ¿Qué has hecho?

Y dijo la mujer (‘ishah): La serpiente me sedujo y comí.

Dijo Yhovah ‘Elohyim a la serpiente: Como hiciste esto, serás maldita entre todas las bestias y todos los seres vivientes. Entre tu descendencia y la suya habrá enemistad, ella te herirá en la cabeza y tú la herirás en su talón.

A la mujer (‘ishah) le dijo: Parirás hijos con dolor, servirás a tu hombre y él te dominará.

Al Adam le dijo: Como oíste la voz de tu mujer (‘ishah) y comiste del árbol del que te ordené no comer, maldita será la tierra (‘adamah) por tu culpa. Con fatiga comerás sus frutos todos los días de tu vida.

Con el sudor de tu frente comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra (‘adamah), de la que fuiste formado, porque eres polvo y al polvo volverás.

Entonces el Adam llamó a su mujer (‘ishah) Eva (Javah) —vitalidad— porque será la madre de todos los vivientes (Génesis 3:9-19).

Dijo Yhovah ‘Elohyim: Ahora que el hombre es como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal, sólo le falta echar mano también del árbol de la vida, comer su fruto y vivir eternamente.

Entonces Yhovah ‘Elohyim echó del Jardín del Edén al Adam para que trabajara la tierra de la que venía. Expulsó al Adam y en la parte oriental del huerto del Edén puso a los querubines y la espada de fuego para cuidar el camino hacia el árbol de la vida (Génesis 3:22-23).

Esto ya es un punto de partida; antes de que nos hagamos científicos o nos dediquemos a la política, ya tenemos este u otros mitos. También está el de Atenea, nacida de la cabeza de Zeus; si no me acuerdo mal, en uno de los parlamentos de la *Orestíada*, alguien le pide a Atenea que razone como mujer y ella dice: ¿Cómo puedo razonar como mujer si yo nací de la cabeza de un hombre? La sabiduría puede tener forma de mujer, pero viene de la cabeza de un hombre, según esta primera estructuración general del mito.

\*\*\*

Simone de Beauvoir escribe su libro *El segundo sexo* para hablar de la situación de las mujeres. Su primera reflexión es ésta: “ningún hombre habría tenido la idea de escribir un libro acerca de la situación singular de los

machos en la humanidad...”. Ella no se concibe como singular, la que es singular es la situación o condición de las mujeres, y un hombre, dice Simone de Beauvoir, “no comienza nunca ubicándose como individuo de cierto sexo”, es decir, no se percibe ni se da por entendido puesto que el hecho de que sea hombre es incuestionable: “El hombre representa a la vez lo positivo y lo neutro hasta el punto de que se dice ‘los hombres’ para designar a los seres humanos”. Un colega decía que Protágoras no estaba hablando de los hombres (en su frase “el hombre es la medida de todas las cosas”). No importa si Protágoras dijo *antrophos* o *androu*, porque el sentido que tiene su sentencia es el que señala De Beauvoir. Uno de los epígrafes de *El segundo sexo* es de Pitágoras: “Hay un principio bueno que creó el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que creó el caos, las tinieblas y la mujer”. Pitágoras no era precisamente un sabio sino un místico, jefe de una comunidad misógina de hombres que tenía ideas religiosas y organizó una sociedad con base en ellas.

Lo que veremos ahora es lo que Aristóteles señala que Pitágoras decía sobre el hombre y la mujer. El número perfecto para Pitágoras es el diez, por lo que habría diez características de lo masculino, opuestas a diez de lo femenino.

|           |               |
|-----------|---------------|
| Limitado  | Ilimitado     |
| Par       | Non           |
| Unidad    | Pluralidad    |
| Derecha   | Izquierda     |
| Masculino | Femenino      |
| En reposo | En movimiento |
| Recto     | Curvo         |
| Luz       | Tinieblas     |
| Bien      | Mal           |
| Cuadrado  | Oblongo       |

El hombre representa lo limitado, o más bien lo delimitado, en el sentido de que lo delimitado es un orden, está clasificado como dios manda o como dios le mandó a ese antecesor de Pitágoras que se llamaba Adán. Lo masculino es par y al mismo tiempo representa la unidad. Lo masculino es la derecha, lo que está en reposo, lo que es recto, luminoso, el bien y lo cuadrado.

La mujer es lo ilimitado, lo negativo, lo non; es la pluralidad, no la unidad que sería síntesis, esto es, *fascio* —los fazios eran unos haces de flechas unidos por una cinta—, y que representa lo que no puede romperse. Así, cuando hay un non se disloca la unidad. Lo femenino es la izquierda, lo que está en movimiento, lo curvo; corresponde a las tinieblas, el mal y lo oblongo.



Representación de Ishtar, Museo Británico

Lo esencial del contenido, lo que está más profundo en esta concepción de la división dual del universo, sigue prevaleciendo. Posiblemente en cierto tipo de razonamiento a la mujer se le considere la limitada, aunque su contraparte, lo ilimitado, lo entiendo como lo caótico, lo que no tiene límites y por lo tanto no es asible ni ordenable ni está bien formulado. Aristóteles dice que el prestigio moral está definido en la “columna de la izquierda”, obviamente, aunque debería estar en la columna de la derecha.

\*\*\*

En el siglo XVII, un señor un poco extraño, un cura, escribe tres libros: uno se llama *La igualdad de los sexos*, otro *La educación de las mujeres* y otro *La excelencia de los hombres contra la igualdad de los sexos*. A él también lo conocí por un epígrafe de Simone de Beauvoir en su libro, que dice: “Debe sospecharse de todo lo escrito por los hombres acerca de las mujeres pues ellos son juez y parte a la vez”.

Él luchaba contra la misoginia y en su escritura demuestra que no hay más diferencia entre los sexos que la que corresponde a las costumbres y a los intereses. Luego, establece un programa para la educación de las

mujeres, a través del cual ellas puedan darse cuenta de que son iguales a los hombres en todo menos en lo que no y que es en última instancia solamente una parte. Así, desarrolla una idea de cómo implementar este programa, ante la oposición de la misma sociedad. La educación tiene un sentido para él: acabar con los prejuicios que se dejan ver en las costumbres, a través de la ciencia. Esto es fabuloso porque la forma en que los expone pareciera adelantarse a Gramsci en los años treinta del siglo pasado: nada tiene sentido si no está arraigado en el sentido común. Como dice Poulain de la Barre: No basta con las ciencias, no basta con las leyes, tiene que convertirse en costumbre.

\*\*\*

Con el término misoginia se hace referencia a todas las formas de rechazo a las mujeres, desde las muy sutiles hasta las muy brutales. El fin es inferiorizar a las mujeres, porque la misoginia va ligada a una de las definiciones actuantes en nuestras mentes de qué es ser hombre: antes que nada, significa el no ser mujer, por lo que todo lo que no es un hombre debe ser considerado inferior, ridiculizado. También radica aquí el fundamento de que sólo los hombres serían seres plenos y normales. A las mujeres siempre les faltaría algo; incluso, se pueden ofrecer demostraciones “científicas” de esta carencia supuesta. Conviene aclarar que la misoginia no es rasgo exclusivo de los hombres, pues también se halla interiorizada en las mujeres, quienes han visto su afectividad educada para aceptar que el hombre es, siguiendo a Protágoras, la medida de todas las mujeres.

La misoginia, así, es un *poder patriarcal* que no sólo ejercen los *hombres* en contra de las *mujeres*, sino también *ellas entre sí*. Se funda en la concepción de que sólo los hombres pueden ser plenos y normales, mientras que las mujeres son incompletas, extrañas, anormales, dementes, diferentes y por lo tanto peligrosas. La misoginia se expresa al considerar ciertos todos los defectos que se atribuyen irracionalmente a las mujeres simplemente por serlo, y al reprocharles que ninguna posea el total de las virtudes que se considera que todas debieran tener por el solo hecho de ser mujeres. Lo que se dice negativamente de las mujeres se encuentra en todas partes: en el ámbito académico, la familia, la calle, la iglesia, etcétera. A menudo se argumenta que la misoginia es el origen de la violencia contra las mujeres; yo corregiría esta aseveración diciendo que la misoginia es el motor de la violencia, y es en sí misma violencia, lo que se puede manifestar desde el silencio hasta el asesinato. De este modo, la condición masculina, y las prerrogativas que corresponden a los hombres en el patriarcado ge-

neran nuestra enajenación o alienación, comprendida en dos sentidos.

En primer lugar, a partir de que los privilegios de género, que corresponden a los hombres por el solo hecho de haber nacido como tales, provienen y originan la expropiación (una forma de enajenación, pues se le enajena a otro lo que le es propio) monopolizadora de los recursos sociales y culturales que, así, se evita poner al alcance de las mujeres. Esto, aunque está cambiando, ha venido haciendo a los hombres portadores y beneficiarios de la opresión genérica.

Los hombres —y aquí viene la otra cara de la enajenación— podemos gozar de las ventajas que se nos ofrecen como recompensa por la permanente tensión que ocasiona la obligación de poseer esos beneficios y prerrogativas, aunque no todos los tenemos y no todo el tiempo, pero solamente se tienen mientras cumplamos con los atributos suficientes de lo que se ha llamado la *masculinidad hegemónica*, dado que para poder ser considerados hombres de verdad, es decir, dignos del nombre de hombre, tenemos que llenar ciertos requisitos básicos.

Esta tensión nos ubica en una enajenación permanente. Así, disminuye o anula la posibilidad de construirnos como seres humanos y de contribuir a construir la equidad y la igualdad de los géneros. También, para tomarlo en el sentido propiamente marxista de la enajenación, en cada acción masculina llevada a cabo para gozar de las prerrogativas viriles se deja una parte de las posibilidades masculinas de construir la humanización igualitaria y libertaria de la humanidad y de cada individuo, así como al crear plusvalía los trabajadores dejan una parte de su ser en la mercancía. Así se cultiva la propia enajenación en la estructura de la alienación generalizada.

Esta propuesta teórica, parte fundamental de la teoría y la perspectiva de género, incluye la certeza de que esa nueva construcción es posible en conjunción con los planteamientos feministas, formulados mayoritariamente por mujeres, y con la lucha de éstas a las que los hombres se integran en sus propias búsquedas libertarias y liberadoras.

En este sentido, es pieza inseparable de la metodología filosófica, cognoscitiva, ética y política —formulada y desarrollada durante la última mitad del siglo xx— que abre los senderos igualitarios posibles para el tercer milenio, al que, entre otras cosas por ello, han denominado milenio feminista.

\*\*\*

No podemos dejar de lado que, además de un ambiente recurrente en la vida de los varones, y por lo tanto como una marca fundamental en las relaciones socia-

les, la misoginia ha generado también una enorme cantidad de justificaciones científicas.

Daré dos ejemplos, ambos en el Museo del Hombre en París, que visité no hace mucho tiempo aunque creo que ya no existe o está a punto de dejar de existir. En este lugar hay una exposición permanente sobre la historia de la humanidad. La reconstrucción sobre la prehistoria humana está realizada fabulosamente bien, con una abundante cantidad de recursos curatoriales y audiovisuales. Así, lo expuesto puede representar cuevas en las que figuras humanas correspondientes a los fósiles de cada una de las etapas prehistóricas viven en torno a un fogón: las mujeres están echando las tortillas, los niños revolotean aquí y allá y el hombre está aprestado con su piedra para matar al primer mastodonte que se le presente, es decir, estamos ante un paleolítico a nuestra imagen y semejanza, con una implícita justificación de que la familia fue siempre así, en un tiempo en que aún no existía el concepto de familia como ahora.



Diosa Ishtar, Museo del Louvre

A la entrada de la exposición, hay un letrero con información demográfica, que parece broma aunque no lo es: “en el mundo hay 6 mil millones de hombres, su primera característica es que la mitad son mujeres”. Esto quiere decir que la misma demografía se ve dominada por una concepción misógina.

\*\*\*

Simone de Beauvoir, analizando el marxismo, señala cómo en él sólo los hombres son el sujeto de la historia, ya como obreros o esclavos, siervos o proletarios, pero las mujeres nunca. Una deriva similar se puede señalar al psicoanálisis que, con todo y haber hecho aportes importantísimos, explica la sexualidad femenina a partir de una carencia. (Frente a este respecto, sería interesante citar la película *Zelig* de Woody Allen, en la que el protagonista está enfermo de mimetización. Cuando lo mandan con una psicoanalista, comienza a actuar como

uno y dice algo así como: “Pues yo discutí mucho con Sigmund, en algunas cosas no estábamos de acuerdo; por ejemplo, él pensaba que las mujeres tenían envidia del pene, y en realidad somos los hombres los que tenemos envidia del pene”).

\*\*\*

Para concluir, me interesa referirme de nuevo a la afirmación de Poulain de la Barre: él pensaba que se puede construir una sociedad en que la educación permita la igualdad plena de los sexos. Vuelvo así a la edad clásica, concretamente al mito de Orfeo, en una interpretación heterodoxa.

Orfeo, todo parece indicar, era un chamán que trabajaba con la música, una suerte de psicoanalista de la época que entraba en trance con la música. Un día decidió casarse y se ligó a Eurídice; ella —yo pienso que no estaba muy segura— le dijo que sí, pero el día de la boda, una serpiente le pica y muere, o sea, algo parecido a lo que le ocurrió a Eva, a quien la pica la sabiduría. Orfeo va a los avernos y le toca música al canchero para que lo deje entrar, pues quiere volver a ver a Eurídice; Hades dice que no y Proserpina, su mujer, intercede por Orfeo. Hades accede a permitir el reencuentro de la pareja, con la condición de que él, cuando ella lo siga en su salida de regreso a la Tierra, no vuelva la vista atrás para verla, en cuyo caso la perdería para siempre. Cuando van caminando, Eurídice mira fijamente a Orfeo en la nuca, con lo que provoca que él voltee a verla, y así la pierde.

Orfeo proviene de una región a orillas del Mar Negro, en la actual Rumania, en la que se desarrollan rituales báquicos, que corresponden a la época de la instauración del *logos* en el pensamiento griego y, al mismo tiempo, de movimientos por la libertad intelectual y por la libertad del placer. En estos rituales se podía encontrar a mujeres, conocidas como bacantes —por estar sometidas al dominio de Baco—, y también había otras que, como Eurídice, eran conocidas como ménades. Cuando Orfeo regresa a su tierra, las ménades se le acercan, pero él no quiere tener nada que ver con las mujeres y se dedica a violentar chicos, y las ménades, furiosas, lo destazan y lo tiran al mar. Su cráneo así llega a la isla de Lesbos, donde para entonces ya se había instalado Eurídice, y la calaca de Orfeo queda varada en la playa. Pasa por ahí una serpiente y se le mete por las cavidades. Eurídice lo encuentra y terminan viviendo juntos.

En esta versión, el mito de Orfeo podría ser interpretado como la posibilidad que tenemos los hombres de abandonar la misoginia si tenemos la suerte de que nos pique la ilustración.



Daniel Cazés Menache

# Recuerdo de Daniel Cazés

Morelos Torres Aguilar

*A Marcela, Valeria, Denise e Ilya*

Cuando supe de la muerte de Daniel, sentí de pronto un súbito vacío. Fue aquél un mudo instante, al que siguió una sucesión de imágenes, de recuerdos, de nostalgias. Algunos de esos breves recuerdos son los que ahora escribo.

Conocí a Daniel en la Facultad de Filosofía y Letras, cuando me lo presentaron algunos compañeros, y sobre todo Ilya, su hijo, buen amigo y colega en los escenarios universitarios, en aquellas clases luminosas de Soledad Ruiz.

Ese hombre de cuerpo robusto y nutrida barba entrecana me pareció sorprendente desde un principio: le caracterizaban la ironía, el humor inesperado y cálido, la voz gruesa y al mismo tiempo desgarrada, la mirada inteligente detrás de las gafas. Aunque coincidía con él de vez en cuando en algunas conferencias, en ciertos eventos políticos y universitarios, la cercanía se fue tejiendo también gracias a su otro hijo, Ari, amigo inolvidable cuya reciente pérdida no he podido asimilar aún.

En la última década del siglo pasado, trabajé con Daniel durante algunas semanas en La Jornada Ediciones. Fue para mí una labor llena de sorpresas y aprendizajes en el viejo edificio de Balderas, de altos techos y laberínticos pasillos. En ese entonces, fuimos a presentar a Hermosillo el libro *Sonora 91, historia de políticos y policías*, de Roberto Zamarripa. Bajo un calor callejero e inclemente, o en la frialdad de los auditorios con aire acondicionado, las tareas se multiplicaban. De regreso, como buen neófito en la logística de la difusión editorial le pregunté una buena tarde qué debía hacer, Daniel me respondió así: “Morelos, trabajas conmigo porque confío en ti. Tú puedes resolverlo bien. Ten confianza en ti mismo”. He rememorado esa respuesta, tan generosa y humana, varias veces a lo largo de mi vida.

Más tarde, lo entrevisté para *La Jornada Semanal*, al lado de Edmundo O’Gorman y Gaudencio Mejía, sobre el espinoso tema del racismo en México, del cual se desprendió su reflexión sobre otro tipo de opresión, la

de género: “las mujeres, en la intimidad, en el trato cotidiano que tenemos con ellas, son inferiores, no tienen los mismos derechos, no tienen acceso ni a los bienes ni a los valores a los que accedemos los hombres”. Porque a Daniel lo caracterizaba su lucha por la equidad, o como él mismo lo escribía, por la “humanización igualitaria y libertaria de la humanidad y de cada individuo”.

También recuerdo aquella hermosa tarde soleada, en casa de Ari, en lo alto de una loma, cuando Daniel me reveló que había conocido e incluso entrevistado a Sergio Leone. Tal vez a muchos este nombre no les diga nada; pero para quienes nos emocionamos con *El bueno, el malo y el feo*, con *Por un puñado de dólares*, *Érase una vez en el Oeste* o *Érase una vez en América*, este director italiano significa nada menos que una épica inigualable: duros personajes forjados a cuchillo, tramas llenas de ingenio, fondeadas por la música magistral de Ennio Morricone.

Esa tarde nos pasamos largas horas hablando del carácter de Leone, de los paisajes de Almería donde se filmaban las películas, de Italia, de los actores y los personajes creados por el gran cineasta. Por aquella entrevista supe que la cultura de Daniel provenía no sólo de sesudas lecturas y grandes profesores como Buber, Foucault, Barthes, Morin y Lévi-Strauss, sino de vivencias cálidas y aventuras intelectuales nacidas de la admiración y la imaginación.

Varias veces departimos en torno a una mesa, junto a Marcela, a Valeria, a Ilya y a Ari. También compartimos la mesa literaria, en donde con gusto me senté a su lado a presentar *El acompañante*, su intenso libro de recuerdos y de viajes, de sueños, símbolos y extranjerías en donde escribió sobre personas y lugares entrañables.

Todas aquellas conversaciones y emociones se apretujan ahora en mi memoria.

Muchas veces visité a Daniel en su bermeja torre de Humanidades. Pero esta vez sólo puedo visitar su recuerdo con la débil virtud de las palabras. **u**

*Elogio de Ernesto de la Peña*

# Cuatro momentos

Jaime Labastida

*En estos discursos, pronunciados durante la concesión de tres importantes reconocimientos y en las exequias al historiador, traductor y filólogo Ernesto de la Peña, el poeta y filósofo Jaime Labastida destaca el papel fundamental del pensador, del intelectual que busca ilustrar a quienes se aproximan a su obra.*

## I. ENTREGA DEL PREMIO INTERNACIONAL ALFONSO REYES

El Premio Internacional Alfonso Reyes fue concebido, desde sus orígenes, para honrar no sólo la memoria del enorme y sabio escritor regiomontano que fue Alfonso Reyes sino, al propio tiempo, para honrar, a través de él, a quienes se aproximan a su perfil de humanista y de escritor anclado en su tiempo, al perfil de aquel mexicano universal que estuvo siempre abierto a todas las corrientes del pensamiento, de todas las latitudes y de todas las épocas: desde Grecia hasta hoy, desde Grecia hasta la América nuestra.

Reyes fue un humanista, un hombre generoso que supo dejar de lado su desdicha personal para servir de cuerpo entero a la nación. Muerto su padre, Reyes pudo haber rumiado amargamente su rencor, alejarse de todo y de todos y llorar, a solas, su desgracia en el exilio. No lo hizo así. Por el contrario, dedicó su enorme talento a las causas más nobles de nuestro país: le sirvió en la diplomacia y en la academia y, por encima de todo, le prestó a México el más alto de los servicios: le ayudó a pensar con claridad, en la medida en que escribió con una prosa límpida y transparente, como no la había conocido nunca antes el idioma español. Así lo dijo el propio Jorge Luis Borges, *il miglior fabbro*, como dijo T. S. Eliot de Ezra Pound.

Por esa causa, cuando hace ya seis años se pudo trasladar este premio a Monterrey, la Sociedad Alfonsina Internacional, el gobierno del estado de Nuevo León y las instituciones académicas del estado (hablo, desde luego, de la Universidad Autónoma de Nuevo León y del Tecnológico de Monterrey) cumplieron un anhelo: descentralizar la cultura y reconocer la dimensión universal de esta ciudad, la ciudad de Alfonso Reyes (puesto que desde entonces, desde que en ella nació Reyes, es universal por su destino).

Han recibido este premio los más importantes escritores de México y de América; los mejores escritores y pensadores de Europa. Hoy lo recibe quien es, sin duda, uno de nuestros más grandes humanistas, Ernesto de la Peña. Hombre ávido, si pudiera decirse así, que ha devorado materialmente la literatura en multitud de lenguas, que posee el conocimiento más amplio que nadie pueda imaginar de los idiomas clásicos, del sánscrito al hebreo, del griego al latín y las lenguas eslavas. Ernesto de la Peña es un auténtico pozo de sabiduría; también, ¿por qué no?, es un auténtico gozo de sabiduría.

Sus intervenciones en la Academia Mexicana de la Lengua, en donde ocupa la Silla XI, sobre cualquiera de los temas que surgen de improviso en el curso del debate, llenas de sensatez y de erudición, no dejan de asombrar a todos cuantos las oímos. No importa que sean

asuntos de literatura clásica (helena, latina o hebrea); o temas contemporáneos de ópera, literatura o de cultura popular, lo que diga Ernesto de la Peña se encontrará signado por una sabiduría fina, una precisión sutil, un matiz que revela su inteligencia. Habla del tema como si se abriera de súbito un libro, así son su memoria y su conocimiento. Pero para hablar y escribir como habla y escribe Ernesto de la Peña se necesita, además de inteligencia, de una prodigiosa memoria y una infinita paciencia. ¿Cuántos años de su vida ha dedicado Ernesto de la Peña a los estudios clásicos? Más de los que nadie puede suponer.

Ernesto de la Peña igual escribe de la rosa que de la razón política en la India (traduce los textos de Kautilya); tanto de Homero cuanto de algún grave problema teológico en la *Biblia*; sostiene lo mismo una interpretación delicada en el *Corán* que en la *Kábala*. Hombre extraño, especialista en las religiones que, sin embargo, no es religioso ni profesa ningún credo. Sólo sucede que es un hombre ávido, acaso voraz, un hombre al que, como lo establece Terencio, *nada humano le es ajeno*.

Por si lo anterior fuera poco, deberé añadir que Ernesto de la Peña es un hombre con los pies hincados en su tierra y en su época. Es pensador y humanista y, al propio tiempo, aunque no sea hombre de acción, está atento a los asuntos contemporáneos; diré más, es un hombre al que sus vastas y complejas lecturas no lo han apartado nunca de los problemas cotidianos. Es un humanista al que sus estudios clásicos jamás lo han alejado del gozo de vivir y de reír, de gozar la vida con un enorme sentido del humor.

¿Cuántas lenguas lee y traduce Ernesto de la Peña? ¿Treinta, acaso? Lo cierto es que ha traducido los *Evangélicos* a partir de la versión griega de los Setenta, gracias a la cual el cristianismo dejó de ser patrimonio de un pequeño sector de la humanidad para volverse una religión universal. Esta hazaña de la cultura se debe a la disposición de los Ptolomeos y al hecho de que el griego era la lengua culta de la época.

Por estas causas, el Jurado del Premio Internacional Alfonso Reyes determinó, por unanimidad, otorgarle el premio del año 2008 a Ernesto de la Peña, humanista universal, como Alfonso Reyes.

*Monterrey, Nuevo León, 8 de octubre de 2008*

## II. ENTREGA PÓSTUMA DE LA MEDALLA

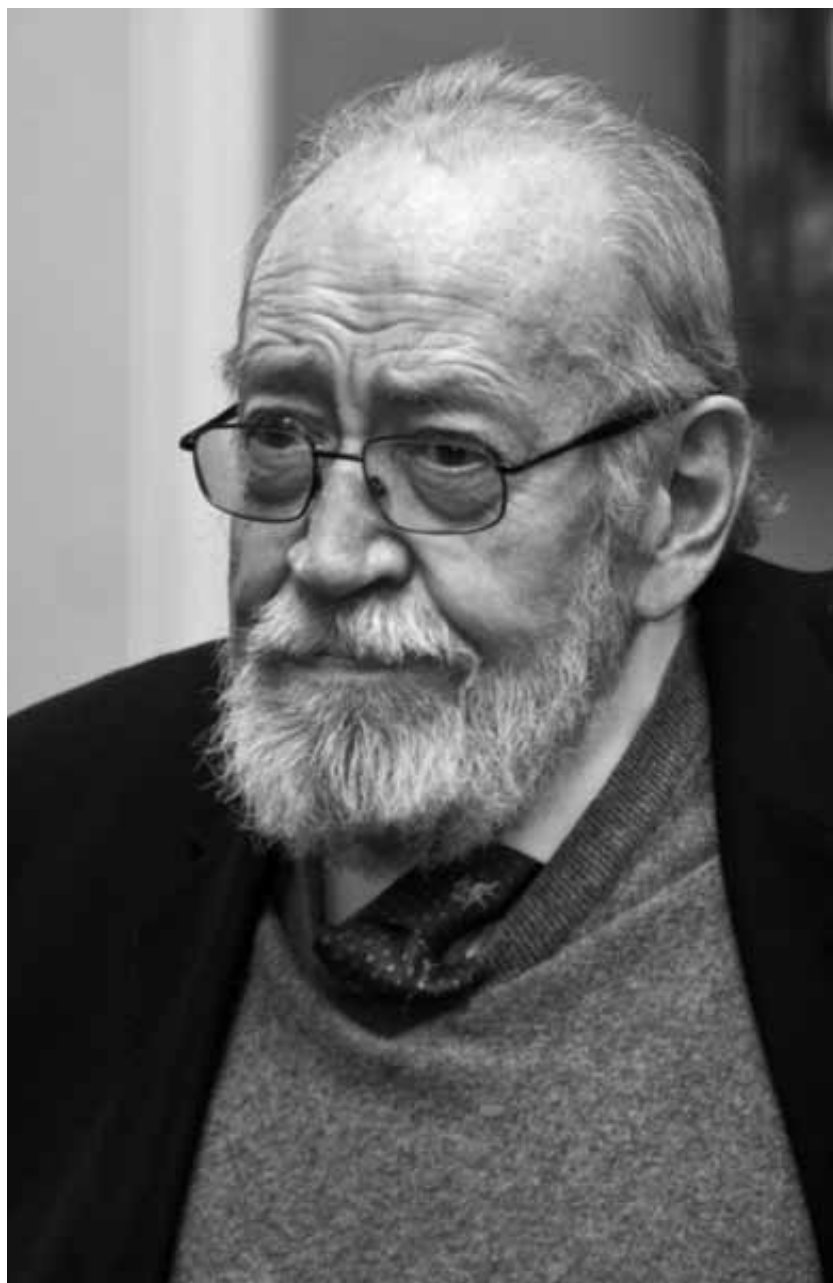
### BELISARIO DOMÍNGUEZ POR EL SENADO DE LA REPÚBLICA

Debo confesar que mi primera reacción fue de sorpresa. ¿Cómo, me dije, mi amigo Ernesto de la Peña ha sido propuesto a la medalla Belisario Domínguez? Creo, me dije otra vez, que esta medalla se otorga a luchadores sociales, a personas que han levantado su voz contra

la injusticia; a personas que, a semejanza de don Belisario Domínguez, se oponen a los tiranos y ejercen, con riesgo de su vida, la libertad de expresión en su más alto grado. Es imposible, me dije una vez más, que esa medalla le sea otorgada a un humanista como Ernesto de la Peña, un hombre que, por si lo anterior fuera poco, parecía inmune a los dictados de la política activa; que le placía encerrarse entre libros, estudiar manuscritos, escarbar en lenguas antiguas.

A esa primera reacción de sorpresa le sucedió otra, mayor y tal vez de signo contrario, un sentimiento, lo diré así, de inmensa alegría, al saber que el Senado de la República le había concedido la Medalla Belisario Domínguez correspondiente a este año de 2012, el año en que falleció, a Ernesto de la Peña.

Quise entender la razón, examinar la causa de este hecho (insólito, para mí). Sé que en otras ocasiones el Senado de la República ha distinguido la tarea de los intelectuales que contribuyeron, con su pensamiento y



Ernesto de la Peña

con su acción, a resolver los graves asuntos de la *res publica*. Pero no es el caso de Ernesto de la Peña, hombre que parecía hecho de alguna materia extraña, ajena desde luego a los problemas inmediatos y, más aún, a los temas de la política; que semejaba vivir en otra época y que, sin embargo, tenía los pies bien puestos en la Tierra.

Ernesto de la Peña gozaba al leer un texto en sánscrito, al traducir del griego antiguo a los filósofos presocráticos, al hurgar en los escritos de Rabelais, de Villon o de Proust. Pero también amaba la música moderna y el buen vino y los refranes del pueblo mexicano. Era, acaso, lo que podría llamarse *un buen ciudadano*, sin otro adjetivo más, que acudía a votar, tal vez sin demasiado entusiasmo; que pagaba sus obligaciones fiscales de modo puntual; que cumplía con sus deberes cívicos, podría decirse así, sin que eso le causara mayor placer ni lo distinguiera, por ello solo, de otros ciudadanos, tan comunes, pues, y tan corrientes como él. ¿Por qué, re-

pito mi pregunta, el Senado de la República le concede la Medalla Belisario Domínguez a un hombre así, sumido en sus estudios humanísticos?

Aclaro, antes de continuar, que me parece necesario que el Senado distinga con esta medalla a los luchadores sociales; que es imprescindible, sin duda, para la buena marcha del país, que haya personas que reclamen, en el nombre de otros, derechos conculcados y que asuman la voz de quienes no pueden o no se atreven a levantar su voz contra la injusticia. Así ha sido. Así será. Tal es el sentido original de esta medalla: reconocer la valentía de quienes, aun a costa de su vida, luchan por un mundo más justo. Pero, lo creo también, hay diversas maneras de hacer de este mundo, aunque sea en una medida escasa, un mundo más digno y más justo.

No sé, por lo tanto, si las causas que propondré ante ustedes hayan sido las que movieron al Senado de la República a tomar la decisión que ahora tomó. Pero, si no lo fueron, para mí bastarían y sobrarían: serían tal vez el indicio de que algo empieza a cambiar en nuestra nación y que no todo está podrido, glosó lo que dice Shakespeare en el *Hamlet*, que no todo está podrido en el Estado de Dinamarca.

Creo que el Senado de la República ha reconocido ahora a un héroe de otra dimensión, a un héroe de naturaleza diferente, a un hombre que podríamos llamar, si me es lícito usar esta expresión, un héroe intelectual, un hombre que hizo de la palabra su herramienta de trabajo. Porque fue la palabra el instrumento propio de Ernesto de la Peña, sin que le importara el sonido de la voz ni el signo gráfico con el que esa palabra hubiera sido reproducida. Para Ernesto de la Peña, la palabra, la voz salida de la garganta de todo hombre (sea hindú o hebreo; francés o italiano; egipcio o alemán; árabe o mexicano); el signo gráfico que esa voz asumía (de modo fonético, silábico, ideográfico o jeroglífico) era lo decisivo: porque mostraba a los hombres que se agitaban dentro de ella.

Si el Senado de la República ha valorado, por encima de otros rasgos, en este caso, el mérito que tiene un trabajo honesto, callado; el enorme valor acumulado que posee la labor de un hombre excepcional, de un hombre que fue enemigo de estridencias, de un intelectual sumergido en el silencio profundo de su biblioteca, lo volveré a decir, algo, y en un sentido profundo, empieza a cambiar en el fondo de nuestra nación. Añado: para bien.

Ernesto de la Peña asumió, y en grado sumo, el rasgo fundamental de todos los humanistas: la comprensión de los otros, el respeto por los conceptos ajenos, el don de esa virtud que en ocasiones semeja lo contrario de lo que contiene la lucha política. Hablo de una virtud extraña, la virtud de la tolerancia, que a Ernesto de la Peña le era connatural y que jamás asumía desde un



supuesto espacio superior; por el contrario, siempre se situaba a la altura de los hombres, sin que le importara su nivel cultural o su profesión de fe.

Ernesto de la Peña era agnóstico. Descreía de la existencia del alma y de la vida ultraterrena; tenía una visión amplia de la historia de las religiones; quizá por eso no aceptaba que hubiera algún dios, ni vengativo ni amoroso, que se ocupara de los mínimos asuntos de los hombres ni de los mayores problemas del universo. Por esta causa, porque abarcaba la totalidad del mundo religioso y se interesaba por el pensamiento mítico; porque estudiaba con igual pasión el pensamiento de los vedas que el de los cristianos; los mitos y la religión de los antiguos egipcios que los mitos y la religión de los caldeos, Ernesto de la Peña era respetuoso de las opiniones y las creencias ajenas. Acaso no compartiera esas creencias, pero no es menos cierto que las examinaba con profundo respeto. Jamás anidaba en su ánimo una ofensa; nunca le oí hacer burla de opinión alguna, a pesar de que le pareciera absurda, falsa o inadmisibles. No era un hombre religioso y, sin embargo, gozaba al estudiar los conceptos religiosos o las imágenes del pensamiento mítico. Diré, por esto, que su curiosidad no conocía límites y que su avidez de saber era casi infinita.

Quisiera decir, por último, que este hombre, este gran humanista, Ernesto de la Peña, le rindió a la Academia Mexicana de la Lengua lo mejor de sí mismo; que en ella prodigó su sabiduría y sus consejos, que nunca escatimó su talento y nos lo dio, a raudales. Lo propio, añadido, hizo en sus programas de radio y en sus charlas de televisión, tarea que le permitió ampliar el círculo de sus enseñanzas (que la gente seguía, me consta, con unción). Por todos estos motivos, creo que el Senado de la República ha tomado una decisión correcta, que celebre con júbilo, al reconocer el trabajo silencioso y limpio de un enorme humanista. Muchas gracias.

*Ciudad de México, noviembre de 2012*

### III. ENTREGA DEL XXVI PREMIO

#### INTERNACIONAL MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

Al atisbar la vasta producción escrita de Ernesto de la Peña, asombra, acaso en un primer término, su carácter multifacético (que él calificaría, sin duda alguna, con el mejor adjetivo de *proteico*). La obra de Ernesto de la Peña, en efecto, se ocupa lo mismo de rastrear, en la historia y en la literatura, los diversos sentidos de esa flor que no puede reproducirse en el hemisferio sur ni traspasar el límite del Ecuador, quiero decir, *la rosa*, en lenguas que oscilan del hebreo al griego y el latín, del árabe al inglés y el alemán, del italiano al español y el francés; que de traducir, en forma directa, del sánscrito, un conjunto de consejos políticos que culmina en una visión

orgánica del Estado hindú (*mandala*); que de verter al español, una vez más, desde el original griego, los cuatro evangelios cristianos, con múltiples notas aclaratorias (que son, en lo esencial, de carácter filológico e histórico).

Sí, es verdad, el dominio de tantas lenguas (muchas de las cuales pertenecen a familias diferentes y carecen de parentesco entre sí); el conocimiento profundo de asuntos tan diversos, puede causarnos espanto. En tal sentido, podría decirse de Ernesto de la Peña lo que sus contemporáneos decían de Picco Della Mirandola, a saber, que era *un monstruo de la naturaleza*, si entendemos esta palabra, la palabra *monstruo*, en su sentido original de *portento* o de *prodigio*, o sea, como una manera de *mostrar al mundo* un hecho insólito. De la Peña es, desde luego, me apresuro a decirlo, un hombre insólito. Lo sería en cualquier lugar del planeta; lo es, aún más, en un país como el nuestro, muy alejado, por desgracia, del cultivo de las lenguas clásicas, por no decir de las lenguas orientales (del Cercano y del Lejano Oriente).

Pero no sólo nos asombra el carácter proteico de su obra. Es preciso añadir que nos asombra por igual otro hecho: lo tardío de su escritura. Me explico. Da la impresión que De la Peña se hubiera dedicado sólo durante largos años a la lectura, a la paciente y tenaz asimilación de sus conocimientos. Parece como si un tema le condujera a otro y que, sin embargo, ninguno le satisficiera por completo. Nos da la impresión, por así decirlo, de que, agotada, si es que se puede agotar, la lectura de Homero, esa lectura le llevara a otra (a la epopeya de Gilgamesh) y ésta, a su vez, a otra (a la lectura de los *Analecta* de Confucio) y ésta a un remoto texto sánscrito (el de Kautilya, el llamado Maquiavelo hindú). La curiosidad intelectual de Ernesto de la Peña no ha conocido, pues, límite (su avidez tampoco).

Empero, esta avidez de conocimientos no dio como fruto, durante muchos años, escritura alguna. Debo advertir que las obras fundamentales de Ernesto de la Peña empezaron a ser escritas cuando nuestro autor había rebasado el medio siglo de vida y varias han sido publicadas a sus sesenta, a sus setenta, a sus fructíferos ochenta años de vida. Hasta cumplir seis decenios de vida, Ernesto de la Peña fue, en lo esencial, un hombre que se prodigó en la conversación o la charla erudita, en breves notas dispersas en revistas, en pláticas de radio o de televisión. De su boca brotaban (brotan aún, desde luego), como de un manantial inagotable, sentencias, refranes, noticias de todo tipo (igual de la vida cotidiana que de la vida literaria).

¿Por qué, cabe la pregunta, su producción *escrita* es tan tardía? ¿Exceso de autocritica? Acaso. ¿Certeza de que todo había sido dicho ya por otro autor? Quizás. Advierto un hecho sintomático: Ernesto de la Peña sabe, al modo socrático, que nada sabe porque *los demás, los otros*, lo saben todo (y ya lo han dicho y ya lo han escri-

to). Así asumió, poco a poco, la convicción de que le era preciso entrar en los intersticios de esos conocimientos, hacer algún apunte, colocar una apostilla en un texto clásico, releer lo ya leído. Durante largos años, Ernesto de la Peña fue un maestro de la oralidad (añado: lo sigue siendo, porque habla con una soltura y una precisión increíbles, sin cometer jamás un dislate, sin tener nunca un solo *lapsus linguae*). ¿Por esa causa ha brotado en él esa pasión por maestros, en el sentido mayúsculo de esta expresión, de carácter ágrafo?

Ernesto de la Peña admira sobremanera a estos maestros de la humanidad que jamás escribieron una línea. Confucio (Kong-fu-si, el Gran Maestro Kong) sólo nos es conocido por las sabias palabras que de él conservaron sus discípulos; de Jesús nada sabríamos si algunos apóstoles no hubieran recogido en los *Evangelios* sus enseñanzas; si Sócrates no hubiera vertido, en los oídos atentos de Platón y de Jenofonte, sus diálogos, ¿qué sería de sus doctrinas? Y las tesis de Mahoma, ¿qué serían si su yerno no las hubiera escrito en los omóplatos de los camellos?

Ernesto de la Peña, a diferencia de los maestros que he mencionado, ha sido el testigo de sí mismo y se ha prodigado, en los últimos años, en textos admirables. Ya señalé su traducción directa de los *Evangelios* y las riquísimas notas con que los acompaña. Añado que, a partir de esa misma traducción, como si saltara un escollo o como si considerara su deber extraer un escolio, De la Peña escribió otro libro, *Las controversias de la fe*. No puedo dejar de mostrar, en éste como en otros casos, mi decidido asombro. De la Peña es un agnóstico; descreo, como diría Borges, de toda certidumbre. Pero en modo alguno le son ajenos ni el sentimiento religioso ni el pensamiento mítico y los ha estudiado con pasión. Añado que sus logros superan y desbordan, con mucho, mis escasos conocimientos en esas materias y que, por esta causa, me es imposible seguirlo en sus divagaciones. Son más cercanos a mis afanes otros libros de Ernesto de la Peña dedicados a la literatura homérica o a la cervantina. Pero no dejo de admirar, aun en aquellos que me resultan remotos (el dedicado a Kautilya y el Estado hindú como *mandala*) su vasta erudición y su pasión desbordada. De igual manera, aun cuando me resulte por completo ajeno el sentimiento religioso, me conmueve la manera como se enfrasca en la versión de un profeta de nivel secundario, Tomás, y el examen minucioso de su texto. Acaso lo propio habría que señalar respecto de un libro mayor, *El centro sin orilla*, en el que se goza al analizar matices que encuentra en religiones monoteístas. Se mueve con soltura pasmosa entre la *Biblia* hebrea (leída en su idioma original), los *Evangelios* cristianos (que traduce, lo dije, del griego antiguo), los himnos védicos (que lee en sánscrito), las tesis de Zaratustra (que lee en avéstico) y el *Corán* (leído en árabe).

No puedo dejar de señalar, para concluir, que Ernesto de la Peña ha escrito narraciones y poemas admirables (de éstos se ocupa, por cierto, uno de nuestros poetas mayores, Eduardo Lizalde, y poco puedo añadir a su perfecto comentario). Empero, esos poemas y esas narraciones, con ser, como lo son, en varios sentidos, ejemplares, no producen el infinito pasmo que producen en nosotros estos otros textos plagados de hallazgos inauditos, digo, los extraordinarios ensayos a los que hice referencia. Ernesto de la Peña es un hombre que *sabe* y que, al propio tiempo, goza de la vida. La voz latina *sapientia* fue el neologismo por el que se tradujo la palabra helena σοφία; acuñada por Ennio dio, en español, nuestra voz *sabiduría*. Me interesa destacar un aspecto. Σοφία guarda un vínculo estrecho con el trabajo y la habilidad manuales. En cambio, *sapientia* se asocia al verbo saborear y, por lo tanto, a la lengua. La lengua, como órgano de la fonación (γλωσσα), difiere de la lengua en tanto que idioma o instrumento de la razón (λογος). Sin embargo, en Ernesto de la Peña han sido unidos el sentido del gusto y la pasión racional. Por consecuencia, como lo dijo Terencio, a Ernesto de la Peña *nada humano le es ajeno*.

El Colegio de México,  
Ciudad de México, 6 de septiembre de 2012

#### IV. AHORA Y EN LA HORA DE LA MUERTE DE ERNESTO DE LA PEÑA

Apenas el jueves pasado celebramos, con un júbilo enorme, la entrega del XXVI Premio Internacional Menéndez Pelayo a Ernesto de la Peña. Cuatro días más tarde asistimos, con un dolor que no conoce término, a la tremenda noticia de su muerte.

¿Cuántos hombres habitan en nosotros? Somos a la vez, todos y cada uno de nosotros, un hombre y muchos hombres. ¿De qué diversas materias estuvo hecho, pues, el hombre *proteico* que respondía al nombre de Ernesto de la Peña? Políglota insaciable, especie de dios niño, una suerte de dios infantil y perenne que jamás conoció el aburrimiento, un dios niño, siempre sonriente, que se divertía al jugar con las palabras: eso, y mucho más que eso, fue nuestro queridísimo Ernesto de la Peña. Porque también fue un sabio humilde y sereno, un Sócrates de silencios y de palabras precisas, un Confucio del que manaban constantes enseñanzas, el hombre bondadoso que se prodigaba en la amistad, el hombre dulce que, sin embargo, no imponía su indudable autoridad.

Quisiera recordar, de la escasa producción poética de Ernesto de la Peña, tan sólo unos cuantos versos, en los que se palpa su audacia de invención. Hablo de unos versos de la “Balada del ventrílocuo mudo”. Advier-

tase, en el mismo título, la paradoja, la contradicción, el tropo que llamamos *oxímoron*: la voz de un hombre que no parece salida de sus labios sino de su vientre, la voz de una persona que viene de *otro lado*, que se acerca a nosotros desde lejos o desde distintos sitios a la vez (y que es muda, sin embargo). Lo que cito se edifica de modo consciente sobre paradojas y oposiciones: “Profiero, tartamudo, ciego de voz, manco de sonidos, / las sílabas vacías... / garganta atribulada, / glotis desnuda a fuerza de palabras...”.

La voz, que es un sonido articulado, aparece como un signo de la vista (dice Ernesto: *ciega*, o sea, *ciego de voz*); al propio tiempo, se nos ofrece, él, *manco de sonidos*, digo, tullido del brazo; pero esa falta se atribuye, una vez más, a la palabra que se dice, a la palabra que se profiere. Luego, la garganta, *a fuerza de palabras*, ha quedado *desnuda*. Ernesto de la Peña ha construido, como pueden ver, un complejo sistema de oposiciones semánticas pleno de riqueza y que yo, de modo inútil, he intentado mostrar ante ustedes.

Cuando se lee la obra *escrita* de Ernesto de la Peña, lo primero que asombra es lo vasto y al propio tiempo lo múltiple de sus conocimientos. Textos leídos en lenguas que carecen de parentesco entre sí; movimiento constante entre lenguas muertas y lenguas vivas; oscilaciones que van del sánscrito al griego y al latín, del árabe al arameo, del español al francés, del alemán al italiano. Pero toda esa vasta y asombrosa producción *escrita* es sólo la punta del *iceberg*: por debajo de ella, en la profundidad del océano, palpita una montaña de palabras *dichas*, que se conservan en los archivos de la radio y la televisión. Es necesario acudir a estas fuentes para traducir, de la oralidad a la escritura, la palabra *dicha* (insisto: la palabra de *dicha*) de Ernesto de la Peña: nada perderá su palabra *dicha* si se transforma en palabra *escrita*: salía perfecta y precisa del cerco de sus dientes.

Al propio tiempo, será imprescindible, pasadas estas graves horas de duelo inevitable, querida María Luisa, que trabajemos en los archivos electrónicos y en los archivos manuscritos de Ernesto de la Peña. Estoy cierto de que tu sentido del orden y la disciplina, el amor que te unió a Ernesto harán posible entregar a nuestra cultura el fruto maduro de los trabajos, aún inéditos, de Ernesto. La Academia Mexicana de la Lengua, a la que brindó Ernesto el mejor de sus afanes, ofrece contribuir, en la medida de sus fuerzas, querida María Luisa, para que se publiquen esos hermosos trabajos. Acaso, antes que ningún otro, aquél en el que se hallaba inmerso en los últimos días de su vida, y del que leyó páginas certeras y valiosas en nuestra Academia. Hablo del trabajo a propósito de Rabelais, otro sabio risueño y vital, como el propio Ernesto.

He perdido a un amigo entrañable. Por encima de mi pérdida personal, he de decir que la Academia Me-

xicana de la Lengua ha recibido un golpe brutal, del que le será difícil recuperarse. Aun por encima de la pérdida que sufre nuestra Academia, añadido que nuestro país ha perdido a un hombre insustituible e insólito.

Quisiera que recordáramos a Ernesto de la Peña como siempre fue, como un hombre enamorado de la vida; que sabía gozar de un buen vino lo mismo que de un gran poema; que sabía compartir la alegría de vivir con sus amigos; que gozaba igual de la música que del amor; que poseía un increíble sentido del humor; que se podía reír de sí mismo con la misma compasión que de sus seres queridos.

*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace*, un varón *tan claro, tan rico de aventura*: tardará mucho tiempo en nacer un hombre tan audaz, tan tierno, tan imprescindible como Ernesto de la Peña.

Palacio de Bellas Artes,  
Ciudad de México, 11 de septiembre de 2012 **U**



# La conjura de los aluxes

Hernán Lara Zavala

*Tres potencias sobrenaturales, la belleza, la locura y el embrujo, se entreveran en este relato del autor de Península, Península, De Zitilchén y Charras. Aquí aparecen los míticos aluxes mayas —esa variante de gnomos, duendes y goblins— para cambiar definitivamente la vida de su protagonista, no sabemos si para mal o para bien.*

Los duendes existen, disculpen que lo diga de forma tan abrupta, pero existen. ¿Cómo lo sé? Voy a confesar: uno de ellos, de nombre Holchi, se metió a mi casa y transformó radicalmente nuestras vidas. Todo empezó así: por las noches no me dejaba dormir. Sus pasos, risitas y silbidos me despertaban y, escudándose en la oscuridad, yo lo podía oír correr, meterse debajo de la cama, trepar por las cortinas, mover cosas, dar saltos, canturrear y cuando yo me levantaba medio dormido y harto a encender la luz, alarmado y listo para pillarlo, desaparecía como por arte de magia. Carmina se molestaba conmigo y me decía que yo había sufrido una pesadilla, que ella no había oído nada, que apagara la luz, que me acostara y la dejara dormir. Pero yo sabía que no. Algo o alguien se estaba metiendo entre nosotros y empezaba a hacernos la vida imposible. Tal vez a causa de eso ahora no me interesa ver ni el azul del cielo.

Mi esposa se llama Carmina: cómo la quise, cómo la amé, cómo la admiré. Me imagino que todavía trabaja en la prestigiosa agencia de modelos que permitió que su agraciado rostro y su ahora demasiado esbelto cuerpo saturaran todos los espectaculares de la ciudad, con sus coqueteos, mohines y sugerentes posturas, así como la publicidad de cuanta revista llegaba a mis manos anunciando perfumes, cremas o ropa, no importa de qué tendencia o nacionalidad, además de haberse converti-

do en una de las más famosas modelos del país. Algunos recuerdos sobrevienen a mi memoria en contra de mis propios deseos. Escriba, escriba, es lo que me recomiendan aquí, tal vez eso pueda ayudarlo... ande, escriba lo primero que le venga en mente... aunque le duele y se lastime, aunque se lastime y lastime a los demás: ande, escriba, escriba sin miedo, sin recato, sin culpa, pudor ni consideración...

Carmina ha hecho una carrera meteórica y rutilante. En no pocas ocasiones importantes empresas quisieron tentarla para que su agraciado rostro y su apetecible cuerpo emprendieran una feliz fuga hacia latitudes más civilizadas y sobre todo mucho mejor remuneradas. La querían no sólo como modelo sino como cantante y actriz. Pero ella resistió cuanta oferta le hicieron. Carmina consideraba entonces que la obligación de una mujer consistía en estar con su marido. Antes era de convicciones bíblicas. Pero ojo, la *Biblia* no siempre es la mejor aliada de lo que sucede en la vida y ahora estamos separados.

Carmina y yo éramos lo que se dice una pareja modelo. Vivíamos con la conciencia de sabernos sujetos de la historia y evolucionábamos de acuerdo con el momento que nos tocaba vivir. No le temíamos a los cambios, no, por más sátiras y diatribas de nuestros presuntos amigos. Allá aquellos que, al vernos pasar

triunfantes en el carro de la fama, nos arrojaban todo tipo de inmundicias desde el muladar de sus envidias, rencores y prejuicios.

Carmina: bella, atractiva, siempre bien arreglada: de cabello rizado color negro azabache, alta, de buen cuerpo y con unos ojos enigmáticos de mirada aterciopelada, de atractiva ingenuidad y peligrosa inocencia. Pero lo mejor de todo era su sonrisa: abierta, provocadora, sus dientes blancos y brillantes en una expresión, simultáneamente divertida y sensual. Carmina transitaba por la vida con excelente postura: mucho garbo y marcha firme y decidida. Su vestimenta era alegre y jovial, falda corta, tacones altos, la boca siempre roja, los cabellos desordenados y sensuales. Se abría paso entre la gente contoneándose sin reparar en los obstáculos que pudiera encontrar en el camino; su signo era sagitario, así que a veces yo la imaginaba como una especie de centauro femenino, mitad yegua, mitad mujer, con el arco dispuesto a dirigir sus saetas al blanco de su predilección. Carmina se encontraba en la flor de la edad y de sus capacidades; pero desde que el duendecillo aquel logró inmiscuirse entre nosotros todo empezó a cambiar o tal vez simplemente sucedió que empecé a conocer cómo era, así como ella a mí y no como nos habíamos imaginado durante nuestros primeros años de matrimonio. Sus opiniones eran cada vez más tajantes y contundentes y poco a poco su manera de vestir y de arreglarse se fue modificando: se cortó el cabello rizado y desordenado para sujetárselo en un chongo; sus faldas y vestidos coquetos y ondulantes así como sus repiqueteantes tacones se trocaron por pantalones y saco de color negro, blusa blanca y zapatos bajos y austeros, monjiles; dejó de maquillarse, de pintarse la boca, de sonreír con los ojos; hasta su ropa interior cambió: aquellas prendas sugerentes, siempre bien coordinadas y a la última moda las cambió por corpiños de peto largo y *pantis* a la cintura de color blanco. Empezó a adelgazar y muchas veces descubrí que después de una buena comida se retiraba discretamente al baño a vomitar; antes de recluirme aquí ella estaba a punto de cumplir treinta y tres años, lo que muchos consideran la mitad de la vida, pero que para mí representa la mejor etapa de cualquier mujer, sea cual sea su belleza o condición. ¿Yo? Soy un poco mayor que ella pero a partir del momento en que renuncié a mi trabajo acepté mi condición de eso que los ingleses llaman *beyond the pale*.

Pero no quiero adelantarme: nuestra rutina diaria era absolutamente convencional: tan pronto yo terminaba de desayunar Carmina corría invariablemente de prisa rumbo a la agencia donde trabajaba. Permítanme aclararles que yo, además de ser su esposo (“el marido de La Diva”), laboraba en un despacho de consultores alemanes, *Gesellschaft für Organisation Planung und Ausbildung*, como humilde analista que entraba a tra-

bajar un poco más tarde que mi mujer. Ingresé a la empresa por recomendación de ella con el argumento de que yo sabía redactar y que, dada mi peculiar curiosidad intelectual, mi diletantismo y mi vocación de ratón de biblioteca, seguramente podía resultarle útil a las múltiples y variadas labores de investigación de la compañía. De hecho cuando la conocí yo aspiraba a ser escritor, lo cual no tenía mucho sentido para el temperamento práctico de Carmina que veía la literatura con absoluta indiferencia, para no decir con franco desprecio.

—Métete a trabajar y dedícate a escribir por las noches y los fines de semana... —me aconsejaba—.



Joven señor, Costa del Pacífico, El Salvador/Guatemala, 900-400 a.C.



Tapa de incensario con imagen de Yax K' uk' Mo', Copán, Honduras, 600-700 d.C.

\*\*\*

Pero remontémonos al pasado lejano. Me casé enamorado, ferozmente enamorado de Carmina pues veía en ella, además de a una atractiva mujer, a un ser extremadamente vivaz e inteligente y, para más, de total independencia de carácter. Sólo que a partir de que el duende penetró en casa me percaté de que cada cierto tiempo le ocurría algo extraño sin que hubiera ninguna razón o causa identificable y su temperamento cambiaba de una manera tan inusitada y extraña, sufría una transformación brutal en su personalidad y carácter, lo cual me llevaba a desconocerla por completo, al grado que llegué a pensar que o ella se estaba volviendo loca o que el que estaba perdiendo sus cabales era yo. Durante esos periodos me enfrentaba de súbito a una total extraña a la que no reconocía y ni siquiera en mis desvaríos más extremos me hubiera imaginado. Curiosamente en esos momentos su belleza adquiría tintes grotescos, crueles y diabólicos y se convertía ante mis ojos en un ser absolutamente repulsivo. Ese cambio podía durar horas, a veces días y en ocasiones llegó a prolongarse durante semanas. Una vez pasada la crisis volvía a ser la de antes y se acercaba a mí de manera seductora y sensual, consciente del poder de atracción que ejercía sobre mí y a sabiendas de que yo era incapaz de rechazarla. Un día me atreví a insinuarle tímidamente mi preocupación por esos cambios abruptos, no sólo en su aspecto y en su carácter sino en su manera de comportarse, y que tan pronto pasaban ella olvidaba como si nunca hubieran ocurrido. Al oír mi reclamo montó en cólera y, adoptando una expresión de odio y desprecio, me reviró:

—Más bien creo que se trata de tus genes machos.

\*\*\*

Un hombre que no trae dinero a casa no puede preciarse de serlo.

Cada mañana yo leía el diario con toda calma, bebía café y cuando daba la hora bajaba por el elevador hasta el garage y trepaba, bien vestido, afeitado y pulcro, a mi automóvil rumbo al despacho de consultores.

Debo aclarar que tras la recomendación de mi mujer tuve que presentar toda una batería de exámenes: de inteligencia, de aptitudes generales, de cultura, a más de las pruebas psicológicas y de desarrollo de aptitudes que logré sortear gracias a mis lecturas y a las mañas adquiridas a través de ciertas novelas subversivas. Me llevó toda una semana la presentación de las pruebas. Varios días después me llamaron por teléfono para decirme que tenía una cita con el Gerente General, un doctor alemán de nombre Ulrich Funwangler que, con los resultados desplegados sobre el escritorio, sonrisa irónica y fumando un cigarrillo, me dio la buena nueva de que había sido aceptado para colaborar con la importante empresa mexicanoalemana.

Cambio de escenario por un momento y acompáñeme hasta el despacho donde trabajaba.

Llego en mi auto al estacionamiento del edificio y le indico al portero que lo estacione y lo lave. Subo por el elevador hasta las oficinas y saludo a la bella Beti, la recepcionista, a la eficiente Tere, la capturista, y a la temible Amanda, administradora y jefa de personal del despacho, quien de inmediato me pide que firme la hora de mi llegada. Vengo un poco retrasado pero todavía estoy dentro de los límites de tolerancia que nos permite la empresa para que no nos amonesten. Abro una puerta y me topo con cuatro escritorios con sus respectivas computadoras alineados en dos hileras: el mío es el segundo del lado izquierdo. De mis compañeros sólo ha llegado El Rupis, cuyo verdadero nombre es Ruperto. Según sus propias palabras, él se halla desde ya inmerso en su trabajo “fecundo y creador”. Nuestro jefe inme-

diato, el licenciado Arredondo, también se encuentra ya en su cubículo pues alcanzo a escuchar su constante tosecita nerviosa. Unos cuantos minutos antes de que venza el tiempo de tolerancia llega, *safe*, Gonzalitos. Cárcamo, cuyo escritorio se encuentra delante del mío, no hará su arribo triunfal sino ya pasadas las diez, luego de haber recibido la correspondiente reprimenda de la temible Amanda.

Rupis asume su profesión de analista como si se tratara de una militancia o, peor aún, de “un apostolado” (sus propias palabras). Siempre llegaba a la oficina quince minutos antes de la hora de entrada. Venía a pie desde su casa pues lo consideraba el mínimo ejercicio que SU CUERPO (así con mayúscula) requería, además, claro, de sus entrenamientos de *hand ball*, de sus partidos de squash y del gimnasio al que asiste diario desde que dejó de ser un “alféñique”. Le pide al mozo un café pues él nunca “ingiere” (*sic*) nada entre comidas y pocas veces se ha rebajado a la debilidad de beber alcohol. Es extremadamente limpio en su apariencia y puntilloso en su trabajo. Viste de invariable camisa blanca, con corbata y traje completo. En convivios y celebraciones usa además chaleco. Se aplica loción con suma liberalidad, lo cual provoca que de su escritorio emane un constante efluvio dulzón según los vaivenes de la moda de las fragancias en turno. Cuando saluda de mano, lo cual por suerte no es tan frecuente (salvo que tenga algún logro que “compartir” con nosotros, como ganar el campeonato de *hand ball* o recibir una calurosa felicitación de sus alumnos de la facultad de ingeniería por sus excelentes cursos), deja impregnado el olor de su loción durante horas enteras, lo cual me resulta particularmente insoportable y difícil de erradicar a pesar de que me lave las manos. Rupis es moreno, de cabello grueso, oscuro y ojos rasgados; ah, pero eso sí, se identifica sin reservas con el “espíritu de lucha alemán” y todo lo que “ejecuta” lo hace como si proviniera de la más rancia estirpe teutona. Por alguna inexplicable razón, a pesar de su disciplina “férrea” y de “su excelente formación lograda a base de quemarse las pestañas en el Colegio Alemán”—y claro, descontando de la enorme cantidad de tiempo que le invierte a revisar sus cuentas personales—, todo lo que hace debe ser aprobado por el licenciado Arredondo y muchas veces el pobre Rupis se ve en la penosa necesidad de repetir íntegramente el producto de su “trabajo fecundo y creador”. No obstante eso y debido a que es ingeniero de profesión se ha impuesto como nuestro superior autonombrándose jefe del área de ingeniería industrial.

He aquí a Gonzalitos: él es alto, muy delgado, pálido, con una calvicie incipiente: un auténtico vegetariano del alma. Ocupa el escritorio contiguo al mío. Con frecuencia lo sorprendo con los ojos entornados, la mirada perdida entre las palabras y revisando las cifras de

su proyecto en turno en ese otro mundo al que su mente se fuga involuntariamente gran parte del tiempo. Permanece inmóvil, durante horas con la mirada perdida en la pantalla como único punto de apoyo entre su mente y la realidad divagando en quién sabe cuántas cosas que no corresponden ni a su proyecto ni al despacho en que trabajamos. Es extremadamente lento en sus labores y requiere un enorme esfuerzo para concentrarse. Cuando por fin le llega la musa y se encuentra inspirado escribe dos o tres líneas, borra una o dos palabras y se vuelve a quedar pasmado para luego volver a avanzar y a retroceder. Reescribe y borra otra vez y así se pasa gran parte de la mañana en lo que podríamos definir como una “huida hacia adelante”. Nunca sale a comer: “tengo un hambre poca” suele decir a la hora del almuerzo y es discreto, apacible y buena persona; a pesar de su lentitud en el trabajo su eficiencia y productividad se equiparan con la de Rupis.

Cárcamo, en cambio, es alegre y jovial. Siempre saluda de beso a Beti (la más guapa), con un apretón de manos a Tere (menos agraciada) y con una caravana burlesca a la temible Amanda, lo cual no lo exime de las severas miradas de escarnio de la administradora ni de sus múltiples reclamos (“Llegó otra vez tarde, ingeniero”) que él ignora a la torera. Después de su estruendosa llegada a causa de sus carcajadas impostadas (¡gaaaara-gara-gara-gara!) celebrando sus propios chistes, nos brinda a cada uno un fuerte abrazo con nutridas y sonoras palmadas en la espalda. Tan pronto Cárcamo se acomoda en su escritorio coge el teléfono y se comunica (en rigurosísimo orden) primero con su señora madre (cómo está mi jefecita), luego con su esposa (hola mi reina, ya llegué) a la que primero interroga (¿qué vamos a comer?) y luego apremia (¡qué!, ¿no me va a hacer mis ejotitos con huevo?) y a la que finalmente reprende (¡y nada de andar por ahí nomás pajareando!). Inmediatamente después peina parte de su agenda para saludar, hacerse presente o felicitar a algún amigo o conocido que, o bien ocupa un puesto político de “alta jerarquía” o bien tiene fama de estar “forrado”. Cuando termina sus llamadas se levanta del escritorio, llama al “office vengo”, como él le dice y le encarga una torta cubana o unas quesadillas de rajas con crema y una coca cola para “almorzar”. Cuando termina se sienta a mondarse los dientes con un palillo haciendo muecas y ruidos con la boca y se empieza a quejar ante nosotros de la tarea ardua y difícil que le aguarda durante el día. Por lo mismo aprovecha para prepararse un café y lee durante un rato el periódico o alguno de los *Playboys* que guarda celosamente en los cajones de su escritorio con la intención de “calentar motores”. Entonces se dirige al baño —periódico o revista en mano— donde se entretiene un mínimo de media hora. Regresa sin saco, con el pantalón bien fajado por arriba de la cintura, caminando pláci-

damente mirando aquí y allá con una amplia sonrisa socarrona que refleja que se ha quitado un enorme peso de encima. Para entonces ya pasa del mediodía. Pero, eso sí, con los cuarenta minutos o la hora que le dedica diariamente a su trabajo —pues sale sistemáticamente antes de las dos (no le gusta ser impuntual con su mujer)— queda más o menos “tablas” con Rupis y con Gonzalitos. Ése era el ambiente en el que yo me movía para aportar dinero a casa. Así transcurrieron dos años de mi vida hasta el día en que enfrenté mi camino a Damasco.

\*\*\*

Imaginen la siguiente escena: una cálida mañana de domingo del mes de mayo en la Ciudad de México. Carmina y yo nos encontramos en nuestro departamento de la avenida Reforma, amueblado según los cánones más rigurosos del minimalismo, estilo que personalmente deploro pero que era el favorito de Carmina y que le permitió deshacerse de las pocas antiguallas que yo había conseguido a lo largo de mis frecuentes incursiones en bazares y tiendas de viejo durante mi primera juventud. Se deshizo también de muchos libros que ella consideró “contaminantes”, no por su contenido, sino por su estado: “Quién sabe en qué manos estuvieron esos libros, más vale que te deshagas de ellos, no te vayan a pegar alguna enfermedad de la piel, vayan a tener hongos o nos vayan a llenar la casa de polilla o de ácaros”. Respetó mis plumas fuente pero no sin un dejo de sorna por considerarlas instrumentos de “viejito”. El mediodía se acercaba. Acabábamos de hacer el amor pues era su mejor arma para salir victoriosa de cualquier pleito o discusión, sin importar cuál fuera su origen, ni culminaba jamás de una manera sensata porque, como no le gustaba ceder ni un ápice, y nadie le quitaba la idea de que la mejor defensa es el ataque, se declaraba triunfadora cuando yo me rendía irremediablemente a sus encantos. Debo reconocer que a veces me gustaba hacer el amor con furia, como una manera de vengar las injurias sufridas por Carmina, aprovechando que sólo en esos momentos de completa intimidad ella se permitía sujetarse por entero a mi voluntad. Pero a la distancia tengo la impresión de que ella era la que más disfrutaba esa idea de castigar y ser castigada. Esa mañana tenía puesta tan sólo una bata y se encontraba sentada frente al tocador cepillándose el cabello rizado y abundante. Yo estaba recostado sobre la cama; encendí un cigarrillo y miré su rostro a través del espejo: Carmina se maquillaba (¡lástima!, entonces todavía se ocupaba de arreglarse, de sacarse partido, de tratar de gustarme). ¿Han notado la manera singular en que las mujeres deforman sus rostros mientras se arreglan?

Toma su rímel con la mano derecha, abre desmesuradamente los ojos, pone la boca en forma de “o” mientras tensa los músculos de sus mejillas y retoca sus pestañas. Sus ojos y los míos se entrecruzan en el espejo. Se percata de que la observo y suspende lo que está haciendo. Entonces le digo:

—¿No te parece que ha llegado el momento de tener familia?

—Tengo mucho trabajo.

—¿Pones a tu trabajo por encima de tu descendencia?

—Tú sabes lo importante que es mi carrera.

—¿Tanto como para que prescindas de ser madre?

—Por ahora no puedo darme el lujo de subir de peso, de suspender mis contratos y compromisos por más de un año para cuidar a un bebé, de que se me deformen los senos. Dame tiempo. Deja que cumpla con los contratos que tengo...

—Cuánto...

—No lo sé... tres, cuatro años, tal vez un poco más...

—¿Estás cambiando a tu futuro hijo por tu carrera de modelo?

—No, pero me hallo en un momento crucial de mi carrera, no me puedo permitir pensar en la familia...

—¿No te parece un poco egoísta?

—Vamos, tú sabes mejor que nadie que soy la que aporta el ingreso mayor a casa.

—No, si no he puesto en duda tu capacidad económica ni tu solvencia y mucho menos tu talento o tu figura, sólo que también eres mi mujer y a mí me gustaría tener familia...

—Mi trabajo está a la altura de lo que se está haciendo en las mejores agencias del mundo. Precisamente por eso me salí de la otra empresa donde no tenía el mínimo futuro. Tú mismo sabes que lo que estoy haciendo es muy importante.

Dejamos de discutir. Carmina se encontraba alterada pero, como de costumbre, su terquedad justificaba su enojo. Se fumó un cigarrillo para tranquilizarse y en apariencia le dimos carpetazo al asunto. ¿Saben lo que hice? ¡Nada! Me levanté de la cama y me metí a bañar tratando de olvidarme de una vez por todas del penoso asunto de tener familia.

\*\*\*

Preocupado por la situación en la que me encontraba decidí consultar a un médico chino que, además de acupunturista, leía el iris, la planta del pie, la frente, el *I Ching* y tenía fama de connotado sabio y visionario. Le confíé mis pesadillas y las desavenencias que habían surgido entre Carmina y yo. Después de auscultarme a fondo física y mentalmente, y de preguntarme todo tipo de infidencias, se atrevió a men-

cionar si no se habría inmiscuido entre nosotros algún espíritu chocarrero.

—¿Lo dice en serio?

—Más serio que nunca...

—¿Cómo que un espíritu chocarrero?

—Sí, algún espíritu o duendecillo que a veces puede resultar amigable, a veces chocarrero o travieso, pero también se puede dar el caso de que sea malévolo, maligno, maligno y, en ocasiones, puede llegar a ser hasta diabólico...

—No lo sé, ¿por qué?

—Porque así suele suceder cuando algún tipo de duende interfiere entre las parejas... De pronto empiezan a surgir desavenencias, sin que se sepa por qué: pleitos donde antes había armonía: empiezan a discutir bobberías, a hacerse reclamos innecesarios, a culparse el uno al otro, a pelear por cosas intrascendentes que nunca antes habían sido motivo de desacuerdo, hasta el grado que de repente se empiezan a contemplar como enemigos. Muchos llegan a separarse, algunos hasta recurren a los abogados, pocos se divorcian y, en casos muy excepcionales, coquetean con el instinto homicida...

Me quedé pensando. Recordé mis pesadillas y el giro radical que dio nuestra relación.

—Existen muchos tipos de duendes en el mundo —me explicó él—. No todos son iguales en ninguna parte ni responden a los mismos nombres. Existen criaturas diferentes a nosotros en el mundo, algunos más grandes, otros más pequeños. ¿Por qué aferrarnos a considerarnos como los únicos? Algunos duendecillos son criaturas de la hierba o del monte, otros son de los bosques y las montañas, hay también los de la tundra y el desierto y hasta del hielo; pero los más peligrosos y dañinos son los de las grandes urbes, los de las ciudades, de las calles, de los muladares y las cloacas; te diré que a veces hasta los confunden con ratas, bichos y cucarachas; los duendes del campo son más puros, los de las ciudades están más contaminados. Todos responden a diferentes nombres. Hay gnomos, trasgos, duendes, aluxes, cheneques, goblins, sidhes, leprechauns, bogeymen, cluricauns, brownies. Algunos son bellos, como Ariel y las haditas de los cuentos, otros son feos como los enanos de Blanca Nieves, hay otros con rasgos mayas que no levantan más de veinte centímetros y otros más que aparecen como meras lucecitas y que brillan como luciérnagas en la oscuridad. Pero dígame, ¿ha hecho algún viaje reciente?

Me quedé pensando y recordé que exactamente un año antes Carmina y yo fuimos a la Península de Yucatán.

—¿Y no se acuerda de algo que pudiera implicar la injerencia de algún ser extraño?

—No, doctor, a decir verdad no...

—Pues medítelo un poco y si recuerda algo vuelva a verme.

\*\*\*

Regresé a casa muy quitado de la pena, me serví un whisky y mientras me concentraba en un disco de Miles Davis de súbito me vino a la mente algo que tenía olvidado por completo. Durante nuestro viaje a Yucatán un primo mío, de nombre Antonio, le había obsequiado a Carmina una cabecita maya, que él identificó como de un *X-Men*, con la recomendación de que la lavara muy bien y le pusiera un poco de agua bendita, pues esas piezas provenían de tumbas y podían portar enfermedades o hasta algún embrujamiento.

Carmina se quedó un poco extrañada y en cuanto nos subimos al coche me dijo:

—¿Para qué me regala algo que cree que puede causarnos daño? Y está horrible, me da miedo. Lo voy a tirar por la ventana para que se haga pedazos...

—No lo tomes así, fueron sólo unas recomendaciones...

—Si la quieres quédate con ella...

Y me la regaló a sabiendas de que yo apreciaba mucho las figurillas prehispánicas. Se trataba de una cabecita muy bien esculpida, pequeña, de una pulgada de alto, de color ocre que mostraba la cara de un hombre mayor de nariz aguileña, pómulos salientes, las cuencas de los ojos vacías, la barbilla prominente y una boca desdentada, salvo dos colmillos en la parte superior, que sonreía desafiante. Sobre la cabeza portaba una especie de corona o tocado que lo identificaba con un chamán. La limpié con todo cuidado y por supuesto que no hice caso de echarle agua bendita, considerando que la recomendación era parte de una mera superstición. Una vez limpia la coloqué en una pequeña repisa que tengo en la recámara, junto a otras figurillas que a lo largo de mi vida había ido coleccionando.

Di un trago a mi whisky y me puse a reflexionar: Tal vez era cierto y desde la llegada de esta figurita a casa empezaron los merequetengues en nuestras vidas.

Ahí mismo tomé el teléfono, hablé al consultorio del doctor y acordé una cita para el día siguiente.

Fui hasta la recámara y busqué la figurilla: se encontraba ahí donde yo la había puesto y sentí el peso de su sonrisa chocarrera y la ironía de su mirada ausente. La cogí y la examiné: era una figura muy atractiva, bien esculpida, un poco enigmática, de gran fuerza y no desprovista de inquietante belleza.

\*\*\*

Volví al médico cuidándome de llevar la cabecita maya conmigo. Le comenté al doctor su origen y se la di para que la estudiara: la tomó en sus manos con cierta reverencia y la analizó cuidadosamente:

—Si acaso es un alux, como sospecho, es muy factible que se vaya. Por lo general son espíritus chocarreros e inofensivos que se divierten con todo tipo de bromas, travesuras y diabluras: esconden las llaves, lentes, documentos, papeles, plumas, la cartera, dinero y libros, que son los objetos que más frecuentan... pero se da el caso de que también interfieran con los matrimonios. Pero no siempre son tan fáciles de erradicar y en ocasiones pueden convertirse en enemigos formidables. No es recomendable combatirlos por la fuerza... saben que siempre son más fuertes que el humano, porque son muy sagaces, y saldría contraproducente. Se llaman también “Saiyabuicoob”, que quiere decir “moderadores”. Son astutos y misteriosos, enanitos que alaron con sus propias manos ciudades majestuosas e inolvidables pero que prefieren trabajar en la oscuridad. Y tienen que tener mucho cuidado pues cuando los sorprende el sol se pueden convertir en piedra. En aquellas épocas ellos se comunicaban a través de un camino suspendido sobre el cielo al que les gustaba llamar “zacbé”, sendero blanco o cuerda vibrante que para ellos representaba un “puente celeste”. Por este medio les llegaba bebida y comida a esos seres enigmáticos que son los pobladores de las ciudades de piedra. Estas figuritas se despiertan en la noche y andan pero hay que evitar verlos porque producen mal viento. Así que vamos a hacer una prueba: por las noches va usted a colocar una ofrenda en el lugar por donde suele oír ruidos y pasitos. Va a rallar la parte blanca de un coco de manera muy fina quitándole todas las manchas o partes cafés, dejando únicamente lo mejor de la pulpa. La lava muy bien y la coloca en una jícara acompañada de otras dos en una de las cuales va a poner un poco de leche y en la otra miel pura de abeja.

—¿Y con eso se irá?

—Tal vez, si tenemos suerte, pero no lo sé, nunca podemos estar seguros. Por lo que usted me comenta le gusta sentarse en la sala de su casa a leer, escuchar música y tomar unas copas, ¿no es cierto?

—Efectivamente, muchas noches después del trabajo me entretengo en casa leyendo y oyendo discos. Y sí, por qué negarlo, me tomo unos whiskys dependiendo de qué tan temprano llegue mi esposa a casa...

—Debo prevenirlo de que en algunas ocasiones, cuando un hombre está en estado de ebriedad logra ver aluxes. Y sucede que estos pícaros seres también son aficionados al alcohol, y cuando el alux bebe también se hace visible a los humanos porque cuando ambos, hombre y alux, están borrachos, se parecen entre sí.

\*\*\*

Seguí las indicaciones del doctor al pie de la letra: preparé la ofrenda tal como me lo indicó ante la mirada

suspicious y desconfiada de mi mujer. Y así transcurrieron varios días sin que pasara nada salvo que no volví a sentir su presencia durante algunas noches. Hasta llegué a pensar que había logrado expulsarlo. Pero una mañana me desperté con un intenso dolor de cabeza, con fiebre y tan cansado que parecía que me habían dado una paliza en la noche. No me pude levantar a trabajar. Me reporté enfermo y le hablé inmediatamente al doctor para consultarlo. Se rió discretamente en el teléfono diciéndome que era una reacción motivada por los aluxes y me recomendó que enriqueciera las ofrendas con incienso, flores blancas y un pozol con chile habanero y que hiciera unas rogaciones. Adolorido y todavía con fiebre salí a comprar lo necesario y permanecí en cama todo ese día y el siguiente. Dos días después ya no me dolía nada y me pude levantar para ir al trabajo. Pasaron más de dos semanas. Una tarde, mientras leía concentradamente sentado en el escritorio y bebía mi whisky, sentí que había alguien más conmigo. Levanté la vista y vi en la sala las cuencas ya no vacías sino ocupadas por unos ojillos únicos, de párpado adiposo, ligeramente rasgados, negros, brillantes y malévolos mirándome llenos de curiosidad y con una sonrisa desdentada y desafiante. Lo miré a mi vez y sentí una enorme ternura. Sonreí. Nuestros ojos se encontraron y por el movimiento de su cabeza adiviné que él también sentía simpatía por mí. Sin saber por qué cogí mi botella de whisky y deposité unas cuantas gotas en la tapita de la botella y la coloqué sobre los entrepaños del librero, cerca de donde me miraba, sin moverse. Seguí leyendo sin ponerle demasiada atención para no intimidarlo. Al poco rato me puse de pie y vi que el whisky que yo le había servido había desaparecido. Un rato después unas palabras empezaron a infiltrarse en mi mente:

“Somos seres ligeros como los espíritus, engendrados como los deseos que nos dieron vida. Nosotros participamos de la naturaleza del hombre y del animal sin que seamos ni uno ni otro. No somos enteramente humanos pero tampoco un mero animal y poseemos alma. Yo soy un ser de tierra y aire. Mi nombre es Holchoch, pero si quieres puedes llamarme Holchi”.

Así que Holchi. Después de beber lo que le había servido se quedó completamente inmóvil, con las cuencas de los ojos otra vez vacías, en el reborde del librero. No quise molestarlo y olvidándome de él me fui a dormir.

\*\*\*

Este hecho, en apariencia sin importancia, desencadenó todo lo demás. A una sorpresa le sigue inevitablemente otra. En el despacho el trabajo empezó a escasear y el doctor Funwangler indicó que además de nuestra actividad como analistas teníamos la obligación de salir,

cuando menos dos veces por semana, a hacer labores de promoción y venta con las diversas empresas que pudieran contratar nuestros servicios. Ahí surgió mi primer roce. Yo me consideraba absolutamente incapaz de vender nada, nunca en la vida lo había hecho y las pocas ocasiones en que se me planteó una venta siempre terminé regalando lo que me proponía vender pues, aunque me hubieran pagado un precio ínfimo, yo lo sentía siempre como una suerte de engaño. Imagínenme haciendo antesala para tratar de ofrecer, a un funcionario, a un ejecutivo, a un dueño de empresa o a un burócrata, algo de lo que yo mismo no estaba convencido. A lo largo de cinco años había yo elaborado infinidad de estudios: de mercado de resistencias eléctricas, sobre la factibilidad de instalar un nuevo molino para la industria panadera, para el establecimiento de un campo de golf en Tequesquitengo, un análisis sobre la situación de la industria pesquera en Mazatlán, y otro para la creación de polos de desarrollo de la industria en el área del Istmo de Tehuantepec o cómo elevar las ganancias del Colegio Alemán. Al igual que mis compañeros había yo invertido parte de mi juventud, mi tiempo, mi esfuerzo y mi escaso talento en investigaciones, cálculos, proyecciones y redacción de los documentos y recomendaciones cuyos resultados, con algunas artimañas de nuestra parte, resultaban invariablemente productivos y rentables y, según nosotros, técnica, económica y financieramente. Sólo que había un problema: ninguno de esos estudios, desde el más sencillo hasta el más elaborado, se había llevado a cabo jamás, ninguno se había convertido en realidad y eso me dejaba a mí, porque sé que ni a Rupis, ni a Gonzalitos y mucho menos a Cárcamo les importaba, con la huera sensación de desasosiego, de frustración, de vacío y de completa esterilidad. Invertir todos los días de mi vida elaborando proyectos que invariablemente iban a parar a la sección de archivo muerto de una dependencia burocrática o a los proyectos desechados de las empresas o francamente al bote de la basura. ¡Qué horror! Si a eso se le añade que el doctor Funwangler era particularmente irónico e incisivo en sus comentarios sobre nuestros trabajos y ahora quería que además nos convirtiéramos en vendedores y promotores, la situación se empezó a volver insoportable.

Esto se empeoró cuando entregué el último de los estudios que me habían encargado. Después de revisarlo concienzudamente y de llenarme de anotaciones, correcciones y acotaciones Funwangler me devolvió el manuscrito y me dijo:

—¿Usted sabe cuánto cobramos por un estudio como éste?

—Sí, doctor —le contesté.

—¿Cuánto?

—Quinientos mil pesos, doctor.

—Efectivamente —contestó—, y dígame, ¿usted es-

taría dispuesto a pagar una cantidad semejante por algo como lo que me acaba de entregar?

—No doctor.

—Pues yo tampoco, así que por favor le pido que lo revise y lo corrija de cabo a rabo —me dijo terminante.

No me gustó el comentario pero procedí a la revisión. Era la primera vez que me devolvía un estudio mientras que mis compañeros tenían que corregir dos, tres y hasta cuatro veces antes de que lo aceptara.

Las cosas cambiaron en la oficina hasta el día en que al verme solo en el despacho, pues mis compañeros habían salido a hacer sus labores de promoción, el doctor Funwangler me reclamó:

—¿Y usted qué hace aquí a estas horas cuando debería de estar haciendo labores de promoción?

Tampoco me gustó cómo me habló pero decidí no contestarle.

—¿Qué sucede, no me oyó? Coja su portafolio y salga inmediatamente a vender proyectos.

Como si no lo hubiera escuchado me quedé impávido sentado en mi escritorio. En ese momento me pa-



Vasija trípode con figura humana, Becán, Campeche, México, 450-550 d.C.



Figura adivinatoria, región maya, 150-350 d.C.

reció ver una sombra entre nosotros. Era la cabecita que me miraba con mis propios ojos.

—¿Se siente usted mal?

La figurilla me sonrió. Me mantuve en silencio. Cerca de la puerta había otras caritas sonriéndome y animándome a no contestar. Sin decir palabra le sonreí a Funwangler, que fúrico y desesperado salió del despacho azotando la puerta.

Al día siguiente llegué como si nada a la oficina pero tan pronto intenté saludar a Beti, Funwangler salió súbitamente de su despacho y me detuvo en seco con la mano abierta sobre mi pecho para impedirme que me acercara a ella o pasara a mi escritorio.

\*\*\*

Dejé de ir la oficina: sin pedir un centavo de indemnización, sin recoger mis cosas personales, sin el más mínimo reclamo. Pero esa noche al llegar a nuestro departamento me puse a pensar. Algo acababa de ocurrir. Ahí

estaba yo: un hombre joven, aparentemente feliz, casado con una mujer bella y famosa, con un buen automóvil, trabajando en un lugar en el que ganaba bien pero que no me importaba, con unos compañeros por los que no sentía ni afecto ni respeto y con un trabajo que me daba de comer pero que no me producía la más mínima satisfacción, y para colmos sin hijos. Me puse una pijama, busqué en el impecable librero una de esas novelas a las que siempre les había tenido ganas y que no había leído por falta de tiempo y me acosté en la cama.

Cuando llegó Carmina y me vio me preguntó alarmada:

—¿Qué te pasa, te sientes mal?

—Tene...

—¿Qué dices?

—¡Tene, tene, tene, tene!

No sé qué me pasaba pero las palabras literalmente se negaban a salir de mi boca y todo lo que podía decir era “tene”. Quien me hablaba era Holchi sin que yo se lo pidiera; “no contestes”, me decía, “mejor quédate callado. Mírala: se ve tan campante”, me susurró. “Nosotros sabemos bien lo que te ocurre”.

—Contéstame por favor, dime, ¿qué te pasa?, ¿por qué estás en cama? A ver, déjame tocarte —intentó colocar su mano sobre mi frente pero logré evadirla girando la cara—. ¿Estás enojado?

“¿Quién acabó contigo?”, oí que me decían varias voces al unísono. “Te tendieron una trampa, tienes envenenado el cuerpo, el corazón, el cerebro, el alma... Estás desahuciado y ya nunca vas a tener un hijo”.

—¿Quieres que llame a un médico? Dime qué te pasa. “No contestes”.

—Si no quieres hablar está bien, ya veremos mañana —dijo, y molesta salió de la habitación.

Pude oír que hablaba por teléfono con alguien en son de queja.

Ella no sabía de Holchi ni de sus compinches y a decir verdad a partir de ese momento yo era otro. Había dejado las llaves del coche sobre la mesa como si ya no tuviera la menor intención de volver a manejar en mi vida y mucho menos de salir a la calle.

\*\*\*

Al enterarse de mi situación mis compañeros de trabajo me empezaron a visitar. Su cara no podía ocultar la lástima que les causaba verme tendido en la cama, con la mirada perdida o leyendo novelas como *Herzog*, *La metamorfosis*, *Rabbit Redux*, *Bartleby*, *Viaje al fin de la noche* y quién sabe cuántas más. No sé si pensaban que no me volverían a ver o que tal vez me había convertido en un desadaptado, en un paria, en un muerto en vida. Hasta Rupis, cuyos cánones le recomendaban evi-

tar a cualquier costo una sonrisa conmisericordiosa y mostrar las “debilidades” de sus sentimientos, me fue a visitar un sábado después de su entrenamiento de *hand ball* y se quedó conmigo un ratito con la intención de expresar un poco de cordialidad y simpatía. Cárcamo me llevó varios *Playboys* de su preciada colección en un acto de íntima y acaso postrera solidaridad. Gonzalitos estuvo conmigo durante varias tardes, con la mirada perdida en lontananza, balbuceando a duras penas unas cuantas palabras de condolencia sin que yo le contestara. Incluso el doctor Funwangler me fue a ver con el rostro contrito y un tanto apenado y sintiéndose culpable de que yo hubiera perdido el habla, el ánimo, la voluntad. Ellos me preguntaban y me hacían bromas pero yo no podía más que mirar los rostros sonrientes de los aluxes y obedecerlos en silencio.

¿Y Carmina? Ella no mostró mayor preocupación. Sus viajes y compromisos no le habían permitido hacerme mucho caso y lo primero que se le ocurrió fue llamar a un psiquiatra para que me revisara. Ella decía que yo había abandonado mi trabajo a propósito para pasarme cuan largo era el día leyendo novelas y bebiendo y así me lo había reclamado antes no una sino muchas veces: “a ti sólo te interesa leer y beber”. Al médico le dijo delante de mí que le parecía que yo estaba fingiendo haberme quedado mudo y que me negaba a levantarme de la cama. El doctor se acercó y con tono amable y paciente me preguntó:

—A ver, dígame, ¿cómo se siente, qué le pasa?

Yo no podía explicarle nada. Con mi libro en mano seguí leyendo como si no existiera. Carmina se acercó a mí, bajó el libro y mirándome a los ojos me reprendió:

—Deja de hacerte el interesante y contesta.

—Tene... —pude balbucear y les di la espalda. Cerré el libro y los ojos.

—Así se la pasa todo el día —se quejó Carmina—. Lo único que dice es “tene” y nadie sabe qué significa. Sólo se levanta para ir al baño, come cualquier cosa, una manzana, un pedazo de jamón, un poco de pan; después del mediodía le ha dado por beberse las botellas que almacenamos durante años, ya sabe usted, regalos y obsequios que nos mandan de aquí y de allá, y de las cuales nosotros sólo tomábamos de vez en cuando. Ahora él se emborracha diario: empezó bebiendo whisky, cuando se acabó siguió con ron, luego brandy, tequila y ahora bebe mezcal. Todas las noches se acuesta completamente ebrio y así se duerme hasta la mañana siguiente para repetir, día tras día, la misma rutina. Yo ya me mudé de habitación. Él ya acabó de leer los libros que teníamos en casa y ahora se entretiene releýndolos y carcajeándose como loco.

“¡Libre al fin!; estabas en el trabajo equivocado, en la casa equivocada, con la mujer equivocada”, me decía la vocecita.

Y sin embargo, quien tomó la iniciativa fue ella. Primero sacó su ropa y sus enseres de la recámara y se cambió de habitación; como ya no nos hablábamos y yo prácticamente no salía del cuarto más que para buscar algo de comer y mi botella, un día, un par de meses después de mi incapacidad de hablar y de salir de casa, Carmina apareció de repente con un grupo de paramédicos que intentaron maniatar me y sacarme de la cama por la fuerza, pero al notar que yo no oponía ninguna resistencia, me dejé subir a una ambulancia donde me transportaron a una clínica en la que me sedaron y me sometieron a una serie de análisis de todo tipo. Me sacaron sangre, me tomaron radiografías, tomografías y me hicieron todo tipo de exámenes e indagaciones psicológicas. Yo no hablé, no es que me negara, no podía, mi resistencia era más fuerte que yo, las palabras me venían a la mente desde algún otro lado. Y, sin embargo, me convencieron de que respondiera por escrito. No tuve inconveniente. Contesté todas y cada una de sus pruebas con absoluta facilidad, sin mentir en lo más mínimo, pues ya no quiero, no puedo mentir. Tal parece que no descubrieron nada importante pero al poco tiempo me mudaron aquí a este asilo de amplios y tranquilos jardines donde me asignaron este cuarto al final del predio. Sin ser yo consciente, la presencia de Holchi y sus secuaces habitaba mi ser y aunque no los viera estaban siempre conmigo, junto a mí. Qué bueno que me acompañaron porque los otros pacientes de este horrible lugar me son totalmente ajenos, personas de rostros raros y mirada turbia; algunos se me han acercado tratando de hacer conversación sin que yo haya mostrado el más mínimo interés y por supuesto sin que yo les haya dirigido ni remotamente la palabra. Aquí huele a enfermo pero yo estoy sano, más que nunca. No salgo a pasear por los jardines, tampoco asisto al comedor. Me han autorizado a permanecer solo, aquí en mi cuarto, y Carmina dio órdenes para que me dieran de beber lo que yo quisiera y de comer cuando me da hambre. Carmina se encarga también de mandarme libros. No la extraño y me imagino que ella tampoco a mí pues se hace cargo de mi estancia mientras yo permanezco encerrado, sin hablar ni hacerle daño a nadie, sin causar el más mínimo problema pues vivo paredes hacia adentro, cuerpo y alma incluidos. Mi única compañía son mis libros, los cuadernos donde ahora pergeño estas notas, mi botella de mezcal y tú y tus amigos, querido Holchi. Tengo presente en la memoria la tarde que te conocí y percibí cómo llenaste con tus ojillos las cuencas vacías de tu rostro y con ello iluminaste mi existencia. A partir de ese día y a manera de agradecimiento todas las tardes te deposito un chorrito de mezcal para que podamos seguir identificándonos uno con el otro. **u**

# El accidente de la novela moderna

Ignacio Padilla

*Guiado por Borges y Fuentes, Ignacio Padilla, autor de La catedral de los ahogados y La Gruta del Toscano, entre otros, desglosa a partir del Quijote las diferencias entre la perfección platónica del cuento y la intrínseca imperfección vital de la novela.*

I

Conviene advertir aquí que les habla un cuentista. Sueño definirme y defenderme siempre como un impenitente contador de historias. No soy más que un físico cuéntico a quien a veces se le pide que diserte o reniegue o juzgue sobre el viejo arte de la novela nueva. Cuando esto sucede, hago lo que está en razón que haga: me inclino por lo obvio y arrimo mis veladoras a un santo laico llamado Jorge Luis Borges, quien no escribió novelas si bien no tuvo empacho en hablar de ellas, y de qué modo, desde su vocación notable de cuentista y desde la atalaya del lector clarísimo que supo ser.

He oído decir, más de una vez, que una de las razones esgrimidas por el argentino para no escribir novelas era que no quería permitirse equivocarse tanto. Ignoro si lo dijo él mismo o si la frase es apócrifa; como sea, la confesión de Borges me parece interesante en más de un sentido, pues me sugiere muchas luces sobre el arte de escribir o sobre la sabiduría de no escribir novelas. Compartir algunas de esas reflexiones es el propósito de estas líneas.

Creo, en primer lugar, que la confesión de Borges sobre la novela como oportunidad para la equivocación

va mucho más allá de un menosprecio aparente hacia el ejercicio novelístico. La frase invoca ante todo el hipertrofiado escrúpulo y el neurótico utopismo del cuentista, quiero decir: de cualquiera que por hábito o por enfermedad se dedique a la narración breve. El cuentista, parece advertirnos Borges, está patológicamente condenado a buscar la perfección, siempre inhumana, siempre fugitiva, siempre inaccesible. La escasa tolerancia del cuentista a lo irregular, lo abierto o lo inconcluso acaba siempre por embarcarlo en una quijotada: la quimera de la perfección áurea lo empuja a pretender de balde la ecuación resuelta, el cierre exacto y la forma intacta que quepan sin rebabas ni huecos en la idea platónica del relato. Así como el poeta se impone a veces, por disciplina o por simple soberbia, el reto de acomodarse al rígido contenedor del soneto, así también el cuentista busca la necesidad sin contingencia del cuento. Sabe que aspira a lo imposible, pero se niega a reconocerlo porque entiende que ese ánimo de perfección es su motor, y que en esa afanosa búsqueda de la utopía formal se juega la mucha o escasa belleza que su obra pueda alcanzar.

Por otra parte, el juicio de Borges sobre la equivocidad del acto novelístico me parece también una defini-

ción codificada de la novela moderna en sí misma. Al expresar su intolerancia ante el error que le sugiere perpetrar una narración extensa, Borges no desprecia ni disminuye la novela; antes la exalta, en buena medida espiga la novela como el género esencialmente imperfecto, con todas las bondades y todos los retos que dicha imperfección conlleva. Insisto: que nadie infiera aquí que lo inacabado o lo imperfecto son deplorables. Pensar esto en nuestro siglo es tan aberrante como desconocer la grandeza de la intencional inconclusión de los esclavos de Miguel Ángel o las esculturas de Rodin. Como aquellas obras, la novela moderna asumió desde su nacimiento que su grandeza radica en la imperfección, en ese mostrar con desenfado sus costuras, en desnudar ante el lector y con el lector el andamiaje que le permite cumplirse, distinguirse y mostrarse en formación mientras reflexiona sobre sí misma. Precisamente esas costuras y esa reflexión visible convierten a la novela en el género por antonomasia de una modernidad que también ha tenido que mirarse a sí misma para aprender a ser y aceptarse como imperfecta, brutal, ambigua e impura.

Renacida nada menos que con el barroco, la novela moderna es antes distópica que utópica: la novela se afirma en sus tropiezos, en su devanarse entre crestas y abismos, en su nunca ser del todo un todo. El novelista sabe ya que en el ser esencialmente accidental de la novela radica su compatibilidad con lo humano y con lo moderno, que es también imperfección y sucesión de accidentes. Es el carácter paradójico de la imperfección de la novela lo que, agigantándola, la distingue de los restantes géneros, particularmente del cuento: el titubeo de la novela es su excelencia, su excedencia es su esencia, su portento radica nada menos que en la asunción entre humilde y humillante de su eterna perfectibilidad y de su eterna inconclusión.

Como cuentista a quien alguna vez le ha ocurrido el accidente de la novela, creo que el cuento carece de la capacidad y de la obligación que sí tiene la novela para mirarse a sí misma mientras se va constituyendo. El cuento no puede darse el lujo de cumplirse como una equivocación o como un accidente, pues no puede reconocerse en lo que le sobra; el cuento está obligado a afirmar menos por lo que omite que por lo que lo desborda; se consagra en la ambición prometeica o quijotesca de alcanzar un diamante que de tan pulido parezca divino; el cuentista se catapulta, siempre ingenuamente, en el sueño de crear una obra que refleje un ansia de perfección, de modo que el lector vea estimulado en él o en ella la intuición de lo único, lo bueno, lo verdadero y lo bello.

La novela, en cambio, puede y hasta debe contar por lo que la excede; su enormidad depende de lo que ostenta en demasía. En este sentido, la novela es esencial y etimológicamente *monstruosa*: la novela se muestra y muestra al hombre en el hermoso patetismo de su des-

nudez y de su imperfección. Si existe la novela moderna es porque ésta aprendió muy pronto a abrazarse a la inconclusión, a esa inconstancia que la vuelve más humana que angélica, más carnal que espiritual, más distópica que utópica. Excelente por excesiva, la novela explica al hombre por sus tumbos, por esos baches y esas exuberancias con los que, ya sin el pudor del cuento, nos define tal cual somos, no así como debíamos ser.

## II

Carlos Fuentes escribió más de una vez que la novela perfecta rechazaría al lector. Así suscribe el gran novelista mexicano las palabras del gran cuentista argentino: uno y otro reconocen que la novela, como el hombre y la visión del mundo moderno nacida naturalmente con la picaresca, es dura, cenagosa e irregular como una perla barroca.

No creo necesario, para confirmar lo dicho, perpetrar aquí un cotejo entre ciertos cuentos y ciertas novelas de la modernidad latinoamericana. Bastará, me pa-



Pelegrín Clavé, *Don Quijote*



Julio Ruelas, *Don Quijote*

rece, contrastar dos novelas que son una misma novela que es todas las novelas modernas. Me refiero por supuesto a la primera y segunda partes del *Quijote* de Miguel de Cervantes.

Decía Carlos Fuentes, con razón y hasta el hartazgo, que la novela moderna nace con el ingenioso hidalgo. Estoy de acuerdo, pero creo que viene al caso invocar algunos matices: primero, que el *Quijote* es por lo menos dos obras en ocasiones contrastantes y aun opuestas; y segundo, que la novela moderna habría nacido no en estas obras en sí mismas, o no solamente, sino en el singular diálogo que hay entre ellas, o mejor, en la refriega de aprendizajes, enmiendas e iluminaciones que sobre los géneros literarios hierve en la mente de Cervantes entre la redacción del *Quijote* de 1605 y la del *Quijote* de 1615.

Por más que lo intento, no consigo no leer la Primera Parte de las Aventuras del Ingenioso Hidalgo como un laboratorio donde un cuentista audaz, un dramaturgo frustrado y un poeta desigual se ensayó sin saberlo en la creación accidental del primer gran monstruo novelístico de la modernidad. En otras palabras e invocando a Borges, creo que el *Quijote* de 1605 es la equivo-

cación dichosa de un Cervantes inconsciente y reticente al milagro novelístico; se trata de una concatenación de accidentes geniales pero no del todo asumidos que conducirán al magno monstruo del *Quijote* de 1615, que es también un accidente, aunque ahora se trata de un accidente por completo aceptado.

Creo que la Primera Parte del *Quijote* ocurrió a su autor pese a sí mismo. El cuento primigenio que le dio origen acabó por desmadrarse y anegó a Cervantes. He imaginado al viejo soldado adentrándose en su propia historia con un mapa cuentístico en las manos; acaso el autor había metido ese mapa en cierto ejemplar de su *Galatea*, de modo que fue quemado accidentalmente por el Cura y el Barbero en el donoso escrutinio de la biblioteca quijotesca. Una vez despojado de su mapa, Cervantes habría tenido que acudir a una brújula; ésta, sin embargo, debió de romperse en el combate contra el gallardo vizcaíno, de modo que Cervantes, incapaz ya de contener su historia, no tuvo más remedio que comenzar a leer con avidez e ignorancia las estrellas de la constelación de la novela moderna, astros y cometas que le eran ajenos porque apenas asomaban sobre el horizonte de un mundo tan cambiante como decadente.

Navegó, pues, Cervantes por una mar procelosa y desconocida para él. Lo hizo quizá lleno de dudas, reacio, creyendo aún que llegaría a las Indias del cuento y sin resignarse a que las mareas novelísticas lo llevaran a territorios hasta entonces inexplorados. Una y otra vez, el cuentista Cervantes tira con alarma de las riendas de su desbocado Rocinante narrativo: aquí intenta acotar el relato de Grisóstomo y Marcela, allá interpola sin más la *nouvelle* de *El curioso impertinente*, y sólo poco después el relato del Capitán Cautivo. Se nota que Cervantes padece el descontrol que le va exigiendo el relato, remienda sobre la marcha, se resiste con lo que tiene al vaivén tumultuoso de su propia modernidad; el alcaíno se rehúsa a reconocer que sus personajes quieren un campo más amplio que el de Montiel, buscan un espacio que Cervantes no se aviene a concederles en términos que no sean los del escrúpulo cuentístico.

Si bien Cervantes ha visto ya cómo Lope de Vega se ha atrevido a romper con el canon teatral aristotélico, el alcaíno duda todavía, y tanto, que al terminar el relato del Capitán Cautivo se nota al cuentista agotado. Pero le queda una última carta: la carta del teatro. El vencido cuentista que es Cervantes acude al relevo del dramaturgo que cree que es, lo invoca para que contenga el accidente de la amplitud y combata la nacencia monstruosa de su novela: de improviso la venta de Juan Palomeque, a despecho de sí misma y de las reglas más elementales de la verosimilitud, se convierte en escenario teatral disonante con el espacio novelístico. Sus alcobas y tapancos se convierten en bambalinas y prosce-nios donde se amontona indiscriminadamente medio

centenar de personajes en un triquitraque que no hay más que ver: cuatro amantes se perdonan sus traiciones, dos hermanos largamente separados por fin se reencuentran, un barbero despojado vuelve por sus fueros y reclama su baciuelmo, un mozo de mulas se revela burguesito enamorado, un tropel de cuadrilleros emprende una riña, Maritornes y la hija del ventero humillan al hidalgo. Todo se amontona y se remata en esta venta, todo pretende resolverse en este bochinche de carátula en el que don Quijote se va desdibujando hasta ser casi una acotación teatral, una fantasmagoría contrastada con esa sublevación tumultuaria de historias que el autor se va resignando a no controlar y que rubrica con un final atropellado en el que sin embargo es posible ya reconocer el nacimiento de la novela como el género abierto por excelencia.

¡Qué distinta resulta en este sentido el *Quijote* de 1615! Distinta y semejante, si se quiere, pues en ella la paradoja novelística del accidente subsiste, si bien ahora es asumida. No es que la Segunda Parte de las aventuras del hidalgo sea menos accidental en términos narrativos: sucede solamente que esta vez los accidentes son aceptados como virtud atañedora al género; lo ines-

perado, lo fortuito y lo arbitrario son ya tolerados, liberados y hasta procurados. Cervantes ha dejado de resistirse al accidente para abrazarlo; se deja llevar atenido a las altas y las bajas que le imponen sus criaturas; incorpora y omite los acontecimientos como se incorporan y omiten las mil cosas que nos van ocurriendo en la vida. Parece que Cervantes ahora ha terminado por entender que la novela tiene que sucederle como la verdad y la realidad le han venido sucediendo desde que le envasaron tres arcabuzazos en Lepanto: ya no queda lugar para el ideal heroico como no queda lugar para la utopía del cuento; tan impertinentes en esa realidad literaria son los sonetos y los relatos cerrados como anacrónico es seguir pensando que hay una Armada Invincible, o que la cristiandad es intocable, o que América es El Dorado. En la España decadente y teatral de Felipe III hay que vivir y escribir en gerundio, dejándose ocurrir, poniéndose a merced de la corriente salvaje de la novela. Ya no hay tiempo ni lugar para los tapujos ni el tirón de riendas. Quien escribe el *Quijote* de 1615 ha dejado de ser el cuentista obcecado en la utópica perfección de lo breve; ha nacido el novelista y, con él, la novela moderna. **u**



Lorenzo Rafael, *Don Quijote leyendo El Quijote*

Xavier Villaurrutia

# Alma de ángel

Beatriz Espejo

*La poética onírica de Xavier Villaurrutia sirve a Beatriz Espejo para desentrañar la compleja personalidad del autor de Nostalgia de la muerte: sus deseos nunca separados de una obra visionaria, producto de su inteligencia ardiente.*

*Para Miguel Capistrán, in memoriam*

Tenía con su coetáneo Federico García Lorca puntos de contacto. Ejercitaron su talento en la poesía y el teatro, hicieron incluso poemas importantes durante sus respectivas estancias en las universidades de Yale y Columbia. Compartían los mismos gustos sexuales, en sus obras dejaban traslucir su inclinación y pertenecieron a generaciones que agruparon a artistas de honda huella en la cultura de sus respectivos países, México y España, que a su vez contaban con los antecedentes de otros grupos de escritores notables, el Ateneo de la Juventud y la llamada Generación del 98. Sin embargo, el teatro de García Lorca sigue vivo por su originalidad temática, el tratamiento de los personajes femeninos y su aliento poético; el de Villaurrutia, al que el autor se dedicó desde 1934 hasta 1950, año de su muerte, resulta hoy día mera curiosidad arqueológica. Sus obras en un acto (enigmas, farsas, misterios, epílogos, mitos) son juguetes vanguardistas, como el titulado *Sea usted breve*, de 1938; pero cabe mencionar que, junto con Salvador Novo, Villaurrutia fue uno de los fundadores de las puestas en escena urbanas y modernas, enfrentando la tendencia ocupada en recrear situaciones ligadas a la Revolución de 1910 o de contenido social, entre las que figuraban con escaso éxito las propuestas del novelista Mauricio Magdaleno presentadas en el entonces destartado Teatro Hidalgo.

Las piezas de mayor aliento y tres actos que Villaurrutia escribía han sido arrolladas por la historia, salvo quizás *Invitación a la muerte*, a mi juicio su más acertada producción en este sentido. Sucede en una agencia funeraria y reconstruye el mito de Ulises: un padre ausente que regresa después de muchos años y no se atreve a identificarse. Las demás obras, ya sean comedias o dramas, se ocupan de caracteres pertenecientes a la clase media que ahora resultan arquetipos demasiado inmersos en los prejuicios dominantes durante la primera década del siglo xx. Dóciles con lo instituido, acicalados por dentro y por fuera, usan un vocabulario esmerado, por lo cual los diálogos no los distinguen a unos de otros. Todos se expresan ingeniosa y correctamente, lo mismo los muchachos de veinticinco años que los cincuentones, el servicio doméstico, los marineros o las señoras de mediana edad, tanto las que pretenden rehacer su vida como las que envejecen por decisión personal entre los muros de sus casas. En su conjunto dicen frases chispeantes o de un cinismo ocurrente y culto que nos hacen recordar a Oscar Wilde, André Gide o Jean Cocteau, tan admirados por los componentes de Contemporáneos. Lo malo es que hablan como doctores en filosofía y los sirvientes se comportan igual que mayordomos ingleses. Los amores heterosexuales se derrumban con enorme facilidad y en conjunto transitan la escena en

un desfile de modas en que ninguna creación de alta costura logra superar los avatares del tiempo. Aceptemos sin embargo la autorizada opinión de Jorge Cuesta: se procuraba utilizar la realidad para deformarla y de alguna manera criticarla: “lo que quiere decir que la reduce, pero no deja de vivirla”. Las intenciones generales eran el predominio de la inteligencia sobre las demás cualidades y se aconsejaba crear un arte destinado principalmente a los artistas. De allí que en *Sea usted breve*, desde el dependiente de una droguería hasta un político desmesurado, Napoleón, se expresen con paradojas dignas de antologías. De allí también que las mujeres, conforme a los prejuicios de la época, dijeran vacuidades relacionadas con mentiras y errores congénitos atribuibles a su momento. Los ejemplos se multiplican en *La hiedra*, *El yerro candente*, *Juego peligroso*, *Pobre Barba Azul*. El gremio femenino está unificado. Sus reacciones son clichés: las mujeres palidecen, se tiran cansadas sobre los sillones, se imitan y se indignan hasta donde pueden. No pelean por sus relaciones, desaparecen con cierta elegancia sin arrancarse el cabello ni desgarrar sus vestiduras. Sucumben ante circunstancias que suelen rebasarlas. Y para afirmarlo bastaría con analizar el caso de Martha, a quien se diagnostica desorden mental en *La mujer legítima*.

Los hombres usan sombrero a la moda de los años cuarenta. Se adueñan del mundo —salvo el pobre Barba Azul, víctima de una broma maléfica—, juegan *bridge* y ninguno desconoce el aplomo. ¿Se trataba de competir con los sainetes y comedias llegadas del otro lado del Atlántico? ¿Los astracanes montados por las hermanas Blanch o empresarios igualmente exitosos que llenaban sus lunetas cada fin de semana cuando la clase media, imitando a los madrileños, iba al teatro para pasar ratos divertidos sin cuestionarse nada?

Villaurrutia explicaba cuidadosamente las ambientaciones llenas de muebles Chippendale, retratos familiares, candelabros o los vestuarios con abrigos de pelo de camello y tocados diseñados por Henri Chatillon, de quien Diego Rivera pintó un admirable retrato probándose frente a un espejo y, a hurtadillas, uno de sus modelos. Las mismas características tienen sus diálogos y participaciones cinematográficas, en las que encontraba un importante complemento económico. Quizá por ello dedicó su espléndido “Nocturno de los ángeles” al cineasta Alberto J. Fink, que tiene uno de sus versos más inolvidables: “Las cinco letras del deseo formarían una enorme cicatriz luminosa”.<sup>1</sup>

En el teatro buscaba un rigor artificioso y exagerado que se apoyaba en el juego y el costumbrismo acaparadores de las taquillas. En poesía cantaba réquiem



Xavier Villaurrutia en una fotografía de Lola Álvarez Bravo, 1950

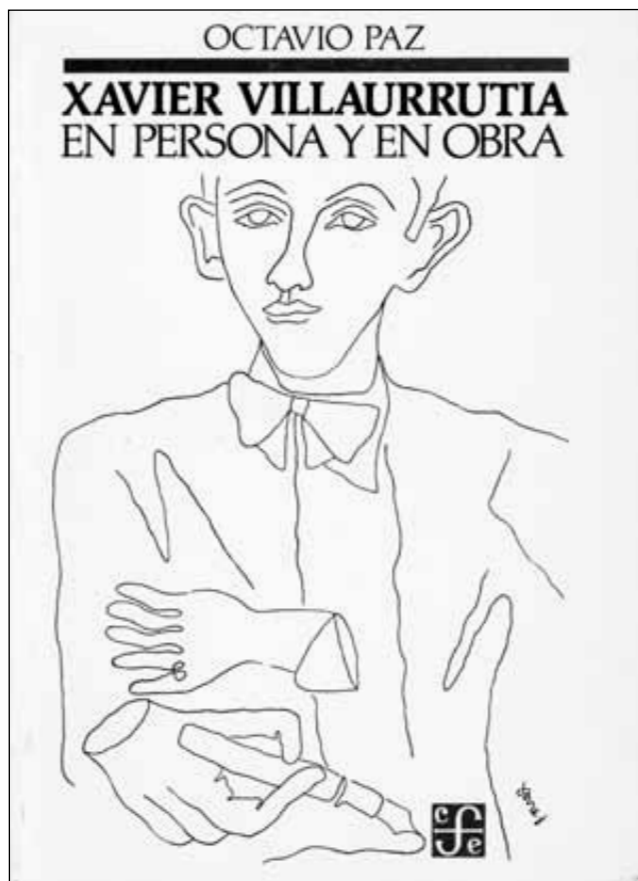
al posmodernismo todavía aleteante en la lírica, los contrastes entre el frío y el calor, la vigilia y el sueño, lo tangible y lo intangible, la selección de adjetivos, o sea, la precisión idiomática, y el surrealismo, su fuente de inspiración más evidente.

Perteneció, lo dijo bien Alí Chumacero,<sup>2</sup> a un grupo de escritores que mantenían una incisiva curiosidad por cuanto se relacionaba con actividades artísticas. Incurrían no sólo en la poesía y el teatro sino también en la pintura, el ensayo, la filosofía, el periodismo, la crónica, la crítica literaria, los libros de viajes, la traducción y hasta la ciencia, en el caso particular de Cuesta. Y Chumacero repitió algo parecido en la edición de 1966, en que lo ayudaron a recopilar textos en la hemeroteca Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán.<sup>3</sup> Como los ateneístas, los Contemporáneos concurren desde la niñez a las bibliotecas. Por esas tempranas lecturas sacaron *Falange* en 1922. Después, colaboraron en *México Moderno*, *Ulises* en 1927 y finalmente editaron la revista *Contemporáneos*, por la que seguimos unificándolos. Las vanguardias cosmopolitas los ayudaron a proponer cambios sustanciales. Así conformaron en conjunto una leyenda en nuestra mitología literaria. Saldría un poco del es-

<sup>2</sup> En el prólogo a *Poesía y teatro completos*, p. X.

<sup>3</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras, Poesía/Teatro/Prosas Varias/Crítica*, segunda edición aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, 1096 pp. Letras Mexicanas.

<sup>1</sup> Xavier Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 43. Letras Mexicanas, 13.



Villaurrutia a los 17 años

quemaba Carlos Pellicer con su presunta modestia franciscana, sus nacimientos montados en la cochera de su casa, cuyas figuritas habían sido especialmente moldeadas para él y en la que permitía la entrada a quienes lo solicitaran, sus dotes magistrales como curador de exposiciones plásticas, su bolivarismo, su confesada fe católica y su voz de barítono en la que parecía “haberse tragado a un hombre”, como comentaban en son de broma sus malquerientes.

Salvador Novo, con sus chalecos fantasiosos, sus cejas depiladas, sus gigantescos anillos en que engarzaba piedras precortesianas del tamaño de un huevo, sus perfumes, sus dotes de *gourmet* —que lo hicieron construir en la llamada Capilla de Coyoacán un restaurante y un auditorio donde también montaba obras teatrales y traducciones frente a cincuenta personas, con lo que consiguió convertirlo en un lugar muy concurrido por la élite del momento—, publicó además un libro importante sobre la cocina mexicana; pero compartió casi todas las características que distinguieron a sus amigos, inclusive la de trabajar, igual que varios de los demás, en la Secretaría de Educación Pública. Villaurrutia lo consideraba, entre todos, el humorista, y le reconocía un talento desconcertante, tan apto para la acción como para la burla, por su agilidad mental “envidiable y temible”.<sup>4</sup>

Los Contemporáneos rindieron homenaje a “la soledad en llamas” de la inteligencia, mantuvieron despierto

el sentido del humor en contraposición con la falsa tristeza. Denostaron a los aburridos por costumbre y a quienes se proponían ser graciosos profesionales. Amaron a los clásicos, particularmente a Homero, como es evidente, anunciaron tonos distintos en su poesía. Ahondaron la profunda dimensión y sentido de la existencia humana. Se juzgaron entre sí. Novo, por ejemplo, destacaba la calidad de José Gorostiza, el talento de Xavier Villaurrutia, la solidez de Jaime Torres Bodet, vestido con sus corbatas regimiento y sus trajes cruzados y quien llegó incluso a ser un admirable secretario de Educación.<sup>5</sup> Y esto no quiere decir que se ahorraran críticas feroces, pero sabían que al publicitarlos se autopublicitaban.

Estos mismos propósitos y actitudes quedaron manifiestos en las obras de los demás componentes del grupo: Gilberto Owen, Octavio G. Barrera, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y el citado Jorge Cuesta, aunque sus inclinaciones sexuales fueran distintas, y de creadores plásticos de los que conviene ocuparse. Además, se permitieron disentir sobre lo establecido y criticarse entre sí. Por tanto, Villaurrutia los llamó un archipiélago de individualidades en que siempre se mantuvo la conciencia de la soledad ontológica. La razón controlaba la emoción, excepción hecha, otra vez, de Pellicer. La razón se convertía en parte de su estética

<sup>4</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 850.

<sup>5</sup> Beatriz Espejo, “Diálogos con Salvador Novo. Mi refinamiento es innato. Me estorba lo feo”, *Semanario Punto*, 31 de enero de 1983, p. 23.

y en norma de vida, a pesar de que algunos Contemporáneos hayan recorrido el túnel de la inteligencia hasta desembocar, por una causa o por otra, en el abismo de la locura o del final inesperado que llevó a Cuesta hasta la emasculación y a Torres Bodet al suicidio.

Villaurrutia no escribió obras dramáticas que todavía nos seduzcan; pero otros géneros le fueron propicios. Nadie dudaría de su talento como ensayista excelente ni de sus acertados juicios sobre obras plásticas. Basta leer *Textos y pretextos*, en que valoró definitivamente a Ramón López Velarde atrapado entre el león y la virgen de sus signos zodiacales. Llamó agrarista a José Vasconcelos<sup>6</sup> —quien repartió muros entre los pintores para que hicieran frescos que hasta la fecha no han sido igualados en nuestro medio— y ayudó a conformar las bases para la entronización definitiva de sor Juana Inés de la Cruz. Aunque dedicó muchas y acertadas cuartillas a Diego Rivera, sus simpatías y diferencias lo acercaban a dos artistas más afines al íntimo decoro que a los gajos epopéyicos: Manuel Rodríguez Lozano y Agustín Lazo. Lo demuestran las respectivas dedicatorias de “Nocturno amor” y “Nocturno de la estatua”. En ambas composiciones exacerbaba Villaurrutia su aguda sensibilidad, su afán de trascender más allá de lo que perciben los sentidos adentrándose en la materia inasible de los sueños, aprehendiendo en un intento heroico lo que se desvanece y huye y se esconde tras la apariencia externa de las cosas. Esas composiciones lunares plasman un ámbito onírico con profundas cercanías a Lazo y Rodríguez Lozano, ocho años mayor e impecablemente vestido como él, y quien tradujo textos, incursionó en la dramaturgia, fue personaje de *Ensayo de un crimen* e hizo iniciar una fructífera amistad entre los Contemporáneos y Antonieta Rivas Mercado (1928), quien prestó una casa en la calle de Mesones para que se instalara el famoso Teatro de Ulises. Sus *Reflexiones sobre la pintura mexicana*<sup>7</sup> dieron sustento a lo que perseguía su arte, la búsqueda de autenticidad, la libertad para no respetar escuelas al uso que continuaban una misma ruta con raíces nacionalistas, el apego a corrientes extranjeras. Sus mejores trabajos incluyen *La piedad en el desierto*, pintado durante los cuatro meses y medio que estuvo en -carcelado en Lecumberri acusado de robo,<sup>8</sup> un retrato de Rodolfo Usigli y su autorretrato con los brazos cru-

zados sobre el pecho. Estos cuadros demuestran un desprecio irrevocable a lo accesorio y un gran repudio al pintoresquismo. A 1933 pertenecen diecisiete tableros que responden a la voluntad de Rodríguez Lozano de trabajar series, recrean la temática de la muerte y nos acercan a las décimas de Villaurrutia. Este artista es un clásico empeñado en equilibrar sus emociones, un poeta filosófico dibujando sus sentimientos. Con un estilo inconfundible transmitió la idea de que el género humano debe sufrir calvarios purificadores. Lo prueba la desolación de sus telas con mujeres y hombres hieráticos cargando auestas conflictos individuales. Durante su juventud en Francia estuvo cerca del grupo de Matisse, Braque y Picasso, que le dejaron influencias decisivas tanto en algunas tonalidades como en el dominio de las líneas, influencias claras en los cuadros *Dos muchachas* o *La partida*.

El asombroso nocturno que le dedicó Villaurrutia implica, además de un homenaje, un guiño secreto por la angustia del crimen, cuidadoso contrapunto de luces y sombras que corroe una lepra incurable donde cada palabra, como en las telas de Manuel Rodríguez Lozano cada trazo, cobra un peso irreducible. Hay tributos a las vanguardias estéticas y el gozo de entregarse al sueño del amor desencantado. Una paleta de azules y blancos grisáceos levanta paredes de cristal para imponer control a los sentimientos y acusa el frío de la soledad olvidada durante el abrazo que por desdicha termina pronto dejando un escalofrío: “Sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca / el cuerpo que te vence más que el sueño / y comparto la fiebre de tus manos / con mis manos de hielo”.<sup>9</sup>

La pareja del poema habitante de la desolación está sin embargo unida por un sonambúlico erotismo. Se autorreconoce compartiendo un mundo inaccesible para otros. En varios poemas, Villaurrutia exalta este tipo de enlaces y abundan los ejemplos en tal sentido: “Ya sé cuál es el sexo de tu boca / y lo que guarda la avaricia de tu axila / y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja / sobre la almohada de espuma / sobre la dura página de nieve”.<sup>10</sup>

Poesía con reflexiones de espejo en los intrincados pasillos del subconsciente. Durante una larga noche cruel nos deja una sensación de pasmo congelado. Poesía fraguada sin concesiones de ningún tipo, convocada a partir de una estética personal, habla del amor que no osa decir su nombre, inspirado probablemente en Lazo, también mayor que Villaurrutia tres años y más longevo, puesto que murió en 1971, y quien ejerció, como los demás, múltiples oficios: pintor, escenógrafo, dramaturgo, artesano, traductor, ensayista. Julio Castella-

<sup>6</sup> A pesar de que, en algunos testimonios, José Vasconcelos no bajaba a los Contemporáneos de afeminados y jotos. Véase la entrevista con Mauricio Magdaleno de Emmanuel Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 1994, p. 358, Sepan Cuántos..., 640.

<sup>7</sup> Manuel Rodríguez Lozano, *Reflexiones sobre la pintura mexicana*, Editorial Cladecor, México, 1949, 358 pp.

<sup>8</sup> Porque, cuando era director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se perdieron dos grabados de Alberto Durero y uno de Guido Reni. Las obras perdidas se entregaron a un periódico capitalino y fueron devueltas a San Carlos.

<sup>9</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 37.

<sup>10</sup> *Idem*.



Villaurrutia en una fotografía tomada por Lola Álvarez Bravo en su casa de la avenida Juárez, 1939

nos y él se relacionaron con los Contemporáneos en el Teatro de Ulises, y luego en Bellas Artes y en el Orientación presentaron obras tendientes a desechar detalles ociosos para quedarse con lo sugerente. Entre otras cosas se cuenta que Lazo realizó una labor notable en *Petición de mano* de Antón Chéjov, *El burgués gentilhomme* de Molière y *La hiedra* de Villaurrutia. Después con sus bocetos Lazo compuso el curioso desfile de una catrina enrebozada, una prostituta, damas encopetadas, algún caballero del XVIII, cocineros, desarrapados, Héctor portando sus armas, Josué en su vestido de lino y su tocado legendario. Con todo ello contribuyó a consolidar la escena y las artes plásticas del momento. Mimético, sensible, abierto a las corrientes en uso. Una temprana estancia en Europa lo internacionalizó. Lo influyeron diferentes artistas: Georges Seurat, Auguste Renoir y principalmente Giorgio de Chirico. Cada cuadro le imponía un tratamiento de acuerdo con el asunto a exponer. Se valía de las nociones aprendidas en las escuelas que tuvo —La Gran Chaumière, las enseñanzas al aire libre propiciadas por Alfredo Ramos Martínez— o aprovechaba elementos cubistas y surrealistas. Jorge Cuesta dijo que dos cuadros de Lazo no caben juntos en la misma concepción decorativa. Tampoco en una concepción teórica de la realidad y menos en una fantástica. Caben sólo en una visión particular del mundo.

Lazo hizo la parte medular de su no muy prolífica obra durante los inicios de la Revolución instituida, en el cardenismo populista; pero despreció los dogmas gu-

bernamentales y se aplicó, igual que sus compañeros de grupo, a sus propios conceptos estéticos: el uso de tres colores primarios, la elección cuidadosa del material, las dimensiones y la composición, puesto que, según sus propias palabras, “materia, color y composición deciden la existencia de un cuadro”. Sus telas responden a una metafísica particular y evocan, como los buenos cuentos, algo soterrado que debemos descubrir. Sin perseguirlos, dejaba que los temas lo conquistaran. Pintor independiente, consiguió las mejores muestras de su arte reflejando su drama íntimo, al rescatar en un pequeño óleo octagonal los rasgos de su madre desenredando con el hilo de Penélope las horas muertas, al realizar *El joven de las manos* en una atmósfera amorosamente reconstruida, al pintar en guache *Que se cierre esa puerta*, cuyo título nos remite al verso de Carlos Pellicer: “Que se cierre esa puerta que no me deja estar a solas con tus besos”, o al madrigal sombrío de Villaurrutia: “Dichoso amor el nuestro que nada y nadie nombra / prisionero olvidado, sin luz y sin testigo, / amor secreto que convierte en luz la sombra, / como la florescencia en la cárcel del higo”.<sup>11</sup> Himno célebre del amor homosexual escrito en honor a su pareja Agustín Lazo. En la sinceridad fincaban sus preferencias.

Al componer sus versos Villaurrutia se adentraba en su mundo, sufría un trance, escuchaba el dictado misterioso que llama a los poetas y se dejaba atrapar por él, cosa que no hacía escribiendo sus obras de teatro o sus diálogos cinematográficos: “Y al oprimir la pluma / algo como la sangre late y circula en ella, y siento que las letras desiguales / que escribo ahora / más pequeñas, más trémulas, más débiles / ya no son de mi mano solamente”.<sup>12</sup>

En el “Nocturno de la estatua” consiguió una composición que resume sus propósitos. Está construido con impresiones pictóricas y extrapictóricas. Recuerda a De Chirico basándose en panoramas gélidos, subreales. Los versos siguen un ritmo rápido, una secuencia obstinada dentro del sueño que se sueña. Cuenta un drama íntimo y elige esmeradamente una postura escueta. En espléndida síntesis une la materia, el color y la rapidez. Atrapa una angustia lúcida que se niega a sucumbir incluso dentro de la inconsciencia. Y se reserva el privilegio de la sorpresa final.

Veinte años antes de su muerte, a los pocos meses de muerto Villaurrutia, Lazo dejó muchas cosas y en vez de pintar el raro encanto de la burguesía se dedicó a gozarlo. Podríamos definirlo como Luis Cardoza y Aragón y decir que “nació con alma de ángel sensual codicioso y escéptico”.<sup>13</sup> **u**

<sup>11</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>13</sup> En *La Jornada Semanal*, 14 de octubre de 1984.

José Rojas Garcidueñas

# Los relatos de un bachiller

Adolfo Castañón

*Adolfo Castañón recuerda la figura señorial de José Rojas Garcidueñas, autor de libros ineludibles sobre el Virreinato, a través de una serie de viñetas salpimentadas con trasuntos biográficos y que culmina con el recuerdo que escribiera el autor de El erudito y el jardín a la muerte del padre Garibay.*

El bachiller José Rojas Garcidueñas, nuestro decimoprimero secretario —me contó Germán Viveros—, era un maestro singular. Llegaba a su clase y se ponía a hablar en voz alta sobre el tema o motivo que ocupara en ese momento su mente —quizás alguno de los asuntos recogidos en *Temas literarios del Virreinato* (Miguel Ángel Porrúa, 1981)—, mientras caminaba midiendo el salón con paso ensimismado por las escalinatas de su monólogo, y apenas atento a los engranes de su discurso entre los oyentes, como quien da cuerda a un reloj invisible.

No era tanto un maestro que fuera sacando del discípulo la verdad entrañada como un jardinero desocupado que fuera rociando con su saber el semillero estudiantil. Era un jardinero de la erudición nacido en 1912, un año antes de la Decena Trágica, en la ciudad guanajuatense de Salamanca, y muerto sesenta y nueve años después en la Ciudad de México. Hizo sus estudios en la Ciudad de México y se graduó con la tesis, luego publicada como libro en 1938 bajo el sello de Ábside, sobre *Vitoria y el problema de la conquista en derecho internacional*, obra que puso al día el tema inveterado del derecho de los pueblos más fuertes sobre los más débiles, y que en la España del siglo XVI planteó y debatió fray Francisco de Vitoria.

Discípulo de los maestros a quienes les tocó vivir la etapa más delicada de lo que se ha convenido en llamar

la etapa constructiva de la Revolución mexicana, Rojas Garcidueñas se formó cerca de aquellos que a su vez fueron discípulos de la generación del Ateneo —grupo sobre el cual Garcidueñas escribiría un útil ensayo (en 1979): *El Ateneo de la Juventud y la Revolución* (Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1979, 155 pp.)—, los llamados miembros de la generación de 1915 (los Siete Sabios o caudillos culturales de Enrique Krauze), quienes asumieron la custodia de la memoria y el hacer nacional, como una suerte de militancia ciudadana. La idea de “salvación” anima y rige la vocación de Garcidueñas por la cultura virreinal mexicana.

El tema medular de sus estudios sería el de las letras virreinales y el nombre familiar, por el cual se debe precisamente al bachiller Arias de Villalobos, uno de los autores estudiados por Rojas Garcidueñas en su trabajo de investigación sobre las tempranas expresiones dramáticas de la Colonia en el libro *El teatro en la Nueva España en el siglo XVI* (primera edición, 1935; segunda edición corregida y aumentada, SEP-Setentas, México, 1973). Esa investigación fue el punto de partida de la analecta que publicaría poco después en la Biblioteca del Estudiante Universitario, *Autos y coloquios del siglo XVI* (1939), y luego en la edición anotada y prologada por él sobre los *Coloquios espirituales y sacramentales de Fernán Gonzá-*



José Rojas Garcidueñas

*lez de Eslava*, publicados por la editorial Porrúa en la Colección de Escritores Mexicanos, tomos 74 y 75, en 1958.

El bachiller Rojas Garcidueñas ingresa a la Academia Mexicana de la Lengua el 22 de junio de 1962, en el sitio número IV, que dejara el internacionalista Genaro Fernández MacGregor, cuyo elogio haría con buen conocimiento de causa, pues además de haber hecho la tesis mencionada sobre Francisco de Vitoria —años antes de que, por así decir, lo pusiese de moda el español Manuel Pedrosa—, se ocupó durante varios años en la Secretaría de Relaciones Exteriores en una oficina dedicada a estudiar y dirimir las cuestiones de los límites entre los países. Lo sucedería en esa silla IV Tarsicio Herrera Zapién, a quien correspondería hacer su elogio. El derecho internacional está presente en las meditaciones de Rojas Garcidueñas hasta el punto de dejarse hacer un libro de cuentos, *El erudito y el jardín*, con todos los “regalos” de fin de año que iba publicando, un texto (“Un pasaporte Nanssen”) sobre la situación de aquellas personas a quienes su propio país les retira la nacionalidad, o que se encuentran refugiados o desplazados por una situación de guerra —una cédula de identidad que, en nuestros días de violencia desatada, cobra un valor singular—. El texto, además, refiere con ironía el temple vengativo de un racista norteamericano en México, que lleva a otro en 1948, su víctima, a solicitar “un pasaporte Nanssen”.

Dos obras, dos “salvaciones” —para retomar la voz de Ortega y Gasset— refrendan la vocación de Rojas como acucioso y amoroso estudioso de la cultura virreinal mexicana: la biografía del erudito novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora (Xóchitl, México, 1945), cuyas obras históricas también prologó, y la monografía histórica sobre el poeta y prosista Bernardo de Balbuena, autor de *La grandeza mexicana* que, al decir de José Luis Martínez en 1992, es el mejor estudio que hasta esa fecha se cuenta sobre el autor y sus obras. Organiza, pone en cintura crítica, impone congruencia y concordancia a un gran número de papeles sueltos y de documentos sobre el autor novohispano. Preparó una monografía sobre *El antiguo Colegio de San Ildefonso*, lugar donde él mismo había estudiado, con motivo del cuarto centenario de la Universidad; además de dedicar un útil estudio lleno de datos sobre *El Ateneo de la Juventud y la Revolución* (1979). Rojas Garcidueñas estudió y prologó también al iniciador de la historia de la pintura en México, *Don José Bernardo Couto. Jurista, diplomático y escritor* (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, Universidad Veracruzana, 1964), quien fuera discípulo del doctor José María Luis Mora. En esa vertiente de la historia y crítica de arte escribió un valioso ensayo, *Presencia de Don Quijote en las artes de México*, en el cual se junta su pasión por la historia y por las artes. Ahí descubre el lector que el personaje de Don Quijote y su compañero Sancho Panza recorrieron las calles de la flamante México el 24 de enero de 1624 en una mascarada, así como otras muchas noticias curiosas que dan cuenta de la riqueza de la vida cultural mexicana desde esos primeros tiempos.

La figura de José Rojas Garcidueñas me es simpática. Lo imagino saliendo de su casa en Bolívar número 8, en el tercer piso, donde era vecino de Indalecio Prieto y Max Aub, y donde vivía con su esposa, Margarita Mendoza López, la hija del ingeniero Miguel Mendoza López Schwerdtfeger (1883-1965), cofundador del Partido Liberal Mexicano de Ricardo Flores Magón, perseverante propagador de las ideas socialistas en México, autor de un tratado de *Economía libertaria* y, en 1958, candidato a la presidencia de la República por el Partido Comunista en los tiempos de Adolfo López Mateos (en la democracia mexicana se ha dado, como en otras, la costumbre de nombrar candidatos ornamentales que nunca ganarán). Lo imagino yendo a Relaciones, a la Universidad, y pasando luego por su despacho en Guerrero número 2, frente al jardín de San Fernando y próximo a las librerías de viejo que estaban en Tacuba, como la Dante o la de Polo Duarte. Lo imagino recorriéndolas en compañía de su joven amigo José Luis Martínez, quien ha contado en *Bibliofilia* que a su muerte iba a visitar a doña Margarita al hotel Regis y que salía de ahí cargado de libros que ella le regalaba. El ritual ter-

minó en 1985 cuando murió junto con todos los otros huéspedes a causa del terremoto que acabó con todo, salvo con el reloj de su amado esposo José, gracias al cual fue posible identificarla, según contó a doña Gloria Gopar, su amigo, el académico Porfirio Martínez Peñalosa. Así lo recuerda su amigo José Luis Martínez:<sup>1</sup>

IX *Los Rojas Garcidueñas*

En la Academia Mexicana de la Lengua fui amigo y aprecié a José Rojas Garcidueñas, que era el Secretario Perpetuo y murió en 1981 cuando yo era ya director. Decidimos juntar sus hermosos relatos breves, y para reunirlos y recoger papeles de la Academia, al terminar a las ocho de la noche las sesiones, iba a su casa cercana con su viuda, mi querida amiga Margarita Mendoza López. Y una noche me dijo: “Como que ves con mucho interés los libros de José. Si te interesan, dímelo y te obsequio los que quieras porque yo quiero deshacerme de ellos”. Le agradecí su oferta pero le propuse que se los pagaría al valor que estimara. Margarita me decía que no le mencionara los títulos y que sólo le dijera el número de libros que me llevaba. José tenía una buena colección de historia de México, libros sobre Guanajuato, su tierra, que no toqué, buenas ediciones de literatura mexicana y una colección de Quijotes antiguos a los que renuncié porque no tenía espacio. Dos veces por mes iba con una gran caja de cartón que llenaba, le hacía cuentas y le dejaba un cheque. Entre mis compras más apreciadas estuvieron la preciosa edición de grabados de *México y sus alrededores* —que ya había encontrado en Buenos Aires y no había podido comprar por su elevado precio—, la edición original de los tres tomos de *La ciudad de México* en el siglo XVI, preciosa para mis trabajos sobre este siglo. Y recordaba que cuando unos prerrevolucionarios pusieron fuego al palacio de los virreyes en 1692, don Carlos de Sigüenza y Góngora salvó los originales de estos libros de las llamas. Las ediciones de García Icazbalceta de poetas del siglo XVI, en que trabajaba José de J. Rojas Garcidueñas, Margarita no quiso que les fijara precio porque me las regalaba. Y además de otras menudencias, quiero mencionar unos raros libros argentinos sobre los viajes trasatlánticos en el siglo XVI que fueron básicos para mis *Pasajeros de Indias*.

Margarita, la generosa, se fue a vivir al Hotel Regis con sólo algunos libros sobre teatro en México, su especialidad. Y pereció en el terremoto de 1985. No se encontró su cuerpo y la pobre ya había pagado a Gayosso sus exequias.

José Rojas Garcidueñas —cuyo apellido compuesto huele a caoba, color de la edición de *El erudito y el jardín*— fue hijo de Joel Rojas y de Victoria Garcidueñas de Rojas, una familia tradicional del Bajío, en cuyo

jardín había pavorreales. Recuerda el niño que fue Rojas que a los pavorreales se les amarraban cintas rojas en las patas cuando era el tiempo de que se les cayeran las plumas —pues son tan vanidosos que son capaces de morir de vergüenza sin su suntuario atuendo—. También recuerda que toda la ropa que se llevaba en casa se hacía ahí mismo. Frecuentaba de tanto en tanto, lo sé por mi padre, la librería de Manuel Porrúa y, luego más tarde, la de Miguel Ángel, su hijo y editor, en la empedrada calle de Amargura. La adolescencia y juventud de Rojas Garcidueñas transcurrieron iluminados por los últimos relámpagos de la Revolución. Nacido en 1912, José Rojas Garcidueñas gusta y cultiva la amistad de las personas mayores: se hace amigo de Nicolás Rangel, de Luis González Obregón, de Alfonso Reyes y de Francisco Castillo Nájera, de Manuel Toussaint, de los hermanos Méndez Plancarte, conoce y trata a Antonio Gómez Robledo y al padre Ángel María Garibay. Con Alfonso Reyes tuvo diversos tratos institucionales, políticos y bibliográficos, en torno a muchos proyectos, uno en particular fue el de la organización frustrada del Comité Organizador de la Conferencia Interamericana de Es-



<sup>1</sup> José Luis Martínez, *Bibliofilia*, ejemplar número 204, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp. 29-33.

critores, compuesto por la plana mayor de aquel entonces (la presidencia de Manuel Ávila Camacho).<sup>2</sup>

En José Rojas Garcidueñas, el sedimento aflora en sentimiento y la tradición vive y se incorpora porque él se ha puesto de pie para ir a su encuentro. Hay en su obra varias construcciones de crítica y erudición histórica que están hechas para atravesar el tiempo, como el *Teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, en el que hace un estudio encadenado de lo que ahora diríamos representaciones teatrales prehispánicas, que es el espacio en el cual se insertó el teatro evangelizador de los misioneros, para concluir con las figuras más desarrolladas del teatro, como son las de Fernán González de Esclava y la del bachiller Arias de Villalobos. Precisamente, de esta figura le viene a Rojas Garcidueñas el apelativo de bachiller con el cual se le conoció desde muy temprano por su familiaridad e intimidad con el conocimiento del pasado de México a través de sus obras y de sus autores.

La tradición que se va transmitiendo de boca a oído, de maestro a discípulo se hizo fragua y forma en la figura de este erudito historiador y escritor mexicano en quien la tradición se deletrea. A la manera del paseante que prefiere descansar en la capilla o atrio externo, en vez de perderse por el amplio espacio de la basílica, yo preferiré ocuparme en esta evocación de José Rojas Garcidueñas de sus escritos convencionalmente llamados menores como las estampas, anécdotas, cuentos y relatos recogidos en el libro *El erudito y el jardín* y no de las grandes construcciones como el *Teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, la monografía sobre el Colegio de San Ildefonso, las biografías de Bernardo de Balbuena y de don Carlos de Sigüenza y Góngora, o el admirable tratado sobre *Vitoria y el problema de la conquista en el derecho internacional*. Es, creo, en esas anécdotas y relatos —uñas de león— donde mejor se puede acercar el lector a Rojas Garcidueñas y a la forma en que se hace amigo de la tradición y así se la apropia y adueña. Sabe muchas cosas este hombre con apellido que se desdobra y huele a caoba.

\*\*\*

Hay en los cuentos de Rojas Garcidueñas un fino sentido del humor, que sabe volver a la realidad para des-

<sup>2</sup> Antonio Acevedo Escobedo; José Alvarado Bárbara B. Aponte; Juan Antonio Ayala; Carlos Fuentes; Carmen Galindo; José Gaos; Jaime García Terrés; Martín Luis Guzmán; Phillip Koldewyn; Ernesto Mejía Sánchez; Francisco Monterde; Raúl H. Mora Lomelí; T. Navarro Tomás; José Emilio Pacheco; Paulette Patout; Raúl Rangel Frías; Alicia Reyes; Jaime Willis Robb; Hugo Rodríguez Urruty; José Rojas Garcidueñas; Jean Rose; Heberto A. Sims; Altaír Tejeda de Tamez; Jaime Torres Bodet; Mario Vargas Llosa; Ramón Xirau. *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 143.

doblarla, enmascarando y desenmascarando la vida académica a través de sus rituales, como pueden ser, por ejemplo, las conferencias en los simposios, la originalidad de una investigación, la condición inédita de un tema. Esto es precisamente lo que sucede en el texto inicial de *El erudito y el jardín*, titulado “El hallazgo del crítico”, una despiadada sátira de la cultura académica y congresista que hallaría eco feliz en el texto que hace su amigo Francisco de la Maza titulado “El estilo Luis XVII”. Es “Una sátira del crítico de arte que anuncia ante un congreso de Historia y Arte su descubrimiento de un francés olvidado, el Luis XVII —El pobre hijo de Luis XVI y María Antonieta que sobrevivió sólo dos años a la ejecución de su padre en 1793”. El estilo Luis XVII “floreció, según de la Maza, en una isla del Caribe adonde fue llevado el niño Capeto, estilo que consiste en una atroz mezcla de rococó y de motivos indígenas americanos” (Martínez). El juego erudito seguro que habría divertido mucho a un lector de *La expresión americana* de José Lezama Lima, si no es que al propio autor de *Paradiso*. Para colmo y confite, *El erudito y el jardín* fue publicado en 1983 por la Academia Mexicana de la Lengua con prólogo de José Luis Martínez.

El placer de contar, el gusto por volver a escuchar sabrosos sucedidos y por recrearlos. Contar breves anécdotas memorables que cobran sentido en función de un relato mayor. Como dice Rojas Garcidueñas, citando a Ernest Robert Curtius, un comentario literario sin citas es como un libro de anatomía sin ilustraciones.

#### RECUERDO DE GARIBAY<sup>3</sup> José Rojas Garcidueñas

El jueves pasado, 19 de octubre de 1967, murió el Padre Garibay (don Ángel Ma. Garibay K.).

Hace ya tiempo que no lo veía; desde antes de que su enfermedad final lo recluyera en su casa. Yo lo traté realmente poco, nos encontrábamos unas cuantas veces al año, pero durante veinte años.

Porque hace treinta años, o poco menos, que lo conocí. De tal ocasión guardo un clarísimo recuerdo por la gran impresión que me hizo. En realidad, yo recuerdo y recordaré siempre al Padre Garibay por aquella primera reunión y plática.

Debe de haber sido en 1939, pero puedo acercarme con seguridad a la fecha consultando las de dos de sus primeras publicaciones, editadas “bajo el signo de Ábside”. Me refiero a su traducción de la *Orestíada* y a la de poemas líricos aztecas.

<sup>3</sup> En José Rojas Garcidueñas, *El erudito y el jardín. Anécdotas, cuentos y relatos*. Introducción y selección de José Luis Martínez. Academia Mexicana, México, 1983, pp. 161-167.

La aparición de ambas traducciones nos produjo, a muchos, más que admiración. Nos dejó boquiabiertos, estupefactos. ¡Un señor que traduce, y en magnífico lenguaje, a Esquilo y que también conoce y traduce poemas del náhuatl, hasta entonces desconocidos, es, sin duda, algo admirable, excepcional!

¿Cuánto tiempo hacía que, en México, no se daba un humanista así? Probablemente había que remontarse muy atrás, a los humanistas del XVII o a los del XVI más bien, y acaso ni en esos siglos se encontraría su igual.

Y como los humanistas de nuestro siglo XVI, como Sahagún, como Alonso de la Veracruz, éste de nuestros días era un clérigo y vivía en un pueblo, no lejano, pero sí aislado: Garibay era, entonces, cura párroco de Otumba.

Un día, en la reunión del mate, el Padre Méndez Plancarte propuso ir a visitar a Garibay; él debe haberle escrito previamente o algo así. El hecho es que, fijada la fecha, quedamos de acuerdo en ir a Otumba los dos Padres Méndez Plancarte (Gabriel y Alfonso), Agustín Yáñez, Antonio Gómez Robledo y yo.

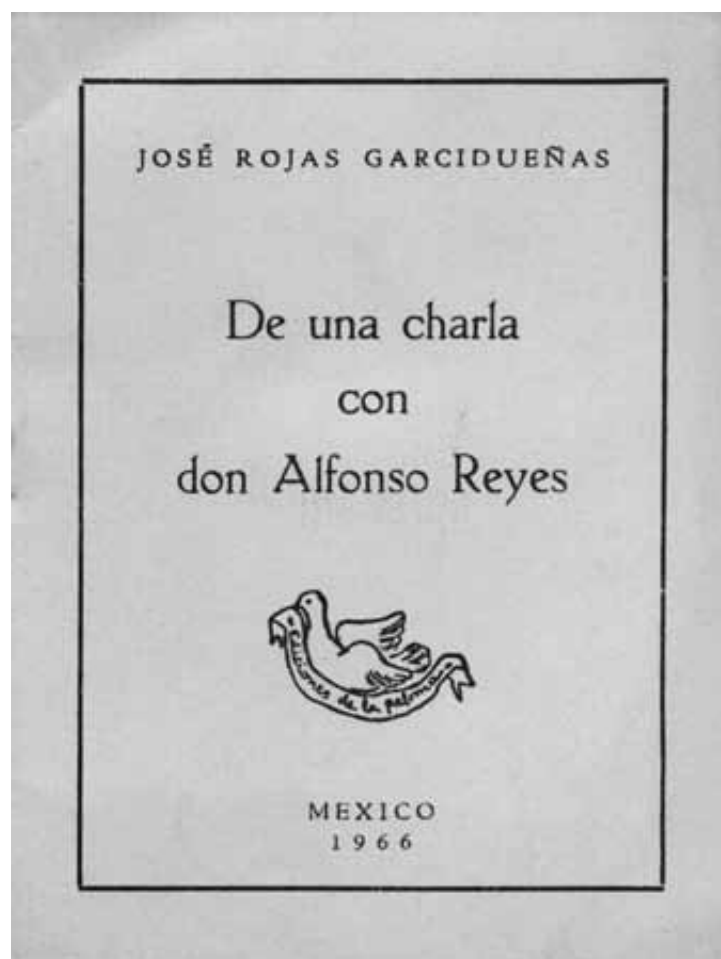
Entonces no había carretera a Otumba, ni autobuses para más allá de Teotihuacán, y éstos malísimos. Había que ir en tren, en el Ferrocarril Mexicano, el de Veracruz, que salía de Buenavista a las siete de la mañana, y podíamos regresar en el tren contrario y llegar aquí doce horas después.

Así lo hicimos. Como yo nunca he acostumbrado levantarme temprano, llegué el último a Buenavista y sin desayunar. Breves se me hicieron las dos horas que empleaba el tren en llegar a Otumba. El hecho es que a las nueve de la mañana, más o menos, llegamos y, sin interrumpir la conversación, nos encaminamos, a pie, de la estación al curato.

Yo había ido acumulando jugos gástricos en el viaje y tenía una hambre feroz, apenas psicológicamente apaciguada con la idea de que la invitación del señor cura Garibay incluyera, para mí, no sólo el almuerzo sino desde el desayuno.

Llegamos al cuarto, acudió un sirviente a la puerta y nos informó que el señor cura estaba ausente: había ido a decir misa a un lugarejo cercano y todavía no regresaba. Mis esperanzas de desayunar se esfumaron, pero en verdad tampoco era como para sentirlo mucho. ¡La compañía de los amigos y la conversación eran tan gratas...!

El curato de Otumba ocupaba el edificio que fue convento franciscano, fundado en el siglo XVI. Como todos los edificios similares, tiene al frente, junto a la iglesia, un portal de varios arcos a la entrada y luego los claustros bajo y alto, que han sufrido modificaciones; pero en el portal antedicho, la "portería" como se llamaba cuando era convento, están intactos, desde el siglo XVI, sus bien proporcionados arcos de medio punto sobre las



sencillas columnas cilíndricas, todo ello característico de los conventos de la primera hora de la evangelización.

Allí, en ese portal, nos pusimos a caminar de un lado a otro, los cinco amigos viajeros. Todavía me parece escuchar la voz serena y pareja de Gabriel Méndez Plancarte, anotando guturalmente las erres, como también lo hacía Antonio Gómez Robledo (por su hablar nervioso y rápido); el hablar entrecortado de Alfonso Méndez Plancarte y las ocasionales intervenciones de la voz grave y lenta de Yáñez "el silencioso" como lo llamó el Padre Gabriel.

Lo grato de la compañía y de la charla apaciguaba pero no calmaba mi estómago en ayunas, y yo, sin perder ni dejar de participar en la gratísima plática, miraba y remiraba hacia la polvorienta y desierta plaza del pueblo, frente a nosotros, esperando la llegada del señor Garibay.

Muchas veces recorrimos, con lento paso y rápidas frases, la portería del ex convento. Cuando menos lo esperábamos, la puerta que da al interior del claustro se abrió y apareció en ella una figura que a mí me sorprendió mucho: allí estaba un individuo extraño y con visibles atavíos de montar: polainas de cuero que le ceñían la parte baja del pantalón, una especie de cazadora totalmente abotonada, al cuello un pañuelo de seda probablemente anudado por delante pero que se perdía oculto por la gran barba negra que era lo más destaca-

do de un rostro que aquella negra pelambre hacía pálido y semioculto por los gruesos anteojos y ese sombrero negro de anchas alas.

El personaje, para mí inesperado, quedó un instante en el vano del zaguán, mirándonos, seguramente para saber a quiénes conocía y a quiénes no, en nuestro grupo.

En ese instante yo pensé: ¡Don Segundo Sombra!, y estuve a punto de decirlo en voz alta, pero lo impidió la suave exclamación del Padre Gabriel: —¡Ya llegó el señor cura Garibay! Y todos nos acercamos, se hicieron las presentaciones de los que no lo conocíamos y luego pasamos al interior de la casa.

Para mi fortuna, nuestro huésped me invitó a desayunar. Mientras yo lo hacía él cambió su indumentaria ecuestre por una sotana muy usada y cubrió su cabeza con una cachucha gris.

Así, de sotana y cachucha, pasamos a su despacho o estudio y empezó la ronda del mate, que estuvimos bebiendo toda la mañana, mientras la conversación rodaba y saltaba, siempre interesante y gratísima.

Yo estaba realmente deslumbrado, ¡aquel hombre lo sabía todo! Con su voz un poco grave, de habla un poco lenta y clara dicción, seguramente por la larga práctica de hacerse oír y entender de las masas en la predica- ción sagrada; con su extraño aspecto: la austera sotana

gastada de cura pobre, empuñando la bombilla del mate al nivel de las largas, pobladas, negrísimas barbas; los ojos oscuros, vivísimos, brillando tras de las redondas gafas de aro de carey y patillas de oro; y por encima la incongruente cachucha gris, formaba un conjunto extraño, disparatado, y atractivo; sobre todo por la palabra que, entre sorbo y sorbo de mate, salía de la pelambre negra, fluía inagotable llevando la atención y pensamiento por todos los rumbos de las ideas y de las cosas.

Al cabo de treinta años me es absolutamente imposible recordar las muchas cosas interesantes que se dijeron en aquella extraordinaria mañana.

Pero sí recuerdo un momento de ella. Seguramente tratábamos de las recientes traducciones publicadas por Garibay que tanto y tan justamente nos habían admirado: tragedias griegas y poemas aztecas. Averiguamos que el Padre Garibay leía y traducía creo que diez o doce idiomas (acaso más) entre lenguas vivas y muertas. Y entonces yo me atreví a preguntar:

—Perdone, Padre, pero ¿cómo hace usted para mantenerse “en línea”, es decir en práctica de tantos idiomas? Porque, claro que es admirable haberlos aprendido, pero más me intriga cómo hace para no olvidarlos: pues sé que usted ni da clase ni tiene con quién hablarlos, pues está totalmente dedicado a su ministerio en este pueblo y tiene que atender a los otros más pequeños de alrededor. ¿Cómo hace para no olvidar tantas cosas?

—Es muy fácil —contestó con gran sencillez el Padre Garibay—. Mire —siguió, mostrándome una libreta de pastas de cartón que le servía de agenda para ciertas cosas—. Mire, aquí tengo apuntado; por ejemplo: “Abril: alemán; mayo: francés... etc.” Y todo ese mes, una hora al día leo o releo obras en el idioma que toca según el mes; autores clásicos y no clásicos, y pongo aquí en mi escritorio esos libros y el diccionario y la gramática de esa lengua, para consultarlos si tropiezo en la lectura. Así es como “no me empolvo”.

Hacia el medio día Garibay nos llevó a visitar a unos parientes del Padre Gonzalo Carrasco, S. J., fallecido años antes y que fue, como se sabe, pintor antes de entrar en la Compañía y en ella a veces volvió a pintar, tanto obras de caballete como murales en la Sagrada Familia de México, y otras de Puebla y otros lugares. En la casa que visitamos conservaban dibujos, bocetos y algún óleo del padre Carrasco; todo lo cual nos permitieron ver.

Comimos una sabrosa y sencilla comida casera mexicana. Fuimos y charlamos otro rato y luego, ya camino de la Estación, Garibay nos llevó a una pequeña loma donde, según nos dijo, fue la célebre batalla de Otumba, en el primer año de la Conquista.

A media tarde tomamos el tren de regreso y al anoche- cer llegamos a la estación de Buenavista.

Así conocí al Padre Garibay.

México, octubre-diciembre de 1967. **u**



# Amar Bogotá

Sandra Lorenzano

*A partir de un viaje a Bogotá, Sandra Lorenzano, quien recientemente publicó la novela Fuga en mi menor, reflexiona acerca de la violencia en Latinoamérica, la barbarie en la que estamos sumergidos desde Tijuana hasta la Patagonia, y encuentra en la palabra poética un refugio frente a la desolación.*

I

Viajar a Bogotá se ha vuelto para mí una fiesta. La idea de encontrarme allí con los amigos queridos supera en mucho mi consabido miedo a treparme a un avión. Aunque no usen la palabra “apapacho” —mi favorita del español de México— es eso lo que me sigue sorprendiendo en cada uno de mis viajes: el cariño, la calidez: los apapachos. Y esa impresionante fuerza con que llevan adelante cada uno de los proyectos en los que se meten. Desde siempre. Cada día en Bogotá aparece algo que me sacude, que me golpea, que me hace vibrar.

II

La poesía. Claro, siempre la poesía. ¿Cómo no si entre las palabras de Darío Jaramillo que hasta los taxistas se saben de memoria

(esa sombra de piedra que ha crecido en mi adentro y en mi afuera, eco o palabra, esa voz que responde cuando me preguntan algo, el dueño de mi embrollo, el pesimista y el melancólico y el inmotivadamente alegre, ese otro, también te ama.)

y el brutal descubrimiento de Gómez Jattin se abre un mundo de ritmos, de voces, de silencios reconcentrados? Encuentro la antología *Amanecer en el Valle del Sinú* en los estantes de la Casa de Poesía Silva. Es mi primer día de caminata solitaria (uno de los máximos placeres de los viajes) por las calles estrechas y ruidosas del centro de la ciudad. El verde de los cerros me trastorna. Yo, que siempre digo que tengo nostalgia de horizonte, me dejo seducir por esas moles brillantes que parecen respirar al unísono y que hacen que mi mirada se tropiece con ellos permanentemente. Gómez Jattin es un personaje de esos marginales, transgresores, un poco tráfugas en su paso por la literatura que tanto le gustaban a Carlos Monsiváis. Monsi hizo el prólogo del libro que leo ahí, en un sillón del café Juan Valdés de pleno barrio de la Candelaria, en mi primera tarde bogotana. Leo “Conjuro”:

Los habitantes de mi aldea  
Dicen que soy un hombre  
Despreciable y peligroso  
Y no andan muy equivocados  
Despreciable y Peligroso  
Eso ha hecho de mí la poesía y el amor  
Señores habitantes  
Tranquilo



Barrio de la Candelaria, Bogotá

Que sólo a mí  
Suelo hacer daño

Nacido en Cartagena, formado en Cereté: precoz, culto, crítico, homosexual, poeta, solitario, Gómez Jattin lee a Cavafis y sabe que no hay regreso a Ítaca sino celebración de los cuerpos jóvenes, ruptura de los límites, amor a la palabra.

Se hace de noche en esta esquina. El cielo se va hundiendo más allá de los cerros. El aire me llena los pulmones. Será que también yo vengo de infancias húmedas, Raúl. *La poesía es la única compañera / acostúmbrate a sus cuchillos / que es la única.*

### III

A la mañana siguiente dejo de ser turista y vuelvo a uno de mis lugares favoritos: el salón de clases. Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Tema que propuse para el curso que me invitaron a dar: Poesía y violencia. Sé que me estoy metiendo en la boca del lobo. ¿Nada menos que en Colombia se me ocurre proponer este tema? ¿Mientras se discute el tema de los “falsos positivos”? ¿Mientras me cuentan cómo se leen poemas entre los desplazados? ¿Mientras Fernando Vallejo sigue escupiendo fuego? Pero el “lobo” me ofrece una aromática (hecha con hierbabuena y trozos de fruta) o un tintico. Yo tiemblo porque las mañanas en Bogotá son frías en septiembre y porque siempre me asusto ante un nuevo grupo (sí, así es, aunque haga más de treinta años que doy clases). ¿Poesía y violencia aquí? ...*acostúmbrate a sus cuchillos...*

Pero algo tenía lo mío de plan con maña. Les hablo de Paul Celan, de Ana Ajmátova, de Primo Levi, de Perlongher, de Raúl Zurita, de Juan Gelman... Les muestro imágenes de Boltanski, de Horst Hoheisel, del Grupo Escombros... Las charlas más ricas se dan a la hora del café. Como siempre. Voy escuchando relatos, historias, experiencias. Traen textos, fotos, sus poemas, los relatos de sus padres, de sus amigos. La piel se me enchina. La última sesión es toda para ellos. “Ahora cuéntenme ustedes”, les digo yo. Plan con maña el mío.

Y entonces es Marisol, que vivió más de veinte años tratando a niños víctimas de la violencia. Y nos trae los cuadernillos que dibujaron algunos de sus chicos. Y llora porque quiso olvidar y yo vine a remover. Quiso olvidar y no pudo. Y lloramos todos. Luego viene Carolina, con cara fresca, joven, que se transforma cuando piensa en su madre niña viendo un descuartizado. Carolina que habla de flores carnívoras y del deseo violento por las palabras. Y Édgar y su generosidad: fotos y más fotos de sitios de memoria. Sus textos. Sus recuerdos. Su calidez. Y un epígrafe que me golpea: *A la vida por fin daremos todo / a la muerte / jamás daremos nada*. Es del poeta Chucho Peña, asesinado en Bucaramanga. Y Leonardo que vio morir a su mejor amigo en la universidad. Y tiene voz suave, como todos, pero una firmeza feroz en sus poemas. *Es inútil. Tarde o temprano vuelvo a parpadear. El horror me llama desde adentro*. Y lloramos. ...*acostúmbrate a sus cuchillos...*

De despedida me regalan la imagen de la obra *Plegaria muda* de Doris Salcedo. Un homenaje para nuestros muertos. Los muertos de allá. Los de ellos. Que ahora también son los míos.



© Javier Narváez

Centro Cultural Gabriel García Márquez del Fondo de Cultura Económica, Bogotá

#### IV

*Plegaria muda.* Un grito de dolor ante la violencia: ciento veinte parejas de mesas invertidas, grises, apagadas. Un laberinto de ataúdes que, sin embargo, deja entrever la vida: en la tierra que une esas mesas crecen briznas de pasto.

“Acompañé por meses a un grupo de madres que buscaban a sus hijos desaparecidos o que intentaban identificarlos en las tumbas indicadas por sus asesinos. Me uní a ese arduo proceso de elaborar el luto y me comprometí en el vano intento de pelear por obtener justicia pese a la barbaridad cometida por el Estado”, cuenta Doris Salcedo.<sup>1</sup>

Busco imágenes de sus obras. Libros. Fotografías. *A flor de piel* se llama una de sus propuestas más recientes. “A flor de piel”: así camino por las calles de Bogotá. Una sábana hecha con pétalos de rosa. Cientos. Cosidos entre sí. Para cubrir el cuerpo de una enfermera que apareció descuartizada. Un manto rojizo. Un manto teñido con sangre. Mientras miro la imagen, las flores siguen marchitándose.

Doris Salcedo que ha convertido armarios y mesas en rostros del horror; que ha quebrado el piso inmaculado de la Tate Modern con *Shibboleth*, una grieta de 167 metros de largo; que colgó 280 sillas en la fachada del Palacio de Justicia de Bogotá en memoria de las víctimas de la toma del Palacio por el movimiento M-19 en 1985 y de la brutal recuperación que hizo el ejército;

que ritualiza los objetos cotidianos de los muertos por la violencia para no olvidar, para no olvidarlos. Que lee a Benjamin y a Rosenzweig, que sabe que la memoria se construye todos los días, que reclama justicia convocando a los artistas a una acción de duelo en la Plaza Bolívar: 25 mil velas encendidas en honor a los asesinados.<sup>2</sup> Doris Salcedo es también el duelo que me cubre en Bogotá.

#### V

En las calles suena la voz de Andrea. “Aterciopelados”, pienso, mientras miro a los contadores de historias de la carrera séptima.

¿Qué canta Andrea Echeverri en la carrera séptima? “Érase una guerra. Érase un país. Con historias negras y un futuro gris. Esa bruta guerra era un buen negocio. Se apropiaba tierra cultivaba el odio. [...] Todas somos mamitas y no queremos parir para, en esta guerra, nuestros hijos ver morir”. Me detengo allí, frente al aparato de sonido que me deja escuchar la voz y la guitarra de Andrea. “A las madres de Soacha”, me dice alguien. “Le canta a las madres de Soacha. Las madres de los falsos positivos. Pregunte. Cualquiera le puede contar”.<sup>3</sup>

En enero de 2008, aparecieron asesinados diecinueve jóvenes en una localidad pobre cercana a Bogotá, Soacha. Las autoridades dijeron que se trataba de guerrilleros. Las madres han mostrado que en realidad sus hijos nada tenían que ver con la guerrilla, sino que

<sup>1</sup> “La plegaria muda de Doris Salcedo” en [http://bogota.vive.in/arte/bogota/articulos\\_arte/marzo2012/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_VIVEIN-11350901.html](http://bogota.vive.in/arte/bogota/articulos_arte/marzo2012/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-11350901.html)

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=kBiz1200kIY>

<sup>3</sup> Andrea Echeverri, “Mamitas positivas”: [http://www.youtube.com/watch?v=eyc26l\\_7YA8](http://www.youtube.com/watch?v=eyc26l_7YA8)



Plaza de Bolívar, Bogotá

fueron reclutados con la promesa de mejores trabajos y luego asesinados por soldados a cambio ¿de algo de dinero?, ¿de algún día libre? La historia de estos “falsos positivos” es una de las tantas que forman el álbum del horror latinoamericano. El documental *Retratos de familia* les da la palabra a las madres. Dirigido por Alexandra Cardona Restrepo, cuenta la historia de Diego, de Daniel, de Joaquín, de Víctor, de Stiven, de Fair. Del relato colectivo a la imagen íntima de uno de los hechos más atroces de la violencia colombiana: el asesinato de miles de jóvenes inocentes por miembros del Ejército para hacerlos pasar como delincuentes muertos en combate.

Hablan Blanca, Luz, María... sus madres. Andrea Echeverri les cantó de rodillas —“porque el país se los debe”—<sup>4</sup> este tema que escucho un viernes en la tarde en la carrera séptima. “Todas somos mamitas y no queremos parir para, en esta guerra, nuestros hijos ver morir”.

## VI

Hay desmovilizados del ejército y de los paramilitares, guerrilleros que han dejado las armas, desplazados. Algunos son apenas niños. ¿Qué se hace para que vuelvan a ser parte de la sociedad, para que sobrevivan a sus pro-

prios miedos, a su propia violencia, a sus propios dueños? ¿Cómo se logra que vuelvan a tener confianza en las palabras, en los cuerpos, en los abrazos, en las miradas?

Amos Oz, cuyo pequeño y valiente libro *Contra el fanatismo* debería ser lectura obligatoria en todas las escuelas del mundo, escribió: *Si se deja de lado la poesía, triunfará el mal*. Esto lo supieron Nelly Sachs y Ósip Mandelstam, lo supieron Haroldo Conti y Mahmud Darwish. Lo supo Milena, la mujer que tanto había amado Kafka, quien, encerrada en un campo de concentración, se repetía a sí misma los cuentos que la habían marcado y que guardaba en la memoria, simplemente para saberse aún humana, para reconocerse aún en las palabras. *Si se deja de lado la poesía, triunfará el mal*.

Quizá no haya relatos que me conmuevan más que los relatos de sobrevivencia que tienen relación con la palabra literaria. Desde Frankl cosiendo su manuscrito a un abrigo hasta los panes con poemas de la cárcel de Caseros en la Argentina de la dictadura. Porque en el fondo no debo ser más que una maldita romántica queriendo comprobar una y otra vez que la literatura se opone a las tinieblas. En Colombia he encontrado algunos de los testimonios más entrañables sobre la fuerza de la palabra poética. Uno de ellos relata la experiencia de una amante de la poesía que empezó a trabajar con uno de estos grupos de jóvenes que habían perdido casi totalmente su apego a la vida. Pero quedaba un hilo, tal vez tenue, tal vez débil... a él se aferró para luchar por estos chicos. Llegaba cada tarde y les leía poesía. Sólo eso. Los rostros permanecían impávidos, tarde tras tarde. Hasta que de pronto algo cambió: *Hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé...* escucharon. “Si hablamos de golpes en la vida, yo quisiera contar lo que me pasó...”, dijo uno de estos jóvenes que parecía habitar solamente el territorio de la muerte. Y luego otro y otro y otro.<sup>5</sup> *Si se deja de lado la poesía, triunfará el mal*.

## VII

César Vallejo, Soacha, Doris Salcedo, Marisol y sus niños... Regreso al hotel por la carrera séptima. Merengue, cumbia. Voces. Merolicos (¿se llaman así también en Colombia?). Paso por el Centro Cultural García Márquez, para tocar base, para sentirme en casa, para abrazar a Juan Camilo y a Margarita, para beber de la inmensa sabiduría de Darío y del cariño de Ángela. Fiesta mexicana en el Fondo de Cultura. Merengue, cumbia. Voces. Porque ahí están la fuerza y los proyectos. El grito ante el horror. La vida que gana siempre, como las briznas de pasto. Toco base. Estoy en casa. **u**

<sup>4</sup> <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10580504>

<sup>5</sup> La historia la cuenta Michèle Petit en *El arte de la lectura en tiempos de crisis*, Océano, México, 2009.

# Política y delito y delirio *de José Woldenberg* Historia de tres secuestros

Rolando Cordera

*Uno de los graves peligros que enfrenta la izquierda tan necesaria en nuestro país es el asalto a la razón debido a su visceral falta de memoria y autocrítica. En este contexto Rolando Cordera y Farid Barquet Climent examinan el libro Política y delito y delirio: historia de 3 secuestros de José Woldenberg.*

La violencia llama a la violencia, mientras que el delito siempre se las arregla para aparecer, desaparecer y reaparecer de la mano de la política. Para todos y desde todos los tiempos: desde las mazmorras de la policía secreta zarista, cuyas historias inspiraron en parte el gran relato de Enzensberger, *Política y delito*, hasta los llanos y los montes de Guerrero, donde se urdió en buena parte la historia que José Woldenberg tan bien nos cuenta. Desde la mafia siciliana hasta los confesionarios parroquiales, donde se tejen y destejen los rescates.

Puede ser, tal vez siempre lo sea, que las ideologías jueguen un papel central y hasta decisivo en la calidad y el sentido de estas conexiones diabólicas. En todo caso, echar mano de justificaciones justicieras, hasta éticas o morales, es el deporte preferido del poder y sus abusos, pero también de quienes lo buscan para cambiar las cosas, de raíz por supuesto.

Así, no debe extrañar a nadie que, desde el espejo, los que acechan al poderoso y buscan demolerlo hagan suyas esas prácticas ni que, al hacerlo, construyan en terrífico diálogo una circularidad corrosiva de las relaciones sociales, las más cercanas a la vida común, pero también las que articulan los procesos políticos y económicos mayores. Es esta circularidad corrosiva la que arrincona y mancha, indeleblemente, los procesos adecuados

conforme al derecho que, se insiste, son propios de la democracia. A esto y más nos remite esta espléndida reconstrucción de José Woldenberg del secuestro de que fueron víctimas Félix Bautista y Arnoldo Martínez Verdugo en 1985.

Entonces el más destacado dirigente del comunismo mexicano se aprestaba a volver a la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, luego de que tres años atrás encabezara la formación del Partido Socialista Unificado de México y fuera su candidato a la presidencia de la República.

De manera súbita, sin aparente previo aviso, desde las cañerías de una historia que muchos imaginaban superada gracias a los avances de la reforma política democratizadora iniciada en 1977, el dirigente es secuestrado para reclamar la devolución de unos dineros que, según los truhanes que perpetraron la agresión, les pertenecían como si se tratara de una herencia familiar. Y fue así, como si fuera un asunto de familia, como quisieron imponer sus términos y lograr su justicia.

Los términos de este reclamo oligofrénico habían sido planteados con anterioridad en los secuestros y juicios a que esta banda sometió al respetado y respetable militante comunista, entonces también del PSUM, Félix Bautista. A quien muchos llamaban “el Lucio de abajo”,

por la amistad y cercanía que guardó con el dirigente guerrillero. Sobre él quiso ensañarse la insania justiciera de quienes habían sido incluso sus compañeros en las varias tragedias guerrerenses de aquellas décadas.

Disfrazada delirantemente de acto político, la fechoría se volvió de inmediato noticia que conmovió al mundillo político de entonces y puso en jaque la confianza de las corrientes de la izquierda en la política. También, la de las otras corrientes que daban cuerpo a la política que emergía con la transición, en la izquierda que había dado fe de su compromiso con la vía democrática.

En las mencionadas reformas electorales, la izquierda había encontrado un cauce aceptable, aunque sin duda difícil y tortuoso, para construir una formación y una posición políticas que pudieran trascender su proverbial vida testimonial, marginal, sólo protagonista en las ilusiones y ensoñaciones de las veladas grupusculares o las remembranzas provenientes de otras experiencias revolucionarias. Éste fue, resumido abusivamente por mí, el contexto inmediato del secuestro triple, cuyo relato reconstruye de modo atractivo para nosotros y nuestras menguadas memorias José Woldenberg.

El contexto mayor era el de una crisis económica, mal entendida y peor manejada por el Estado, así como el de unas primeras, no por ello menos estruendosas, señales de que el otrora exitoso bloque histórico heredado de la Revolución mexicana vivía sus últimas horas. Fracturado por la nacionalización bancaria de 1982, el pacto de dominación tan bien tejido en la segunda posguerra y reforzado en los años del llamado desarrollo estabilizador de los sesenta, no encontraba cauce eficaz

para su remiendo o reproducción, en tanto que la política vivía sus primeros momentos de apertura sin que sus actores principales por excelencia, los partidos y la opinión pública, cayeran en cuenta de los paralelismos nefastos que empezaban a emerger para, por la vía de los hechos, ofrecer un sustituto eficiente a la caduca estructura de poder y dominio.

Política y dinero, dinero y poder, en interminable y abrumador intercambio, empezaron en esos años a desplegar nuevas vocaciones y aptitudes. Con ello se pretendía desde el poder constituido, así como desde las praderas del poder concentrado de la economía o la comunicación, que la arcana relación entre política y delito empezara a ser vista como un arcaísmo, propio del delirio revolucionario y violento de unas franjas sociales previamente derrotadas con violencia criminal en los años setenta, al calor de la “guerra sucia”.

La consistencia del relato de lo acontecido, que orienta la lectura, junto con los atractivos *flashbacks* reflexivos sobre su eventual o profundo significado, confluyen en un panorama cuya reducción al mero drama de nota roja, buscado entonces por unos lamentables jilgueros de la derecha anticomunista, no tuvo mayor éxito. Lo que ocurría y ocurrió iba más allá del mero anecdotario de las debilidades un tanto ridículas de una izquierda comunista atrapada con los dedos en la puerta de sus propias indefiniciones; en realidad, daba cuenta de una enorme serie de huecos reflexivos y meditaciones históricas que la izquierda de entonces no parecía muy dispuesta a afrontar. Tampoco lo hizo después del aberrante episodio tan bien narrado por Woldenberg, y prefirió



José Woldenberg

verlo como un momento efímero que no debía interrumpir sus elementales lucubraciones con las que se buscaba solapar una absurda guerra de posiciones entre sus diversas corrientes, el poco estimulante antecedente de las tribus actuales.

No se encaró de frente el tema de la violencia y la política, en general, y en particular el que tiene que ver con la revolución, los socialistas y la izquierda democrática. Tampoco se hizo lo necesario, unos años después, con el desplome del comunismo soviético y del conjunto del bloque que pretendía conformar una economía-mundo alternativa.

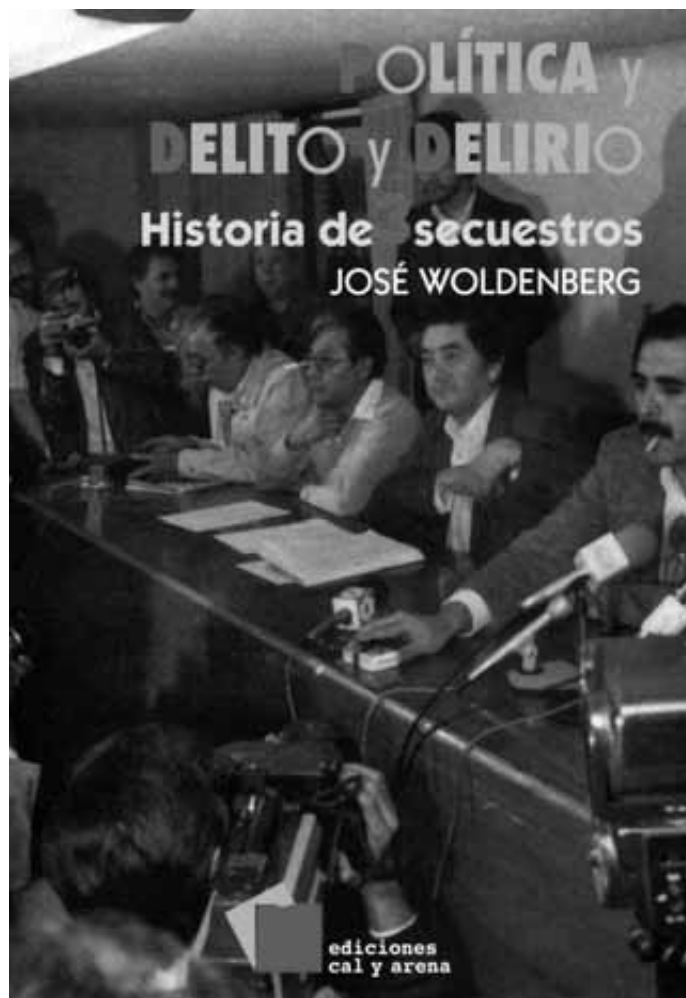
El resultado intelectual y político de esta renuencia de la izquierda a pensar históricamente ha sido, hasta la fecha, una suerte de orfandad voluntarista. Ésta, a su vez, ha dado lugar a un adanismo serial del que no pueden derivar sino más extravíos en el discurso, la estrategia, la manera de entender, vivir y sobrevivir, este mundo salvaje y agresivo de la globalización y sus crisis sin fecha de término.

Encuentro en esta problemática, no abordada ni resuelta adecuadamente desde aquellos días, pero que no pretendo reclamar a nuestro autor, una razón poderosa para proponer la lectura de ésta, su más reciente entrega. Las dubitaciones de quienes vivieron y conocieron los antecedentes de la decisión criminal de esos autodesignados revolucionarios justicieros, son desde luego asunto pasado. Pero no pueden ser vistas como cosa juzgada políticamente; por eso, este libro es un recordatorio poderoso de que, para la izquierda, esta cuestión de fondo tiene que visitarse una y otra vez, porque los círculos obsesivos de la violencia que emanan de la política de poder y del poder, siguen con y entre nosotros.

Al actualizarse y volver a hacerlo, sus máscaras no son solamente las que usan los grupos rurales o periféricos de real o fingida autodefensa. Hoy, son las de supuestos o reales anarquistas, las de los jueces inapelables de la decadencia de una democracia en realidad balbuceante, o de los severos señores de una moral y una ética entendidas y practicadas como formas únicas del rigor o la verticalidad políticas.

El delirio que organiza la narración no es sólo un buen artificio para darle a ésta una mayor plasticidad y atractivo. Es el subproducto real de una forma grotesca de entender la política y buscar el poder, aunque haya quedado bien acreditado que, junto o detrás de la violencia ejercida y proclamada, estaban presentes también propósitos dinerarios.

La lista de personajes habla por sí misma de la complejidad y longitud de esta saga: Lucio Cabañas, el Partido de los Pobres; el PROCUP: don Sergio Méndez Arceo; los seguimientos de Miguel Ángel Granados Chapa; el secuestro de Alfredo Harp; el EPR, Aguas Blancas y sus derivados... El cura Bonilla y el secuestro de Rubén Fi-



gueroa; el PCM una y otra vez deshojando la margarita de la legitimidad o no de “todas las formas de lucha”...

Los puentes entre la política y el delito —nos recuerda José Woldenberg en su Colofón— no son nuevos. [...] La conquista o preservación del poder en no pocas ocasiones lleva a transgredir normas de todo tipo, siguiendo la añeja y siempre presente conseja de que el fin justifica los medios.

Pero en el repaso de los acontecimientos [...] hay un ingrediente extra: el delirio [...] Esa capacidad [...] autorreferencial, que en su despliegue se va distanciando de los otros hasta edificar un mundo singular, cuyas claves sólo las tienen los iniciados.

Nadie puede asegurar que no se pueda caer en lo mismo.

Agrego: ni desde la revolución definitiva; ni desde el redentorismo más iluminado; ni desde el poder... por democrático o eficaz que haya sido o prometa ser. Evitar el cuarto secuestro, el de la razón, podría ser otro legítimo colofón a este libro cuya lectura es, más que recomendable, obligada.

José Woldenberg, *Política y delito y delirio. Historia de 3 secuestros*, Cal y arena, México, 2012, 303 pp.

José Woldenberg

# La distancia no es el olvido

Farid Barquet Climent

Así como José Woldenberg dice una verdad en su nuevo libro al afirmar que “los puentes entre la política y el delito no son nuevos”,<sup>1</sup> no es menos cierto que en México, en los últimos años y por motivos que la realidad nacional explica por sí sola, la exposición y denuncia de algunas formas de imbricación de los dos conceptos aludidos, así como la interpretación de sus causas y efectos, suelen abordar esa compleja relación casi siempre en una dirección que va del delito a la política y que se resume en la tesis según la cual el aumento y la sofisticación de la criminalidad en su versión organizada y transnacional, al igual que la violencia ligada a ella, derivan de su poder de penetración y corrupción de estructuras partidistas, gubernamentales y de seguridad.

El libro más reciente de Woldenberg no desbroza el camino que va del delito a la política sino que recorre la ruta inversa, de la política al delito, y lo hace a partir no de la descripción y el análisis del presente sino de la “reconstrucción” de hechos que, por haber tenido lugar en los años setenta y ochenta del siglo pasado, pueden calificarse como históricos.

*Política y delito y delirio* ofrece una peculiar forma de aproximación a una trama compuesta por tres hechos siniestros que, por una parte, pusieron a la izquierda mexicana de aquellos años frente al espejo de la ley y, por otra, con el paso del tiempo, contribuyeron a hacerla transitar “de los códigos revolucionarios a los democráticos”.<sup>2</sup>

Me refiero a los secuestros —cometidos por el Partido de los Pobres (PDLP), fundado por Lucio Cabañas, y por un grupo reminiscente de esa agrupación— de

quien fuera gobernador de Guerrero, Rubén Figueroa Figueroa, en 1974; de Félix Bautista, profesor y militante comunista; y de Arnoldo Martínez Verdugo, dirigente del Partido Comunista Mexicano (PCM) de 1967 a 1981 y en 1982 candidato a la Presidencia de la República por el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), los dos últimos cometidos en 1985, año en que Woldenberg era integrante de la Comisión Política del PSUM en su calidad de secretario de Prensa y Propaganda.

Si bien es cierto que, como afirma Julio Scherer García, “el periodismo padece la esclavitud del presente”,<sup>3</sup> Woldenberg en ocasiones destina sus artículos periodísticos semanales a que sus lectores jóvenes y los no tan jóvenes, conozcan y recuerden, respectivamente, algunos episodios que han marcado la historia reciente de México.

Así lo hizo al evocar, con emoción libertaria y democrática, aquella campaña presidencial de Martínez Verdugo, primera para el sector social y político identificado con la izquierda, después de los años en que, a decir de Woldenberg, fue mantenido “artificialmente marginado”<sup>4</sup> de la competencia política institucional:

...el 19 de junio de 1982, el Zócalo de la Ciudad de México se vio inundado por una multitud que apoyaba la candidatura a la Presidencia de la República de Arnoldo Martínez Verdugo [...] Por primera vez luego de 14 años, una manifestación independiente ocupaba ese espacio. Desde las masivas concentraciones de 1968 el Zócalo se había convertido en tabú, en zona prohibida para la oposición y desde el gobierno se impedía por todos los medios

<sup>1</sup> José Woldenberg, *Política y delito y delirio. Historia de 3 secuestros*, Cal y arena, México, 2012, p. 302.

<sup>2</sup> José Woldenberg, “Dos secuestros”, *Nexos*, número 336, diciembre de 2005, p. 86.

<sup>3</sup> Julio Scherer García, *La tercera memoria*, Grijalbo, México, 2007, p. 11.

<sup>4</sup> José Woldenberg, “Dos secuestros”, *op. cit.*, p. 86.

que voces disidentes se expresaran ahí. [...] No obstante, aquel día, miles y miles de hombres y mujeres [...] ejercieron sus derechos e hicieron suya y ayudaron a construir esa noción evanescente que denominamos libertad.<sup>5</sup>

#### CONTRA LA ENAJENACIÓN, AUTOCRÁTICA

En su denuncia de la “enajenación política”<sup>6</sup> que condujo a la comisión de los tres secuestros que aborda el libro, Woldenberg reproduce un fragmento de un artículo escrito por Teresa Losada durante el cautiverio de Martínez Verdugo, en el cual ella expresa que “una de las características del terrorismo es la indiscriminación respecto a los resultados que provoca la acción”.<sup>7</sup>

Lo que detecta Losada permite interpretar, siguiendo a Rodolfo Vázquez —quien en este punto alude a las ideas de Ulises Schmill— y también a Carlos Pereyra, que las acciones y los dichos del PDLP suponen la asunción irreflexiva de lo que desde Max Weber se conoce como *ética de la convicción*, la cual, por su “desatención de las consecuencias y resultados externos de la propia conducta” y por su “proclividad al apriorismo”,<sup>8</sup> desemboca en el absolutismo moral, la autocracia política y “el voluntarismo histórico”, que es “uno de los mecanismos ideológicos que más contribuyen a [...] justificar cualquier acción, por execrable que sea”.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> José Woldenberg, “Hace 25 años, Zócalo rojo”, *Reforma*, 24 de mayo de 2007.

<sup>6</sup> José Woldenberg, *Política y delito y delirio*, op. cit., p. 14.

<sup>7</sup> Teresa Losada, “Izquierda contra izquierda. Caminos de violencia”, *unomásuno*, 8 de julio de 1985, citado por Woldenberg, *Política y delito y delirio*, op. cit., p. 118.

<sup>8</sup> Rodolfo Vázquez, “Entre Cleón y Diódoto. Dos modelos de sanción y una alternativa”, en Vázquez, Rodolfo (coordinador), *Filosofía Jurídica, Ensayos en Homenaje a Ulises Schmill*, Porrúa, México, 2005.

<sup>9</sup> Carlos Pereyra, “Atavismos en la izquierda”, *La Jornada*, 26 de julio de 1985, citado por Woldenberg, *Política y delito y delirio*, op. cit., p. 260.

El relato contenido en *Política y delito y delirio* sirve a Woldenberg para abogar nuevamente a favor de una izquierda “sin guiños cómplices hacia la violencia”,<sup>10</sup> que no eluda el “compromiso con la legalidad”<sup>11</sup> o, para decirlo en palabras de Jorge Javier Romero, “una izquierda claramente comprometida con la legalidad democrática [...] una izquierda con pasión por lo posible, que reivindique sin culpa su carácter reformista y renuncie a toda ilusión revolucionaria”.<sup>12</sup>

Llama mi atención que entre los cargos por los que el autodenominado “Tribunal Revolucionario” del PDLP juzgó a Félix Bautista, aparece uno cuya denominación se aparta de la jerga pseudopenal y protocastrense en que aparecen redactadas las otras imputaciones que se le hicieron (abuso de confianza, desacato, desertión, usurpación, falsedad, etcétera). Me refiero a que Bautista fue acusado por sus captores de haber cometido “liberalismo”,<sup>13</sup> así, tal cual.

A contracorriente de esa actitud fanática que le atribuye connotaciones delictivas al liberalismo tan sólo por asociarlo con supuestos parapetos burgueses orientados a mantener intocado el *status quo*, la izquierda que Woldenberg tiene en mente, “menos iluminada y más estudiosa”,<sup>14</sup> no sólo no riñe sino que se nutre de la veta liberal que puede advertirse en la obra de Marx, particularmente en sus escritos de juventud,<sup>15</sup> y se decanta,

<sup>10</sup> José Woldenberg, “Octavio Paz: Remembranza”, en, del mismo autor, *Nobleza obliga. Semblanzas, recuerdos, lecturas*, Cal y arena, México, 2011, p. 118.

<sup>11</sup> José Woldenberg, “Dos secuestros”, op. cit., p. 86.

<sup>12</sup> Jorge Javier Romero, “La batalla por la izquierda”, en <http://www.sinembargo.mx/opinion/11-01-2013/11858>.

<sup>13</sup> Rogelio Hernández, “4º comunicado a *Excelsior*. Amnistió el Partido de los Pobres al sentenciado”, *Excelsior*, 17 de julio de 1985, citado por Woldenberg, *Política y delito y delirio*, op. cit., p. 183.

<sup>14</sup> José Woldenberg, “Octavio Paz: Remembranza”, op. cit., p. 118.

<sup>15</sup> Para una relación de las obras juveniles de Marx, véase Rodolfo Mondolfo, *El humanismo de Marx*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pp. 30-31.



José Woldenberg

siguiendo a Octavio Paz, por “un socialismo absolutamente impregnado de liberalismo que garantice amplias zonas de autonomía y libertad a los individuos”.<sup>16</sup>

El Nobel mexicano, precisamente el mismo año en que el PDLP llevó a cabo los plagios de Bautista y Martínez Verdugo, opinaba que:

el marxismo se ha mostrado incapaz de absorber esa tradición de libertad y ésta es la razón de su petrificación [...] Si el marxismo está en crisis asumamos todas las contradicciones y lagunas de la teoría para darle al marxismo su función liberadora (...) Si ha de surgir un nuevo pensamiento revolucionario, tendrá que absorber dos tradiciones desdenadas por Marx y sus herederos: la libertaria y la poética.<sup>17</sup>

#### AYUDA DE MEMORIA

Más que un esfuerzo de escritura de su autor, el nuevo libro de Woldenberg es el resultado de conservar cuidadosamente y de buscar exhaustivamente aquellas fuentes hemerográficas y bibliográficas —“información que en su momento apareció en la prensa de la capital y en unos cuantos libros”—<sup>18</sup> cuyo contenido, articulado dentro de un conjunto coherente, ofrece una narración “por sí misma expresiva”<sup>19</sup> de los hechos que se relatan, pues tal como señala Woldenberg, “dejar hablar a los protagonistas resultaba más dramático que cualquier ficción”,<sup>20</sup> lo que confirma las palabras de Stefan Zweig de acuerdo con las cuales hay ocasiones en que no es conveniente “decolorar o intensificar la verdad de los acontecimientos recurriendo a la propia invención, pues en esos instantes [...] en que la Historia impera [...] como dramaturga, no es necesario que ninguna mano acuda en su ayuda [y] ningún escritor tiene derecho a intentar superarla”.<sup>21</sup>

Si en opinión de Woldenberg el escritor español Jorge Semprún “es, por sobre todo, un memorialista, un hombre obsesionado por intentar que la memoria no se evapore”,<sup>22</sup> creo que lo mismo puede decirse del autor de *Política y delito y delirio*. Que palabras como *memoria* o *recuerdo* aparezcan en el título de algunos de sus libros —como ejemplos: *Memoria de la izquierda* (1998)

y *Nobleza obliga. Semblanzas, recuerdos, lecturas* (2011), ambos publicados por Cal y arena— es sintomático de que para Woldenberg, desde hace varios lustros, “ir en busca del recuerdo, aplicarse, esforzarse, para hacer reaparecer lo que sabemos que no nos puede abandonar del todo”,<sup>23</sup> parece haberse convertido en un imperativo vital: “trabajar el recuerdo, pulirlo [...] tiene como único objeto que el olvido no tiña al presente con su opaca niebla”,<sup>24</sup> nos dice este sociólogo y maestro en estudios latinoamericanos que en 2013 cumple tres décadas como profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Sus incursiones biográficas y sus excursiones históricas, aunadas a su tarea permanente de análisis de los asuntos públicos —labor que lo ha convertido en un referente obligado de la discusión nacional sobre temas políticos—, conducen a pensar que Woldenberg es la evidencia personificada de que el investigador clínico Rogelio de la Fuente Gaete —quien a la par de su profesión médica desplegó una intensa actividad política como diputado al Congreso Nacional de Chile entre 1970 y 1973, misma que lo llevó a exiliarse en México tras el golpe militar de Pinochet— tiene razón cuando afirma: “la memoria para estar viva requiere alimentarse y crecer haciendo espacio compartido en armonía con los hechos nuevos, acomodando los viejos y nuevos mobiliarios de la casa neuronal. Este ejercicio constante de crecimiento y acomodo es el camino de la salud de la vida cerebral”.<sup>25</sup>

No encuentro mejor manera de caracterizar esta nueva entrega de Woldenberg, de destacar sus atributos y de invitar a su lectura, que reproducir las palabras empleadas por él mismo hace más de veinte años para reseñar un libro de Olivia Gall,<sup>26</sup> del cual el ex consejero presidente del IFE escribió que le había gustado, “y mucho”, lo que sin duda reúne también *Política y delito y delirio*: “la pasión por la reconstrucción histórica, las ganas de que la memoria no se desvanezca. La indagación pormenorizada, documentada, fiel, devota de la verdad. El uso de las mil y una fuentes de información. La intención de reabrir un debate sepultado [y] el intento por provocar que la izquierda vuelva a leer y pensar su pasado, quizá para mejor pensar su presente y futuro”.<sup>27</sup> **U**

<sup>16</sup> José Woldenberg, “Octavio Paz: Remembranza”, *op. cit.*, p. 118.

<sup>17</sup> Octavio Paz, *Sueño en libertad*, Seix Barral, México, 2001, pp. 25 y 69.

<sup>18</sup> José Woldenberg, *Política y delito y delirio*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>21</sup> Stefan Zweig, *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas* (traducción Berta Vias Mahou), Acantilado, Barcelona, 2002, p. 10.

<sup>22</sup> José Woldenberg, “Semprún: Federico Sánchez”, *Reforma*, 16 de junio de 2011.

<sup>23</sup> José Woldenberg, *Memoria de la izquierda*, Cal y arena, México, 1998, p. 298.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 298-299.

<sup>25</sup> Rogelio de la Fuente Gaete, *Detrás de la memoria*, UAM, México, 2008, p. 9.

<sup>26</sup> Olivia Gall, *Trotsky en México. Y la vida política en el periodo de Cárdenas 1937-1940*, Era, México, 1991.

<sup>27</sup> José Woldenberg, “Los años del león”, *Nexos*, abril de 1992. En <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=268804>

*Los Parra-Gironella*

# Un collage familiar...

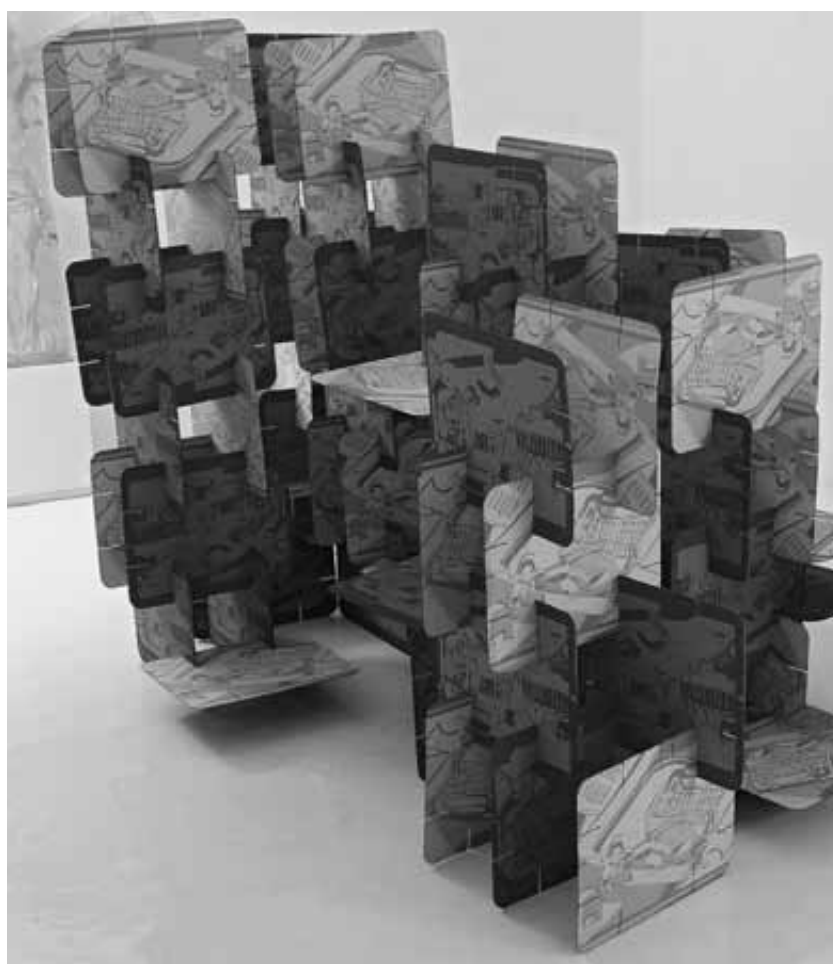
Pablo J. Rico

El vínculo familiar que une a nuestros cuatro artistas —el arquitecto Manuel Parra (1911-1997), su hija, la pintora y escenógrafa Carmen Parra, su marido durante años, el genial Alberto Gironella (1929-1999), y el hijo de ambos, el artista visual Emiliano Gironella Parra— es un mero punto de partida, un pretexto funcional. Cada uno de ellos tiene su propia personalidad, su propio territorio estético, sus particulares intenciones y temáticas. No podemos deducir influencia alguna, mutua o recurrente, por el simple hecho de formar parte de una misma familia o tener fuertes vínculos existenciales entre ellos. Les son comunes, no obstante, tanto su cultura artística familiar como su profundo conocimiento de la historia del arte y el arte moderno, su admiración por similares artistas, por algunas de sus obras más universales; también podemos reconocer en ellos suficientes coincidencias en muchos de sus “otros” intereses culturales, por ejemplo sus gustos literarios...

Aun tales evidencias y sutiles rastros compartidos, las referencias estrictamente artísticas no pasan de ser anecdóticas; las más importantes son intelectuales y tienen que ver con sus modos de ser y estar en el mundo como artistas. Pero lo que más me llamó la atención al inicio de nuestro proyecto fue su común pertenencia a un mundo estético significado por el collage y el ensamblaje poético de formas, imágenes y citas estéticas asociadas con absoluta libertad compositiva, “a su manera”. Nociones de collage y ensamblaje poéticos semejantes a los que constituyeron el origen de la modernidad y su portentoso desarrollo desde las primeras experiencias de las vanguardias artísticas del siglo XX hasta los tiempos más próximos de la posmodernidad. No es extraño pues que aun siendo singulares sus trayectorias podamos encontrar a partir de la noción de collage suficientes elementos comunes entre ellos para componer un nuevo, gigan-

tesco y multiforme collage familiar tanto con sus creaciones (aparentemente) más dispares como con aquellas que respiran semejantes aires. Un collage poético, por supuesto, surreal a veces, casi siempre fantástico y misterioso, incluso laberíntico...

Dada esta básica interpretación conceptual, estética y formal, es obvio que el hilo argumental de la exposición y sus recorridos mentales y visuales, es decir, la



Carmen Parra, *La máquina de hacer ruido*, 1972-1973

selección de sus obras y su instalación en el Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario, tienen que ver con el collage y sus estrategias de representación. En todo caso se trata de una operación “poética”; una propuesta poética de asociaciones y ensamblajes tanto visuales como conceptuales, temáticos y formales, al tiempo que una invitación a los espectadores a establecer correspondencias con sus propios referentes y experiencias, con su propio mundo, y componer en suma un indeterminado y expandido collage existencial entre todos que nos ilustre y represente... Es por ello que el recorrido de la exposición *Los Parra-Gironella. Un collage familiar* no sigue criterio cronológico lineal alguno ni ofrece ningún tipo de visión antológica individual o colectiva de los miembros de la familia Parra-Gironella. No obstante, los cuatro artistas están representados por obras de casi todos sus periodos y se muestra la mayoría de sus temas y series más significativos.

El gran collage familiar que hemos creado se articula a partir de sucesivas unidades temáticas y espacios comunes de reflexión estética y existencial. Me interesa mucho más profundizar en cuestiones inquietantes, revelar poéticas insospechadas, que ordenar las obras o establecer relaciones meramente académicas. Siempre que el conjunto de obras seleccionadas nos lo ha permitido se han establecido diálogos y correspondencias próximas entre los cuatro integrantes de la familia; esto ha sido más fácil entre los tres “pintores” y de mayor complejidad con el arquitecto Manuel Parra, que ha requerido soluciones más decididamente individuales.

Las primeras tres salas de la exposición —y los tres primeros capítulos de nuestro libro— están articuladas a partir de tres ideas fundamentales, seminales, sobre la práctica artística. La primera es acerca de la evolución del concepto de mimesis artística y las nociones de inspiración, la facultad de la imaginación y la intuición estética del artista, su conciencia y/o inconsciencia. La segunda propuesta de reflexión tiene que ver con la especial mirada del artista, su otra manera de ver e interpretar la realidad, su optimismo visual; se trata de una sala de miradas cruzadas, de ojos múltiples, ojos que ven y reflejan en sus espejos oculares el mundo de otro modo. Por último, la tercera sala constituye una alegoría del “hacer artístico”, una confrontación visual de distintos “haceres” a través de las manos y su diverso tacto, y también el de sus prótesis. Aprovechando la contigüidad de las dos salas dedicadas a la “mirada” y al “tacto” planteamos otra cuestión inquietante anunciada por Derrida: “el tacto que ve”, y de paso las nociones de ceguera y videncia estéticas, esos presentimientos visuales de los artistas.

Las singulares condiciones espaciales del Centro de las Artes de San Luis Potosí —la antigua prisión estatal magníficamente restaurada y reconvertida en centro cultural y artístico—, su diversidad y versatilidad, nos permiten todo tipo de estrategias expositivas. Utilizar, por ejemplo, sus celdas como auténticos *Project-Rooms* expositivos, alojando sucesivamente instalaciones especiales y “confrontaciones” estético-existenciales entre los cuatro miembros de la familia —como son las otras prisiones de las adicciones o el deseo de libertad sobre todo, la movilidad del viajero, su capacidad y voluntad para trasladarse más allá de la relativa determinación de sus orígenes y su realidad cotidiana bien sea físicamente o a través de su prodigiosa imaginación, o la cárcel perpetua de la muerte... Y desarrollar en su gigantesca navegalería algunas de sus grandes series y temáticas más significativas: otra vez la muerte, sus metáforas —la de las mariposas y sus metamorfosis—, la violencia y los “desastres de la paz”, los retratos y autorretratos como estrategias de la memoria artística para preservar nuestra presencia “virtual” y recuerdo más allá de la muerte, etcétera. También hemos acogido en este inmenso espacio lineal algunas monografías de nuestros artistas: diversas series de obra gráfica, imágenes de la acción *Oda a Eiffel* de Carmen Parra, la acción de Emiliano Gironella en homenaje a Juan Rulfo en Mineral de Pozos, una significativa selección de las *Madonna* de Alberto Gironella, una selección de arquitecturas e interiores de Manuel Parra, sus planos, dibujos y muebles originales, una muestra de esculturas y cerámicas de Manuel, Carmen y Emiliano, y diversos documentos visuales sobre una de las obras paradigmáticas de Manuel Parra, la casa de Emilio *El Indio* Fernández, entre otras... Por último, también en la Galería del Centro, hemos diseñado un gabinete de documentación realmente excepcional: más de doscientas fotografías originales y reproducciones digitales de los álbumes familiares de los Parra-Gironella, documentos visuales con sus amigos, muchos de ellos grandes personajes del arte y la cultura mexicanos e internacionales, una importante colección de libros significativos (77) de su biblioteca *Esto es gallo* con dedicatorias y dibujos originales, etcétera. Se trata de testimonios visuales y gráficos de primera mano de esta gran familia de artistas e intelectuales mexicanos que son la familia (expandida) Parra-Gironella, testimonios de su amistad y complicidad con otros geniales creadores durante toda su vida, en suma, revelaciones de un modo de ser y estar en el mundo como artistas (desgraciadamente en crisis) que vale la pena y el esfuerzo reivindicar nuevamente...



Los Parra-Gironella

< *Un collage familiar*, obras de Alberto Gironella, Carmen Parra y Emiliano Gironella en una casa de Manuel Parra, 2012

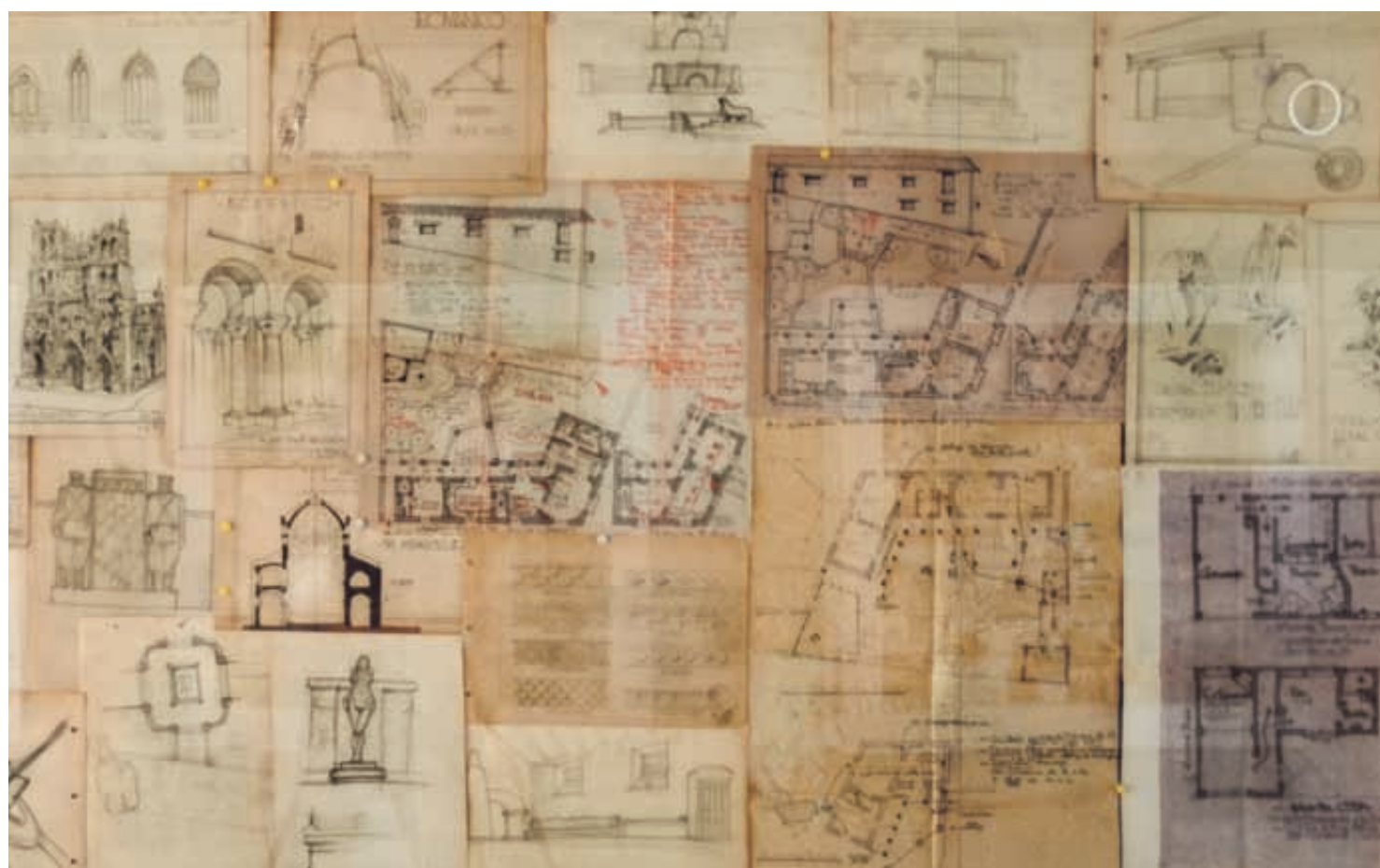


Alberto Gironella, *Madonna con cotorra*, 1993



Carmen Parra, *Serafín y palabras del profeta Ezequiel*, 2012

Alberto Gironella, *I. M. Buñuel*, 1983-1988



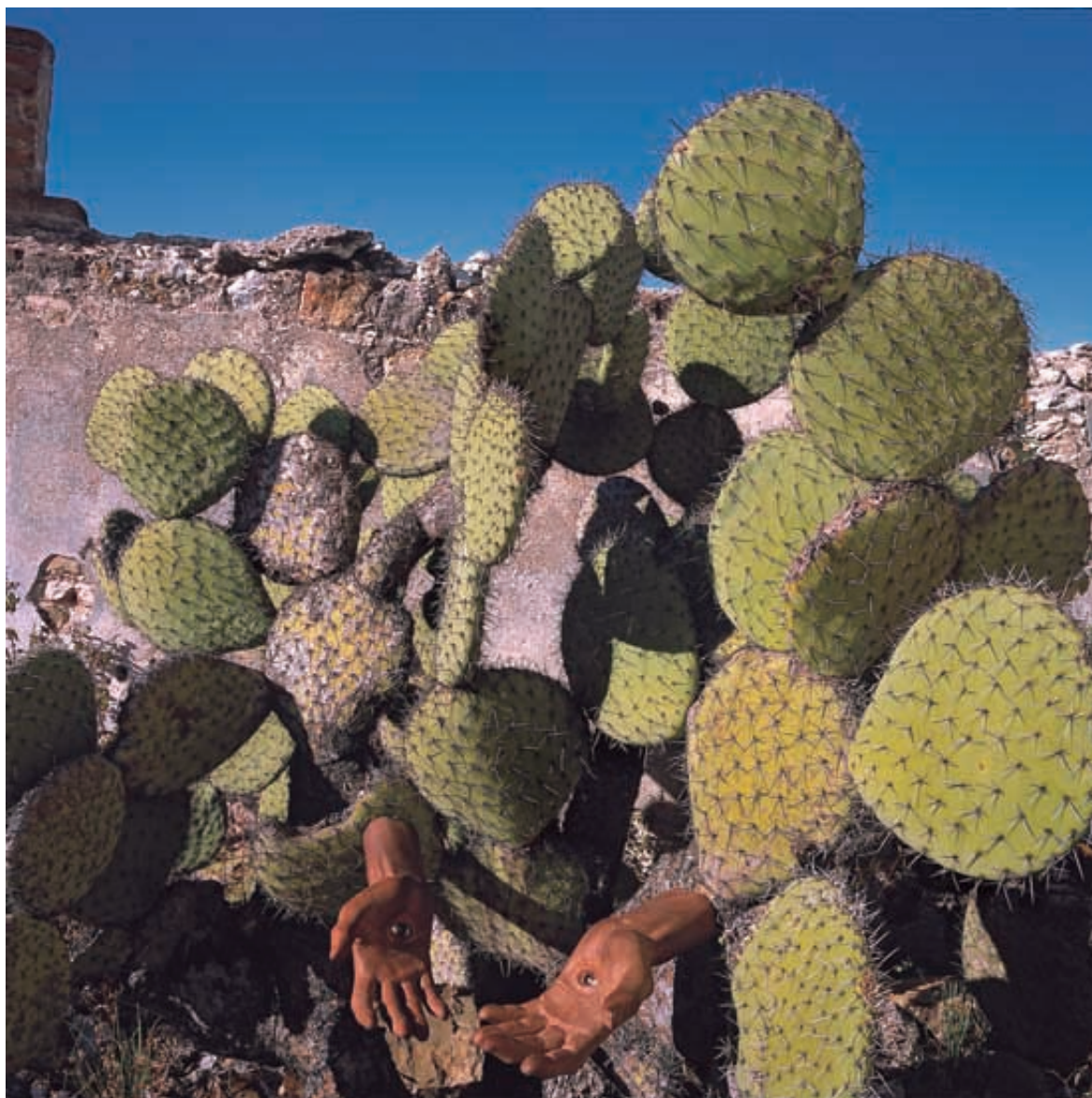
Planos, dibujos y bocetos de Manuel Parra, 1934-1977



Casa de Emilio *El Indio* Fernández construida por Manuel Parra, Coyoacán, 1947-1972



Alberto Gironella, *Homenaje a Ramón López Velarde*, 1997



Emiliano Gironella, *Mis manos con ojos*, 2001

# La doble ausencia

Federico Campbell

*La migración global se ha convertido en un fenómeno inédito y que se antojaba impredecible hace algunos años. Partiendo de su natal Tijuana, Federico Campbell, uno de nuestros escritores más dotados y perspicaces a la hora de tratar las relaciones del dinero y el poder, analiza el fenómeno de las fronteras móviles, el narco-tráfico y las comunicaciones, y puntualiza algunos aspectos más de lo que llama “la era de la criminalidad” en la que vivimos.*

*¿Es una cicatriz? ¿Va a sanar?*

*¿Va a sangrar de nuevo?*

Carlos Fuentes, *Gringo viejo*

Al principio nos movíamos en un mismo territorio: la frontera invisible, en ninguna parte, delimitado por la “línea internacional”. Trasladarse del centro de Tijuana a un cine de Chula Vista no comportaba en la práctica franquear ninguna barrera tangible. Era como desplazarse en la misma zona de una cierta cotidianidad que tenía como marco el espacio binacional, sin telones de por medio. En nuestra ciudad la línea de demarcación era impensable. Nuestra ciudad comprendía barrios de Tijuana y de San Ysidro, calles de Chula Vista y de la colonia Cacho. Era, seguramente, la ciudad feliz de la infancia y los primeros años de la posguerra (1946-1952). Aún se sentían algunas secuelas de la reciente conflagración mundial —los apagones antiaéreos de San Diego— y el flujo entre un país y otro era mucho menor que ahora. La ciudad andaba en los sesenta mil habitantes, a pesar de que ya no se cruzaba, como en las primeras décadas del siglo, por la Puerta Blanca cuando los americanos se venían en sedienta manada a echarse el trago que allá les tenía prohibido el presidente Roosevelt con la ley seca. A la vuelta de los años, y paradójicamente

desde que entró en funcionamiento el “tratado de libre comercio”, la muralla metálica y electrónica se ha ido ensanchando y alargando no como el proyecto de una arquitectura defensiva —no llega a ser arquitectura— sino como resultado de un constructivismo burdo, pragmático y “estratégico”. Por eso tal vez al poeta catalán Rubén Bonet se le ocurrió pensar que “todo Tijuana es una instalación”, como si fuera una propuesta plástica, refiriéndose a la oxidada valla de lámina —desecho de aeropistas militares— que constituye el muro disuasivo. El impedimento es contundente: por aquí no pasa nadie ni habrá de pasar nadie por la barrera natural e infranqueable del desierto, el sol, la sed, la inanición y la deshidratación. Seres humanos no pueden pasar. Otras cosas, sí, como la droga.

Los fotógrafos, mejor que nadie, han captado el drama de la inmigración que se ha exacerbado no sólo aquí, en la esquina noroccidental mexicana, sino en muchas otras partes del planeta. No pocos fotógrafos, como Sebastião Salgado, Graciela Iturbide, Lourdes Grobet, Roberto Córdoba y Elsa Medina, han congelado en sus imágenes los rostros de esta tragedia.

Durante los últimos dos años, la fotografía ha ido tomándole el pulso al hormiguero social desesperado, de noche, a mediodía, en la madrugada, al amanecer, a

la hora del lobo de este fin de siglo cuando se presiente una amenaza o se descubren signos de un peligro inminente. Es una fotografía de los intersticios: la frontera agrietada por la que se cuela la esperanza y se deshace en la polvareda distante de la *border patrol*.

Esta grieta o espacio lineal abierto que queda entre los dos cuerpos nacionales evoca —en la fotografía de profundidad— la monumental muralla china de inspiración militar o el territorio de Laconia en el que se asentaba la antigua Esparta griega y del que el arquitecto Richard Ingersoll ha deducido la expresión “campo lacónico” para referirse a la ciudad difusa, repleta de áreas deshilachadas, irregularmente urbanizadas, sin acontecimientos espaciales, privada de comunicación arquitectónica.

Y no parece ser otra cosa este “campo lacónico” que comparece en la desolación indocumentada recogida por la lente de, por ejemplo, la fotógrafa Elsa Medina, un campo conciso, de pocos elementos, como el de las afueras parchadas de Tijuana o las inmediaciones de San Ysidro, el Nido de las Águilas y el cañón de La Cabra. Pero si Esparta no necesitaba murallas y podía extenderse a lo largo de sus lacónicos espacios vacíos era porque, según Tucídides, “sus soldados eran sus murallas” del mismo modo en que ahora, en el confín mexicanoestadounidense, el ejército de la Patrulla Fronteriza hace de muralla defensiva y ofensiva —porque ofende— ante la vulnerabilidad de la no infranqueable lámina por cuyos resquicios se ha introducido la cámara de Elsa Medina. ¿Y qué vemos en sus fotos?

Vemos unas patrullas diseminadas allá a lo lejos, en el cañón de La Cabra.

Vemos las siluetas negras de unos doce agentes rubios de protuberantes escuadras y linternas al cinto, contra el sol del atardecer, justo en el instante del rayo verde que se cancela sobre la inmensidad del Pacífico.

Vemos a un hombre solo en playas de Tijuana, con la mirada perdida hacia el norte de la barda herrumbrosa que corta las olas mar adentro.

Vemos a un niño metido en su jorongo, a un adolescente sin país, a un anciano sin respaldo.

Vemos un helicóptero que clava con sus reflectores a un campesino de Nayarit mientras, como araña fumigada, esconde su rostro con una cachucha de los Padres de San Diego.

Vemos un convoy de camionetas oficiales de doble tracción y motoconformadoras y tractores demarcando la “tierra de nadie”, esta expresión militar calificativa de la zona que queda entre una trinchera y otra y que nadie puede atravesar sin el riesgo de ser acibillado por un francotirador de la *border patrol*.

Vemos un montón de zapatos y botas usadas, signos de la caminata y la emigración, que alguien vende en el rincón de una calle.

Vemos a un muchacho que coloca más de trescientas cruces blancas en el mural de un par de figuras negras, recuento de los migrantes muertos en la frontera.

Vemos a un grupo de jóvenes que hacen su rancho aparte debajo de un árbol mientras esperan, esperan, esperan, en el cañón Zapata.

Vemos a un grupo de trabajadores indocumentados que esperan ser contratados como eventuales en las calles Broadway y Pico de Los Ángeles.

Vemos una mojonera en el Nido de las Águilas, en la porción limítrofe, establecida por la fuerza de las armas en 1848.

Vemos la doble valla, el perímetro de seguridad, alambradas de púas como en las trincheras, censores sísmicos para rastrear a los caminantes subrepticios, telescopios infrarrojos de larga distancia, cámaras de video, instrumentos de detección nocturna.

Vemos una zona de guerra.

Vemos un abandono de los dos gobiernos, vemos su indiferencia, vemos su sonrisa macabra y estúpida, vemos una conspiración contra el derecho internacional al trabajo.

Sin embargo, la mirada de Elsa Medina no es la única que se tiene sobre la frontera nómada ni los indocumentados son los únicos seres que se afanan por sobrevivir en el corral de la frontera sedentaria.

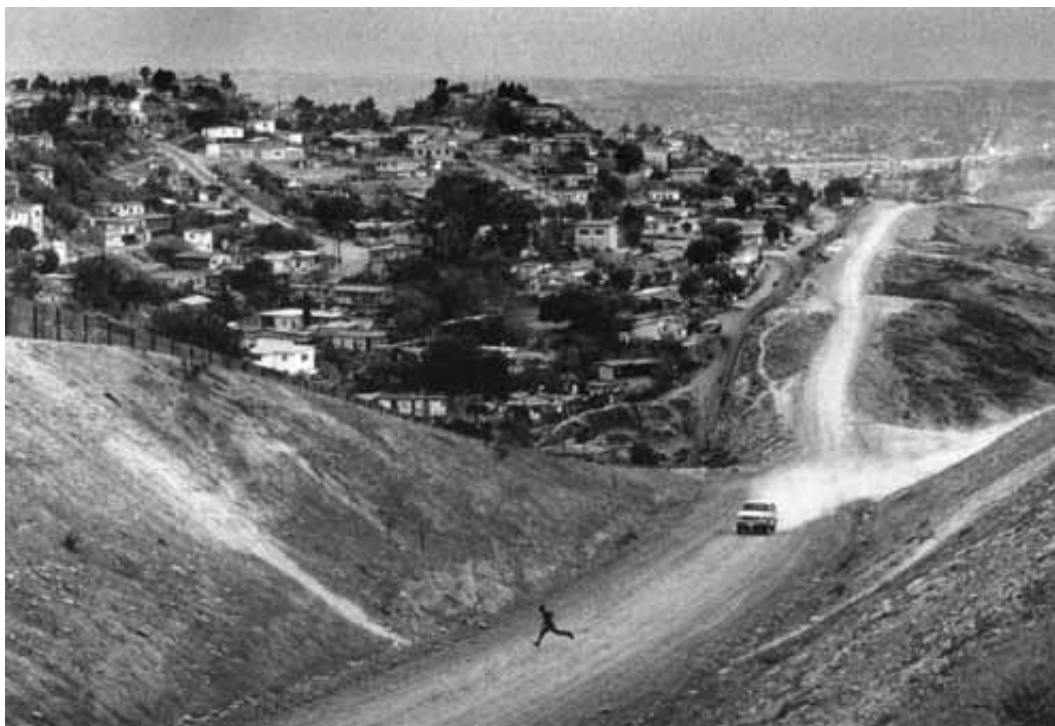
Como voluntad y representación, la frontera está en todos los diccionarios de lugares comunes: la frontera de cristal, la frontera como herida, cicatriz, perímetro disuasivo, el corte, el machetazo histórico, el intersticio de la roca que llora, el muro, el confín, la tierra de nadie, la colisión, la colindancia, el telón, la valla, la sangre contigua, la literatura del umbral, la hora del lobo en el instante del amanecer cuando se cruza, el tránsito a la clandestinidad, la frontera del lenguaje, la esperanza, el fracaso, la raya pintada, la frontera invisible, la frontera de las serpientes, el túnel de éter en el que se convierte el viaje hacia la nada, la demencia fronteriza que se desencadena entre la madrugada y el alba, entre la realidad y el deseo, entre el hambre y la ingurgitación, entre la salud y la enfermedad, entre el asesino y la víctima, entre la juventud y la madurez (la línea de sombra), entre la vida y la muerte, el país frontera, entre algo y nada, entre la pena y la nada.

\*\*\*

...la verdad de la frontera, ¿no es acaso permanente metamorfosis?

Dominique de Villepin

Como todas las cosas, con el paso del tiempo, la noción de frontera ha ido cambiando. No pocos de los estereo -



Sebastião Salgado, 1997

tipos que se han ido acuñando sobre la frontera se desvanecen sin sentido cuando las realidades nuevas —los flujos migratorios, por ejemplo, la globalización del crimen— exigen otra manera de conceptualizarlas.

La frontera es el confín, el punto de partida y de llegada, la línea de corte jurídico que establece un principio y un fin, una demarcación que separa a un territorio de otro.

En un sentido metafórico, la frontera —como decía Carlos Fuentes— también es una herida o una cicatriz. Los cambios en las demarcaciones políticas de Europa del Este, la disolución de la Unión Soviética como cuerpo nacional, la nueva configuración de los Balcanes y el surgimiento de nuevos Estados a consecuencia de las guerras en lo que antes se reconocía como Yugoslavia, han vuelto a plantear esa noción volátil y divagante de la frontera.

Para Ryszard Kapuściński, en *El imperio*, su gran reportaje sobre la desaparición histórica de la URSS, “cada vez que nos aproximamos a una frontera, a un límite, nuestra tensión aumenta y afloran las emociones”.

“Las personas no están hechas para vivir en situaciones límite, las evitan o al menos intentan librarse de ellas lo más rápidamente posible”.

Lo cierto es que se ha evaporado la noción misma de frontera o se ha convertido en otra cosa por las dislocaciones bélicas y políticas de Europa del Este. Los historiadores replantean una nueva categorización. No jurídica, puesto que sin fronteras no hay Estado (al menos hasta ahora). Pero sí cultural: la fusión de las lenguas, la mezcla de razas, la invasión de un habla por otra, el desplazamiento del español por el inglés, la disolución —en sentido del montaje cinematográfico— de las mentalidades.

Mientras los antropólogos se esmeran en la especulación de un país frontera —de todo un tronco nacional como frontera, entre el mundo desarrollado y el estancado, entre el inglés y el español, entre la producción y el consumo de bienes, servicios y estupefacientes, entre la exportación y la importación, entre la banca incontrolada y la desnacionalización del dinero—, los novelistas de la literatura del umbral o de los intersticios recrean la inagotable vena de la frontera trágica: los asesinatos en serie de muchachas en Ciudad Juárez en la obra de Roberto Bolaño o las historias de “satánicos” que degluten la “estética” de matriz hollywoodense en, por ejemplo, *Perdita Durango*, la novela de Barry Gifford o la película de Álex de la Iglesia.

#### ESTADOS FRONTERIZOS

En todos los reinos hay fronteras y el animal no podría ser una excepción. “Es propio no sólo del hombre, sino también de toda la naturaleza viva, de todo lo que se mueve en el agua y en el aire”. Los gatos demarcan su territorio.

Existen fronteras entre el hemisferio izquierdo y el derecho, entre el lóbulo frontal y el lateral, entre la epítesis y la hipótesis. ¿Y los límites entre las circunvoluciones, los ventrículos y las fisuras?

En un traslape tal vez sofisticado y no menos capcioso, algunos medios audiovisuales asimilan el sentido psiquiátrico de los “estados fronterizos” —una instancia preesquizofrénica: la de los *borderliners*— a la experiencia cotidiana de la vida en la frontera, es decir: a la locu-



Raghu Rai, 1999

ra y la degradación de la convivencia civil porque también hay fronteras en nuestros cerebros que “albergan un constante movimiento fronterizo, confinante, límite”, dice Kapuściński.

“De ahí los dolores de cabeza y las migrañas, de ahí tanta confusión”.

La personalidad fronteriza, pues, no puede asimilar dos o más de dos ideas contrapuestas que, aparte, se enrarecen aún más cuando la sensación es que todo el cuerpo nacional es frontera. Para bien y para mal, México se ha vuelto un país frontera, de Tijuana a Tapachula, de Matamoros a Acapulco. El tronco todo del país se ha convertido en frontera y ciudades fronterizas —por la simultaneidad informativa electrónica audiovisual— lo son tanto Celaya como Matamoros, tanto Oaxaca como Tecate.

“Aquí en América Latina”, dice el político y hombre de letras francés Dominique de Villepin, “todos aquellos que se aprovechan del desorden y del crimen encuentran en las fronteras una guarida fácil, un terreno predilecto en donde cristalizan las dificultades que tienen los Estados para controlar su territorio y para luchar contra las amenazas, nuevas y antiguas”. Y es que el concepto mismo de frontera está en crisis, si no es que siempre lo ha estado por su naturaleza misma. Su formulación jurídica o política difiere de una época a otra: es una idea que va rehaciéndose y afinándose a lo largo de la historia.

Las fronteras defensivas como el muro de Adriano en el norte de Escocia o la Muralla China respondían a las condiciones bélicas de su tiempo, pero la tecnología militar de nuestra época —naval y aérea— impone otra mirada geopolítica de las fronteras.

“Somos contemporáneos de un mundo formado por ejes de poder y de influencia más que por territorios geométricos”.

#### LA DOBLE AUSENCIA

En el pasado, cuando el flujo de las migraciones no era tan masivo como en nuestro tiempo, se experimentaba como un choque la adopción de otra cultura nacional. Había una brecha en la relación del migrante con el país de acogida y había también una rotura en su relación consigo mismo. Esta persona no podía experimentarse a sí misma *junto* con otras o *como en su casa* en el mundo. Al contrario, se experimentaba a sí misma en una desesperante soledad y en completo aislamiento. El emigrante que no vuelve sufre una “doble ausencia”, según le llama a este desarraigo el sociólogo argelino Abdelmalek Sayad.

Durante 2008 los mexicanos empleados legal o ilegalmente en Estados Unidos enviaron a sus casas veinticinco mil millones de dólares, para mantener a sus familias y también para facilitarles la emigración. Es decir: 2,083 millones de dólares al mes, 480 millones a la semana, 68 millones diarios y dos millones y medio cada hora.

Al enviar de Estados Unidos a México esas remesas, los emigrantes mexicanos —lo mejor del país, su nueva sangre, su capacidad de reproducir a la especie mexicana— alivian en gran parte la tensión social y le quitan un peso de encima al gobierno en turno. Se van los mexicanos jóvenes más sanos y también se va su semen. Sus remesas son apenas superadas por las de las exportaciones de petróleo y son superiores a las de la inversión ex-

tranjera directa. No es posible que a la larga o a la corta esto no tenga un efecto cultural, social y político.

La aventura de la migración, pues, ha pasado a ser un drama en la última década del siglo xx y la primera del xxi. “Disueltas idolatrías y utopías, derrumbados los colonialismos, derribados los muros, cortados los alambres de púas, llegaron los tiempos de las fugas, de los éxodos desde países de mala suerte y mala historia”, según el escritor siciliano Vincenzo Consolo.

A Ryszard Kapuściński le tocó ser testigo de dos grandes acontecimientos migratorios en sentido físico y en sentido político: la migración del campo a las ciudades (a principios del siglo xx, la población urbana mundial era del 15 por ciento y hoy es del 75) y la independencia política de las colonias.

Desvanecida la esperanza socialista, impacientes porque no pudo estrecharse el abismo entre la miseria y la riqueza, millones de jóvenes y de familias enteras optaron por dar el salto a tierras menos frustrantes. “Cambiaron de táctica”, dice Kapuściński, “recurriendo a una penetración lenta por medio de la migración. Hombre tras hombre, familia tras familia, salen en busca y encuentran su pequeño lugar en el mundo desarrollado. Recogen fresas o limpian casas en California, venden abalorios a las puertas del Panteón de París o junto a la inclinada torre de Pisa”.

Sin ser la única tragedia de nuestro tiempo (aparte de la epidemia del sida o del alzheimer, las guerras fratricidas, religiosas e interétnicas, el terrorismo, las masacres con armas bioquímicas, los bombardeos de población civil), la aventura migratoria —acuciada por la ilusión y la no improbable culminación feliz— no ha significado poco sufrimiento.

Para los indigentes o desempleados, carentes de documentos, las fronteras equivalen a un encierro y a una barrera que les limita su derecho al trabajo y a una existencia digna. Y puesto que no tienen más que una sola vida —y un solo capital: su juventud y su fuerza de trabajo— no vacilan en intentar el salto y, como la Alicia de Lewis Carroll, cruzar el espejo, aunque en la casa que está del otro lado todo parezca estar al revés: las palabras, por ejemplo, los letreros. Los pusilánimes se quedan atrás.

Este tránsito, sin embargo, está lleno de escollos y animales venenosos, arenas desérticas y temperaturas superiores a los 46 grados centígrados. No pocos terminan en la muerte por sol. Padecen los efectos de la deshidratación, el asalto de los bandidos, el abandono de los traficantes de vidas humanas, el acoso de las policías de ambos lados. Fallecen asfixiados en camiones cisterna o en contenedores. En otras latitudes, entre África y Europa, en las costas de las islas Canarias y de Sicilia, conocen la muerte por agua y sus pateras o botes salvavidas se convierten en ataúdes sin lápidas.

Y es que la capacidad de ilusión del ser humano no tiene límites, especialmente si se es joven y se cuenta con un espíritu arrojado y audaz. Gracias a la televisión, la riqueza de otras naciones entra en las casas como espectáculo o como publicidad y, en consecuencia, como deseo: se anuncia un producto pero al mismo tiempo se vende un estilo de vida y se cultiva una promesa.

Cuenta Hans Magnus Enzensberger en su estudio *La gran migración* que en épocas de pleno empleo en Estados Unidos se llegó a reclutar a diez millones de inmigrantes, tres millones de magrebíes en Francia, cinco en Alemania, donde ya tienen residencia legal.

A fin de restablecer la pirámide de edad, se calcula que en Estados Unidos es necesaria la llegada anual de cuatro a diez millones de inmigrantes jóvenes, mientras que en Alemania se requiere de por lo menos un millón.

La gente escapa de las enfermedades y las dictaduras, abomina del desempleo y el hambre, huye del campo en donde se ha extinguido el modo de vida rural o la desplaza la mecanización de la agricultura, emigra a las ciudades o se juega la vida yéndose al extranjero. Porque el emigrante no se va a esperar a que se disuelva la polaridad cada vez más distante entre ricos y pobres, porque está harto de la miseria y la impotencia, porque sabe —como escribe Kapuściński— que “la pobreza es una especie de sida social y al igual que el sida, en la mayoría de los casos, es incurable”.

#### LA OLA MIGRATORIA

Sin embargo, en nuestros días, la situación ha cambiado. Por la fuerza de los hechos y el aumento de la ola migratoria, se establecen de manera más natural las relaciones entre el inmigrante que llega y la gente del país anfitrión. Los prejuicios raciales, que no dejan de existir y perturbar, se trascienden por el impulso natural de la atracción sexual y el paso del tiempo, las generaciones de jóvenes que sustituyen a las de sus padres y abuelos van enriqueciendo las poblaciones multirraciales en los países europeos, por ejemplo.

“La emigración es una verdadera mina de oro para la sociedad que la recibe”, sostiene la novelista española Rosa Montero. “En su inmensa mayoría, los emigrantes son lo mejor de sus países de origen: las personas más emprendedoras, más despiertas, más valientes, más activas, más responsables”.

Debido también a esta novedad de nuestro tiempo, han surgido nuevos fenómenos sociales y culturales como la formación de las comunidades transfronterizas o transnacionales en los países de llegada.

Total, que la composición de lugar de esta primera década del siglo tiene rasgos que antes no habían con-

templado (porque no estaba allí) los sociólogos, los antropólogos y los etnólogos.

Enzensberger dice también que apenas es el comienzo, que no tenemos ni idea de lo grave que va a ser el problema de la emigración dentro de quince o veinte años. El caso es que, por el cambio generacional de los emigrantes, ya no se vive una “doble ausencia”: se construye más bien otra identidad nacional que nunca abandona sus valores culturales originarios. Es el caso de los nietos de hindúes y paquistaníes en Inglaterra o de los hijos y nietos de los argelinos en Francia.

La frontera ideológica se erigió en la Cortina de Hierro, pensada por Winston Churchill, y se desmoronó —como un montón de piedras— con la caída del muro de Berlín.

La aceleración de la globalización ha hecho porosas todas las fronteras, anota Dominique de Villepin: “Ya ninguna es impermeable a la circulación instantánea de la información, que pasa a través de cables submarinos o por satélites estacionados en el espacio. Muy pocas erigen todavía barreras a los flujos de capitales y de mercancías”. Las migraciones irrefrenables cuestionan las fronteras antiguas. Ciento cincuenta millones de personas emigran cada año en el mundo. Veinte millones de refugiados buscan asilo.

Paradójicamente, antes de la globalización el mundo era un pañuelo, según decía Manuel Vázquez Montalbán. Tenía una otra manera de vivirlo. La aldea global de Marshall McLuhan nos es común a todos, pero al mismo tiempo nos queda grande.

En la primera década del siglo vivimos en un espacio de flujos de dinero proveniente de la economía criminal. Todo el mundo —principalmente los banqueros y los narcotraficantes— comete un crimen incruento: el lavado de dinero negro. Estas maniobras financieras transnacionales serían inconcebibles sin los flujos paralelos de la información audiovisual, de las novedades culturales, musicales, cinematográficas, televisivas, y sin la beligerancia de las organizaciones criminales que se aprovechan de la tecnología más avanzada (antes sólo de uso militar, Internet, el teléfono celular) para acrecentar su poder y su logística.

#### MÁQUINA DE TORTILLAS

En este contexto geopolítico y económico se da el surgimiento de las llamadas “comunidades transnacionales”. ¿Pero cómo puede haber una comunidad sin ley propia, sin territorio y fuera de su país original? La globalización ha venido a trastocar lo que hasta ahora se ha entendido por Estado-nación y comporta dinámicas nuevas con las que van apareciendo fenómenos exclu-

sivos. Uno de ellos precisamente es el de las “comunidades transnacionales”.

Un ejemplo sería el de los grupos de colombianos que tienen su asiento en el Bronx, en Nueva York. Colombianos de Cali, Medellín, Pereira, Cúcuta, Bogotá o Cartagena constituyen una comunidad que si bien se ha ido integrando a la cultura norteamericana —o neoyorkina específicamente— conserva sus usos y costumbres, su estilo, que perviven en sus pueblos de Colombia.

Una vez llegó también al Bronx un poblano con una máquina de hacer tortillas. Después, poco a poco, su barrio empezó a llenarse de jóvenes mexicanos, pero casi todos de Puebla. Son la mayoría de los muchachos mexicanos que trabajan en Manhattan en las tiendas o en los restaurantes.

—Ni me digas de dónde vienes, paisano. Eres poblano —les dice uno.

—Sí, de San Martín Ixmilucan.

Lo mismo sucede en Los Ángeles con la comunidad oaxaqueña zapoteca o en San Quintín, Baja California.

Piénsese como un ejemplo espejo lo que se reconoce como “comunidades de Internet” que también, obviamente, son supranacionales. Comunidades de artistas, pintores, cardiólogos, etcétera, se comunican desde diferentes partes del mundo a lo largo y ancho del espacio cibernético.

Puede uno sentir —por las facilidades, el precio y la abundancia de vuelos aéreos, por el teléfono fijo o celular, los cajeros automáticos, el correo electrónico y la red— que vive varias ciudades al mismo tiempo, es decir, donde están sus afectos, es decir, su comunidad personal.

Dice Federico Besserer que algunos miembros de la comunidad de San Juan Mixtepec, Oaxaca, transitaron de su condición de sanjuanenses a estadounidenses, sin pasar por la mexicanidad, ya que su condición de indios era considerada en México el oxímoron de la nacionalidad mexicana. Y algunos han aprendido el inglés primero y no el español:

En 1995, cuando me paré en un minisúper en la salida de Halfmoon Bay, al norte de California, como a las seis de la mañana, escuché a una niña ordenar: *Get the guets!*

—¿Qué es eso? —le pregunté en español y me di cuenta de que la niña no lo hablaba.

—¿What do you mean by *guets*? —le pregunté de nuevo.

—Las tortillas, en zapoteco, pendejo —me explicó la niña.

Y eso se debe, pues, al cambio de lo que antes, desde Thomas Hobbes y los enciclopedistas franceses, se reconocía como “Estado-nación”.

En cuanto al sentido de pertenencia, ¿cuál es la patria chica, el terruño, sino esos espacios transnacionales?



Sebastião Salgado, 1997

Michael Kearney cree que asistimos al fin del Estado nacional y que las comunidades transnacionales le dan cuerpo a lo que en el futuro será la relación entre Estado y sociedad.

La comunidad transnacional de San Juan Mixtepec, Oaxaca —según los estudios del antropólogo Federico Besserer— incluye Harrisonburg, Virginia; Arvin, California; Chandler Heights, Arizona, en Estados Unidos, y San Quintín, en la península de Baja California, México.

En Madera, California, como en la colonia Maclovio Herrera, en San Quintín, viven más de mil mixtecos en cada una.

Han dejado atrás la visión territorial de la “comunidad” y han incorporado el viaje, el movimiento, como una nueva tradición.

La idea que subyace en el concepto de *ciudadanía transnacional* es que el migrante tiene todo el derecho de ser ciudadano sin que por ello tenga que renunciar a su identidad nacional. Por eso son muy pocos los países que niegan la doble nacionalidad. Es de lo más común ahora que una persona tenga dos pasaportes.

El contexto de todo ello es lo que los norteamericanos llaman globalización y los franceses mundialización. Este panorama internacional es nuevo porque se caracteriza por algo que antes no estaba allí. Los flujos migratorios cada vez más densos van creando en los migrantes nuevas formas de identidad y de pertenencia que van mucho más allá del multiculturalismo.

Empiezan a ponerse en entredicho casi todas las formas de control de las diferencias basadas en la territorialidad, la cada vez mayor movilidad, el aumento de la migración temporal, cíclica, y periódica, los viajes ca-

da vez más fáciles y más baratos, la comunicación producto de la revolución tecnológica. Y son nuevas estas formas de adscripción identitaria especialmente desarrollada entre los inmigrantes.

Su identidad no se basa en un cierto territorio y por eso son un fuerte desafío a los conceptos convencionales de pertenencia a una sola nación, a un solo Estado.

#### LA ERA DE LA CRIMINALIDAD

Tal vez tengan que pasar varios años para discernir si a nuestra época se le identificará históricamente con la era de la criminalidad. Las nociones de Estado, país, nación, gobernabilidad, tanto como los indicadores económicos, cambian de matiz o sustancialmente y es probable que necesitemos nuevas categorías para entenderlos. Porque hay un factor que siempre ha estado en las sociedades pero que nunca había tenido una beligerancia tan portentosa como la de ahora: la delincuencia organizada.

Somos contemporáneos de la mundialización del delito. Somos súbditos del imperio global del crimen.

Las estadísticas que tratan de establecer el producto interno bruto, el ingreso per cápita, el índice de las remesas procedentes del exterior, la cantidad de millones de dólares que los mexicanos guardan o invierten en otros países se distorsionan porque no se pueden conocer ni calcular los flujos de la economía criminal.

Hemos transitado de la era de las ideologías a la criminal (vivimos en un mundo en el que ya no importan las ideas) porque, a pesar del desarrollo tecnológico o gracias a él, estamos asistiendo a una cada vez mayor criminalización del mundo. Esta toma de conciencia (más

que una sospecha) no es nueva. Ya en los años setenta se hablaba, en las novelas de Leonardo Sciascia, de una “sicilianización” del planeta, como si el *modus operandi* de la mafia hubiera permeado las formas de hacer política y de gobernar. Había ya la sensación de que se mezclaba la actividad delincuencia con el ejercicio del poder formal del Estado, en todas sus dimensiones: ejecutiva, legislativa y judicial. En esta transformación los jueces (los magistrados que llevan la toga pretexto) son tan importantes como los legisladores y los funcionarios administrativos. Y la policía, por supuesto. Sobre todo la policía y el ejército. El interés general (o el llamado bien común) se ha perdido de vista y en algunos países se gobierna para proteger a los diversos grupos hegemónicos de cada país.

Si en este tramo de la historia somos contemporáneos ya de la “edad del crimen” o de la “era de la criminalidad” se debe en gran parte a que ha cambiado la composición de lugar y de poder en el planeta. Ya no estamos viendo la película que veíamos antes. Las guerras ya no son las mismas (enfrentamiento entre Estados, conquista territorial). En el mundo moderno el territorio, por grande que sea, a veces no tiene ningún valor material ni estratégico. Lo que cuenta es el poder económico y militar.

Los actores beligerantes de nuestro tiempo son las mafias, las milicias tribales, los terroristas, los narcotraficantes y los mercenarios al servicio de todos ellos: grupos armados que se desmarcaron del Estado. Y si los grupos criminales han progresado como nunca a escala mundial es porque la nueva tecnología les favorece, porque cayó el muro de Berlín, y porque su capacidad financiera y de fuego es mayor que la de muchos países. La tecnología de punta en las comunicaciones —que antes era de uso exclusivo militar—, como Internet, ahora sirve para hacer más eficiente y productiva la labor criminal.

Es otra la relación de fuerzas, la geopolítica, y por tanto el contexto en el que México enfrenta sus problemas internos. Se han desvanecido por lo demás las nociones que antes definían la naturaleza del Estado: el de monopolista de los instrumentos de violencia. El enemigo ya no es otro Estado-nación (aunque no se puede olvidar el conflicto entre India y Pakistán). Todo esto cambia las reglas del juego. Los protagonistas de las guerras se mueven más por sus creencias tribales, raciales y religiosas.

Hace años, en 2007, *The Economist* publicaba que en el mundo se movían quince millones de contenedores —el 90 por ciento del comercio mundial— y sólo el 2 por ciento podía ser controlado por las aduanas. No hay fuerza aduanera que pueda controlarlo todo.

Nunca como ahora la extensión de la economía criminal había sido tan grande: un verdadero desafío armado y logístico a lo que queda del Estado moderno en este tramo de la historia.

Misha Glenny, autor de *McMafia*, periodista británico de origen ucraniano, cree que todo esto es consecuencia de la globalización —la tecnología ha multiplicado las ganancias del crimen— y que la nuestra es la edad de oro de la mafia: la edad del crimen.

No estaríamos hablando de estas cosas si no fuera por un libro aparecido hace unos años: *El G-9 de las mafias en el mundo*, obra del criminólogo francés Jean-François Gayraud.

“Las mafias no son un fenómeno marginal, sino un poder oculto y configurador del escenario mundial que maneja cifras de dinero mareantes”.

“Se trata de una realidad geopolítica instalada en la médula del entramado político y económico de la sociedad”.

Entonces, más que la “era de la información”, como le gusta llamarla a Manuel Castells, estaríamos viendo ya en la “era de la criminalidad” como nunca antes en la historia, por su profusión, por su fuerza, por su liga secreta y solapada con representantes del Estado, los partidos políticos y los jueces de la más alta investidura.

#### GRAN FINALE

Pero por lo pronto, podemos decir que nos ha tocado vivir un mundo tan maravilloso como trágico. El siglo xx ha sido el de la descolonización y el de las grandes migraciones del campo a las ciudades, el fin de la Guerra Fría, la revolución electrónica, las revelaciones de la neurología (el descubrimiento de esa *terra incognita* que sigue siendo el cerebro). Nunca antes se habían inaugurado en el escenario político tantos países, más de ochenta.

Si en las civilizaciones antiguas lo que tenía más valor era la tierra y la máquina, “en la civilización que está surgiendo ahora no habrá nada más valioso que la mente humana, su capacidad de conocer y crear”. Ojalá que una mayoría cada vez más numerosa tenga acceso a la que tal vez sea la experiencia más sublime del ser humano: el conocimiento.

El telégrafo, la radio, el teléfono, la televisión, el cine no acabaron con la prensa escrita como se temía; ahora ni Internet ni el correo electrónico sustituyen al reportero *in situ*, con todo su miedo y sus emociones en el lugar de los acontecimientos y que no ha perdido la fe en la palabra escrita: los medios amplían el método de transmisión de la palabra. No se acaban unos a otros: se complementan.

Somos los primitivos de una nueva era. **U**

---

El título de este texto procede del libro *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los procedimientos del inmigrado*, de Abdelmalek Sayad, traducido por Anthropos Editorial.

*Entrevista con Ema Elena Valdelamar*

# Mil besos y mucho corazón

Pável Granados

*En el bolero sobresalen sin duda las canciones de Ema Elena Valdelamar, quien junto a María Grever y Consuelito Velázquez conformó una brillante terna de reinas que llevaron a la música mexicana a todos los rincones del alma bohemia. Pável Granados nos ofrece una entrevista plena de anécdotas jugosas con la autora de “Mucho corazón”, “Vivir sin ti” y “Cheque en blanco”, entre otras.*

Detrás de las canciones de Ema Elena Valdelamar (1925-2012) sólo hay historias verdaderas. Y está una mujer que convirtió sus experiencias en bellísimas canciones. En la música popular mexicana ha habido muy pocas mujeres que se han atrevido, como ella, a poner en palabras sus sentimientos. La primera fue, sin duda, María Grever, que triunfó fuera de México, y luego Consuelito Velázquez. Y estaba también la regiomontana María Alma, pero murió a los treinta y nueve años, luego de una anemia fulminante, en 1955. Son estas cuatro mujeres las que se atrevieron a decir lo que pasaba dentro de ellas en un mundo musical que nada más escuchaba las canciones de compositores como Gonzalo Curiel, Luis Arcaraz o Agustín Lara, quien decía: “Has de volver, lo juro yo, que al fin eres mujer”.

Una vez, Ema Elena dijo: “Yo tenía tanto amor y nadie lo quiso, así es la vida”. En sus canciones se habla de las ganas de amar, de lo valioso que es intentar el amor a pesar de las malas experiencias. “Te ofrezco lo que queda de mí, te pido lo que queda de mí”, dice en una de sus canciones más populares, la que le cantó como nadie Javier Solís, “Amor sin pasado”. Qué fasci-

nante ir a casa de Ema Elena, a platicar de Esmeralda La Versátil, de Néstor Mesta Chayres, de Los Bribones, de Pedro Vargas, de personajes de los que cada vez menos se habla y a los que menos se recuerda. En su casa estaban vivos, en las fotos y en sus anécdotas. Con toda razón, cuando murió, el pasado 23 de diciembre, Armando Manzanero dijo que se iba la última gran compositora de México.

El 9 de octubre de 2012 la invité a la Fonoteca Nacional para platicar de su vida y de sus canciones. Hablamos de los amores que viven detrás de sus versos, de las anécdotas que no se ven, pero que están aprisionadas para siempre en sus estrofas.

*“Qué bonitas son mis canciones”*

—¿Cuál fue la primerita de todas sus canciones?

—No la estrené. Se llama “Te olvidé”, se me ocurrió hacerla en secundaria y me sacaron del salón. Sí. Yo no había hecho ninguna canción antes; la melodía y todo tienes que grabártela. Entonces, les pedía a mis compañeros, que eran cinco: “Tú te aprendes esta frase y vete para allá”. “Tú esa otra...”. Cantando, ¿eh? Pero

el maestro se dio cuenta, nos nombró a cada uno y dijo: “¡Sálganse de la clase! Tienen cero en conducta”. Sí, un cero, y lo he llevado mucho tiempo...

—¿Y se acuerda de esa canción?

—Bueno, me acuerdo si la quiero recordar. Tal vez sí, pero no tiene caso porque me dio mucha tristeza; yo soñaba que me la grabaran los hermanos Martínez Gil, que me fascinaban y pensaba que con las guitarras de ellos iba a ser muy bonito. Por desgracia no me tocó esa suerte. Bueno, tuve mucha suerte con muchas cosas... Lo compensé con otras, sí.

—Pero una vez me contó usted que desde muy niña fue tocada por la música. Desde muy chiquita conoció a grandes compositores. Por ejemplo, a Jorge del Moral, el autor de “No niegues que me quisiste”.

—¡Lo conocí! Era mi vecino, nada más para conocerlo salía corriendo. “¡Ya ves, ya se va, salte!”, me decían. Y salía corriendo de la privada para verlo pasar. Era un muchacho muy alto, delgado, delgado, ¡y qué canciones hacía, oh, Dios Santo! A mí me parece una belleza toda su música.

—Pero también conoció a la mujer que ha sido como una maestra de las compositoras, María Grever. Tenía una calidad extraordinaria, y me impresiona que usted la haya conocido y que haya hablado con ella.

—¡Yo me moría por conocerla! Vino a pasar a México un mes de programas en la XEW y mi papá me llevó a todos los programas de ella, era muy agradable. Ya venía con la parálisis en medio lado, pero dijo: “Bueno, Dios me hizo el milagro de que mi mano derecha vol-

viera a moverse y puedo escribir mi música y de eso le doy gracias a Dios”. Linda señora, muy agradable. Luego, me invitaron a tratarla y a oírla cantar sus canciones. Invitaron también a Pedro Vargas, a Pepe Agüeros, su pianista, y a mí. Estuve disfrutando las canciones de la señora. Maravillosas, claro que yo la traía clavada así en la mente. Había muy pocas compositoras.

—Usted me contó que estaban escuchando las composiciones de María cuando ella le tomó a usted la mano y le dijo: “Qué bonitas son mis canciones”.

—Yo estaba amenazada por mi mamá, que era un ogro contra mis canciones. Entonces, pensaba: “Si yo dijera que qué bonitas son mis canciones, mi mamá me mata”. En cambio, María Grever, solita me dijo: “Oye, qué bonitas son mis canciones, ¿no te gustan?”. “Me encantan”, le contesté. Pero con qué facilidad, con qué talento lo dijo. Entonces, yo pensé que no era tan malo como me tenían prohibido a mí decir: “Cuidado y digas que una canción tuya es bonita, o que sirve”. Ese día aprendí de la señora a escuchar mis canciones y a sentir que me gustaban.

—¿O sea que una parte importante es la propia confianza?

—Creer en ti. Pero como todos me hacían el feo... Como pasa con la familia. Yo creo que les caes gorda desde chica y, entonces, les daba coraje que yo hiciera canciones. “Ah, creo que tú cantas, la fiesta está muy aburrida, ven a cantarnos”. “Pues yo no vine de mono de diversión, adiós”, decía y me iba. Pero te digo, es la familia la que no cree en uno.



Ema Elena Valdelamar con su familia

—¿Quiénes son los que empezaron a creer en usted?

—El público. Y por eso lo amo, porque siempre está conmigo. Hace años que está conmigo.

### *Hablarle de tú al amor*

En la música de Ema Elena Valdelamar se aprende que es mejor dar que recibir. Anteriormente, los compositores tenían posturas muy distintas. Las compositoras fueron las primeras en hablar del amor con sinceridad, en hablarle de tú al amor. Lara, por ejemplo, tendía a fanfarronear en sus letras.

—Pero se te antojaba que Agustín dijera eso. Lo decía muy bien. Que era feo, que era horrible, a mí qué me importaba; yo tenía su retrato en mi buró. Venía mi tía, la hermana de mi mamá, y me decía: “Quita esa calavera del buró”. Le respondí: “No, no, no, si me voy a casar con él”. Me fascinaba Lara. Lo conocí una noche que fui al programa de *La hora del aficionado* en el Teatro Alameda. Era ya el premio grande, yo estaba en las finales, y no sé cómo pero me gané el segundo lugar. Me estaba arreglando yo el pelo, para salir arregladita al final en el teatro, cuando en el espejo grande veo la silueta de Agustín Lara y la piernas me empezaron a temblar... ¡Ay, las maracas empezaron a sonar! Me le quedé viendo, se sacó muy elegantemente una tarjeta de su *smoking* y me dijo: “Me llamo Agustín Lara, búsqume, quiero que usted sea mi intérprete”. “Gracias”, yo casi me desmayaba. Cuando traté en familia esta petición, mi madre dijo: “Primero me divorcio a que tú cantes con ese pelado”. Se deshacía el matrimonio de mis papás... Bueno, mi papá podía haber sido más feliz...

“Cuando yo empecé a llevar mis canciones a ver si me grababan algo, un señor me preguntó que de quién eran esas canciones. Ni las oyó, ni nada, nomás aventó los papeles. Le dije: “Pues son mías”. “Ah, si son de una mujer no sirven”. Me enojé con el señor y le dije: “¿Usted es hijo de hombre o qué?”. Estaba yo muy jovencita, tenía dieciséis años, pero no me dejé. Terminamos medio enojadotes, pero con el tiempo me he arrepentido de haber perdido tantos años, de no tratar a ese señor más de cerca, porque era efectivamente un director artístico maravilloso, Mariano Rivera Conde, que en paz descansa, el esposo de Chelo Velázquez. Pero como cuarenta y tantos años después de habernos peleado, vino a un agasajo que se le hacía en homenaje a José Alfredo Jiménez, en la Sociedad de Autores y me dijo: “Hágase para allá que me voy a sentar con usted”. “Sí, señor”. Pues ahí nos empujamos a sentarnos como pudimos. Me dijo: “Me quedan dos o tres meses de vida y quiero pedirle perdón, Ema Elena, porque yo le cerré el paso en su vida, para que no triunfara, para que no le grabaran. Todo, editoras y todo”. Yo me sorprendí sobre todo de que hubiera tenido el valor de bajarse a tanto y a decirme una cosa tan importante que le dije: “No, Mariano,



Ema Elena Valdelamar

devuélvame mi juventud y mis oportunidades y está usted perdonado”. Entonces, él me dijo: “No puedo devolvérselas, por eso vengo a pedirle perdón, para irme tranquilo”. “Está usted perdonado, Mariano, que Dios lo bendiga”.

—Pues qué bonito gesto tuvo usted.

—Pero muy bonito gesto de él, también.

### *Mucho corazón: “Antes de amar, debe tenerse fe”*

“Mucho corazón” es un parteaguas en la música mexicana. Es la canción más grabada de Ema Elena Valdelamar, tiene mil versiones y ha sido grabada por Benny Moré, Olga Guillot, Luis Miguel, y numerosos artistas más en muchos idiomas.

—Este bolero tiene su historia. El susodicho que me la inspiró debió haber caído muerto por mi mano. Resulta que conocí a un señor muy guapo, muy bien arreglado y muy bien parecido. Alto, de pelo chino, con unos ojotes de árabe, preciosos. ¡Calla, que ya no hay de eso! Y resulta que me gustó, que me empezó a pretender, que me invitó un café... Fue medio aburridón, porque llevó como a siete empleados de su oficina para no estar solo conmigo. De repente, supe que andaba investigando mi vida, mi pasado. Yo tenía veintiún años entonces. Apenas iba a hacer mi pasado. Cuando lo supe, me dio mucho coraje y no lo volví a ver nunca, pero



Firmando autógrafos con Pedro Vargas



Con el presidente Lázaro Cárdenas

no me importó, porque llegué a mi casa a hacer la canción y nació “Mucho corazón”.

—¿Quién la grabó por primera vez?

—Benny Moré y Lalo Montané, El Dueto Fantasma. Me habló Mariano Rivera Conde por teléfono y me dijo: “Ema Elena, necesito su permiso para que le graben una canción, bueno, tres canciones. Dos, Los Bribones...”. Yo casi me desmayaba. “Y otra, Benny Moré con Lalo Montané”. Le dije: “Sí, Mariano, sí, tiene usted mi permiso”. “No, porque hay una que no la tiene usted firmada con mi editora”. “Bueno, pues, ésa la de fiendo”, le dije. “Sí, sí, dígame qué más”. “¿Puedo estar en la grabación?”. “No, porque nos viene usted a molestar con que se calle éste y se calle el otro”. Le respondí: “Claro que no, porque yo soy una persona educada y voy a escuchar. Si se saben bien las letras, no voy a abrir la boca para nada; si no se la saben como yo la hice, no

dejo que la graben”. Estuve tres o cuatro días llamándole yo: que aceptara, que por favor, que no le cuesta nada que yo esté en la grabación; y que me habla por teléfono: “La espero mañana, a las diez y media de la mañana, en la grabación”. Primero de Los Bribones, “Mil besos” y “Devuélveme el corazón”. Ellos la grabaron bien, no se equivocaron.

“Y luego, El Dueto Fantasma... Estaba yo en la grabación y Benny decía: “Di si encontrastes”, y yo paraba. “¿Ya ve?, ya va a empezar,” me decía Mariano. Y le dije: “No, perdóneme pero gramaticalmente está mal, por eso los detengo”. “¿Qué le corregimos?”. “Pues es que estos cubanos, cuando quieren se comen la ese y, cuando no la necesitan, la sueltan”. “Bueno, entonces vamos a repetir”. A la décima vez que la grabaron salió perfecta. Entonces, vino Benny, muy serio, guapote, negro, altote, con su arracada (era el primer hombre que yo veía con arracada, pero qué bien le quedaba), y me dijo: “Esa canción no la vuelvo a cantar en toda mi vida, porque me hizo usted repetirla diez veces”. “No la vuelva a cantar, ya la dejó grabada primorosa, así que no se apure”. Era 1950, y ahí sigue mi preciosa canción.

“Y sí, fue de un pegue lindo el disco de ellos dos. Excelente. Hizo internacional mi canción. Bueno, yo me hice cubana. Decían que la canción era de una cubana. Sí, sí, sí, de donde sea, porque si hubiera dicho que soy mexicana, no me daban nada. Te las dan por la nacionalidad, a veces.

“A Benny le encantó esa canción. Todavía, antes de morir, pidió que se la cantaran, cuando lo llevaran a enterrar allá en Cuba. María Eugenia, la hija de Chava Flores, y su esposo me dijeron que en su tumba estaba una cruz preciosa que decía: *Mucho corazón, Benny Moré*.

—Rafael de Paz dirigió la orquesta en esa grabación, un músico extraordinario.

—¡Extraordinario! Nos peléabamos extraordinariamente, porque era muy regañón. Luego quería cambiarme las letras, y yo le decía: “No se las voy a cambiar, maestro, así que ni se enoje”. “Pues es usted una niña caprichosa”. “Bueno, para eso son más las canciones, no me las grave, pero no le cambio nada”. Aunque llegó a quererme bastante, con mucha ternura. Cuando conoció “El cheque en blanco”... ¡no, no, no!, ¡ni el Himno Nacional lo había hecho pararse tanto! ¡Qué barbaro! Estaba fascinado. “Es que no puedo creer, qué letra, todo lo que dice y no dice una grosería”, me decía. Y es cierto, “El cheque” no dice groserías... ni falta que hace.

*Cheque en blanco: “Todo lo quieres con socios”*

—¿Quién estrenó “Cheque en blanco”?

—Chelo Silva.

—¿Usted la conoció?

—Sí. Vino a México y me localizó para darme la

orden de que cuando yo compusiera algo inmediatamente se lo mandara a ella. Era muy muy buena vendedora de discos. Tuve la suerte de que me grabara cinco canciones. Pero era una persona muy sencilla, muy linda. A mí se me hace que murió pronto, muy joven. Tratándola era una bellísima persona.

Chelo Silva murió en 1988 en Estados Unidos. Pero mucho tiempo se pensó que seguía viva, lo que permitió que hubiera muchas imitadoras que se hacían pasar por ella. Fue la voz que hizo de “Cheque en blanco” un nuevo género, porque después de ella vinieron muchas otras canciones similares.

—¿Quién era ese señor de negocios que todo quería con socios?

—Era un señor muy importante para nuestro país, Justo Fernández, no era político y era talentoso, ¡pero muy bravo! Cuando estrené “El cheque” para darle la sorpresa, sacó la pistola y me la puso en la espalda... por lo que dice la canción. Yo iba a cantar a las fiestas de este señor Fernández y de don Carlos Trouyet. Me invitaban a cantar a sus comidas de empresarios, de gente muy importante, pero yo desconocía ese medio. Trabajaba de secretaria entonces, era otra cosa muy diferente. Sin embargo, me llevaban seguido a cantar con ellos. Mis canciones les gustaban. Fernández me empezó a pretender, me dijo que era soltero, que se quería casar conmigo y el blablablá que todos conocen. Bueno, me lo creí y me dije: “Pues es un hombre muy correcto, muy decente y así puedo rehacer mi vida, ¿por qué no?”. ¡Ay, qué babosa! El caso es que la misma tarde en que me invitó a comer con sus empresarios para que conocieran a su novia, llegó una artista de cine muy famosa, muy bonita, con un cuerpo bárbaro. Y éste se empezó a besar con ella, en el *love seat* estaban ya casi uno encima del otro. ¿Qué pasó luego? Que se fueron a la calle y volvieron con el pelo mojado... ¡yo creo que estaba lloviendo! Entonces, yo dije que me tenía que retirar, que con permiso y gracias. “Pero me las vas a pagar”, me dije. “No tardo nada en hacer una canción que te va a reventar”. Pero, bueno, me salí. Pasaron seis meses para que yo hiciera “El cheque”... porque no me venía la idea. Tenía yo muchos problemas. Entonces me preocupaba todo lo que estaba alrededor. El caso es que llegué una tarde a la casa, saqué mi guitarra y busqué un papel, porque ya saben, así somos nosotros los compositores. Nunca hallé el papel para escribir la canción. Nunca hay pluma por aquí, nunca... El caso es que empecé a hacerla en una bolsa de pan, porque no había papel, rompí la bolsa que estaba frente a mí y vacié el pan en un platón. Y a hacer “El cheque” en la bolsa de pan. Esa bolsa la guarda mi hijo de recuerdo, porque casi no tiene correcciones, ni nada que le cambiara yo. Todo lo que quise decirle ahí estaba. Habían pasado seis meses de la grosería que él me había hecho. Entonces, me lla-

mó por teléfono, que tenían otra comida y que si quería yo hacerle el favor de ir a cantar. “Sí, cómo no, con todo gusto, allá voy”. Y acepté, fui, pero cuando saludé a los señores lo brinqué a él, no lo saludé. Entonces, me siguió para decirme: “¿Por qué no me saludaste? ¿Por qué me dejaste con la mano tendida?”. “Ay, no me fijé, señor, discúlpeme”, le dije, “es que vengo distraída, perdón. Pero ¿qué cree, le tengo una sorpresa, le hice una canción?”. ¡Santo Dios! Empezó a correr por todos lados y a decirles a todos que oyeran la canción, que le había yo hecho una canción como de vuelo en el corazón, una de esas.

“En la fiesta estaba la plana mayor de la Presidencia de la República. López Mateos estaba ahí. Estaba toda la iniciativa privada. Estaban Tata Nacho, José Alfredo Jiménez, Álvaro Carrillo. Y todavía el maestro José Sabre Marroquín me dijo: “No la cante, vieja, la van a matar”. “¿Por qué me han de matar, si estoy diciendo lo que siento?”. Bueno, entonces, yo ya les dije que le iba yo a cantar una canción al señor. Se la había dedicado yo a él. Todos estaban muy pendientes. Sí, pero cuando terminé de cantar sentí la pistola aquí en la espalda, fría y dije: “¡Adiós, mundo cruel! Sí me va a disparar”, porque son señores tan poderosos que lo pueden hacer... No los otros, los amigos de él hasta lloraban... Don Carlos Trouyet sacó el pañuelo para limpiarse las lágrimas de la risa, él y López Mateos hacían: “Jaaa, jaa, jaaa, jaa, jaaa”, como Santa Clós. De veras, fue brutal. Entonces, cuando sentí la pistola y me dijo: “Ni a mi madre le habría permitido que me dijera lo que me acabas de decir”, le dije: “¿No? Pues ya se lo dije y ¿ahora qué hacemos?”. Vino entonces don Carlos Trouyet y limpiándose las lágrimas de risa, dijo: “Mira, hermano, ¿cuántos de los que estamos aquí —por favor levanten la mano— quisieran que Ema Elena Valdelamar les hiciera una canción?”. “¡A mí, a mí, a mí!”, decían. Pero no, la pistola seguía fría, aquí atrás y el guardaespaldas llegó de aquel lado, un chaparrito. “¿A quién le doy jefecito?”. Y yo dije: “En la torre, ahora sí, por los dos lados”. Yo pensé: me puede matar tranquilamente. Te esconden y ya nadie supo, ni nadie sabe. Finalmente, le dije que me quería ir, y así fue la historia del “Cheque en blanco”. Después, él presumía que yo se la había hecho.

*Adolfo López Mateos: “Por qué no fuiste tú”*

—¿Y qué puede contar de “Por qué no fuiste tú”?

—Es corta la historia. López Mateos fue mi pretendiente, cuando estaba yo joven. Pero tenía una personalidad increíble, era precioso. Mi ex marido me insultaba, decía que mis hijos no eran de él, que eran de López Mateos, que por eso trabajaba yo en la presidencia. Me daba tanto coraje que no fuera cierto, que me enojé. ¡Cómo se atreven a hacerte soñar tan alto! Y luego te dicen: “Siempre no”. Siete años después de falle-



Ema Elena Valdelamar con José Alfredo Jiménez, Rodolfo Mendiola, el presidente Adolfo López Mateos, Mario Talavera, Tata Nacho en la fila delantera y Gonzalo Curiel, Chucho Monge, Carlos Gómez Barrera y Manuel Álvarez Maciste en la fila trasera, entre otros

cer López Mateos, venía yo de su misa, llegué a mi casa, guardé mi velo y le compuse “Por qué no fuiste tú”, porque casualmente estaba su retrato en mi buró. ¡Fíjate! ¡Ay, todos iban al buró...! Esa canción dice:

¿Por qué no fuiste tú  
quien destrozó mi vida?  
¿Por qué no fuiste tú  
quien la partió en pedazos?

¿Por qué tenía que ser  
que arrastrara esta cadena  
que sólo se ha de romper  
con mi muerte o con la de él  
y envidiar la dicha ajena?

¿Por qué no fuiste tú  
quien me dejó en la vida  
la dicha de arrullar  
la gloria entre mis brazos?

¿Por qué no fueron tuyos  
los frutos de mi tierra?,  
¿por qué no llevan tu nombre,  
por qué no llevan tu sangre?  
Así sí valdría la pena...

*Mil besos: “Que si es pecado amarte, yo seguiré pecando”*

Dice María Victoria que cuando grabó “Mil besos”, el gran director de orquesta Juan García Esquivel les fue explicando a cada uno de los músicos qué tipo de soni-

dos hicieran y que, en unos cuantos minutos, ya estaba listo uno de los arreglos más sorprendentes de los años cincuenta.

—Yo digo la verdad y nada más. Si parece que espanto a los hombres es porque parece que tengo razón, porque desde que tenía yo dieciséis, diecisiete —¡qué atrevida!—, mi mamá casi se desmaya con: “Yo sé que en los mil besos...”. ¡Ella que me contaba todo...! Pero hubo un detalle muy bonito con “Mil besos”, porque tuve un pretendiente que me amó toda la vida. Un día llegó solo, de visita a mi casa, después de veinticinco años de no vernos. Y mi mamá furiosa le dijo: “Usted es el culpable de los mil besos”. “¿Mil, señora? ¡Uno que me hubiera dado!”, contestó. Y es verdad, ¡qué bruta fui! Uno... y no mil de balde.

*“Y besarte y besarte y volverte a besar...”*

—Hay otra canción, “Volver a besarte”, que cantó Pedro Vargas, también con Juan García Esquivel, un músico que se adelantó cincuenta años a su tiempo.

—Era para que todas mis canciones me las hubiera grabado él y no se muriera. Era excelente.

—¿Qué historia tiene “Volver a besarte”?

—¡Ay, qué te cuento! Que no tiene historia. Es lo que más rabia me da. El otro día le pedí perdón por Dios al Espíritu Santo y le dije: “¡Cómo me arrepiento de no haberme ido con ese señor!”, y luego le dije: “¡Perdón, Espíritu Santo! Se me olvidó que estaba hablando contigo, y a ti no te puedo decir mentiras”. Yo estaba enamorada de un señor guapísimo, fue mi jefe. Jamás me enamoró ni me dijo nada. Simplemente era mi jefe, pero

sí te puedo jurar que tengo versos, muchos versos para él, donde le descifro lo que nos decíamos con la mirada.

—¿Pero qué hizo?

—¿Qué hice? ¡Nada! Lo hubiera correteado, le hubiera metido el pie.

—¿Y él se enteró de esta canción?

—La oyó porque salió el disco conmigo cantando. Entonces, él y un amigo suyo me esperaron en la puerta de la oficina y me dijo: “No da un paso más, si no me dice y me jura que esta canción no me la hizo a mí”. ¡Ay!, yo quería morirme de pena, porque le tenía yo mucho respeto, mucha pena. Y tenía yo noticias de la esposa de él... ¡Qué babosa! Se encelaba de mí la idiota. Si lo he sabido, ¡la ayudo a sufrir!

—¿Pero qué le contestó usted, cuando le dijo de la canción?

—No le pude contestar. Sentí que me puse solferino y no pude contestarle nada. Yo creo me muero, porque nunca pensé que él lo supiera, que lo sintiera él en su interior.

—¿Él sabía?

—¡Quién sabe! Por mí, no. Por las miradas, sí. Nunca se me logró darle un beso a ese señor.

### *Mil besos y mucho corazón*

—La suya es una obra llena de grandes corazones y de muchos besos.

—Y de pocos besos también. Sí, porque la gente no te sabe amar. Yo así sentía, que no me sabían amar como yo amaba. Yo no sentía que me correspondiera nadie. Por eso adoré a los perritos, porque ellos sí me sabían dar amor sin pedirme nada. Para mí el amor lo representan los perritos, porque es blanco, lindo, desinteresado, del cielo.

—Y sin palabras, también. Pero, de todos estos hombres que la inspiraron, ¿usted a quién quiso más?

—¡Ay, no me hagas bolas! ¿A cuál quise más? Está medio difícil. Me enamoré muy bonito de un médico. Fui su novia como tres años y medio, pero, cuando fue a pedir mi mano, mi mamá no aceptó y lo corrió de la casa. Y ése fue un dolor eterno, porque además pasó mucho tiempo y yo soñaba con encontrármelo en la calle, de coche a coche, ¡como fuera! Por casualidad, un compañero de la Sociedad de Compositores estaba siendo atendido por un cardiólogo que se llamaba como el doctor que había sido mi novio. Entonces le dijo a mi hijo Darío: “¿Qué crees?, que me atiende un cardiólogo y su papá fue novio de tu mamá”. Y así me enteré de que hacía nueve años que había fallecido. Fue cruel. No lo alcancé, no era para mí. No estaba en mi destino: lo que ha de ser tuyo y lo que no.

El amor está en el destino, y lo mejor es no rehuirle. Ésa fue la vida de Ema Elena Valdelamar. Entregarse, pero no nada más entregar el amor, sino el desamor

y el despecho. Y todo lo hizo en abundancia, los besos, el corazón y hasta el desprecio lo entregó en un cheque en blanco. De eso se tratan sus canciones, del amor que no se acaba, del amor que se entrega y siempre renace. A Ema Elena no la volví a ver. Dijo adiós, pero antes cantó todavía algunas de sus canciones: “Me sobra mucho, pero mucho corazón”. Y yo, como quizás intuía que era la última vez, tenía el mío encogido en una mano. Se levantó y nos dijo adiós:

—Gracias, me encanta que sepan amar tan bonito y renunciar a lo que se tenga que renunciar. Así soy yo también. Muchas gracias por su cariño. Por esta noche tan bella que me han regalado. Y gracias por quererme. **U**



En la XEW



# Una lectura de Pedro Henríquez Ureña

# Positivismo independiente

Mario Saavedra

*El caudal de la obra del filólogo Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) incluye, entre otros aspectos, el análisis de las diversas formas del español en nuestro continente, sus manifestaciones literarias y el trasfondo epistemológico de sus estudios basados en el positivismo. En esta semblanza de Henríquez Ureña, Mario Saavedra nos lleva por el periplo de su pensamiento, las vicisitudes de su nomadismo, que lo llevó de su natal República Dominicana a la Argentina, pasando por los Estados Unidos y el México de la generación del Ateneo, y nos otorga la huella inconfundible de uno de los ensayistas latinoamericanos más destacados.*

*Veo con verdadera melancolía el dinero  
que la nación gasta en sostener a Pedro  
Henríquez Ureña, un escritor sin el aliento  
de vida y de belleza, sin el divino impulso  
creador. Se concreta a repetir lo que otros  
han dicho ya de modo perfecto, y nos hace  
odiar la obra de arte interpretada por él.  
Yo aconsejo a la juventud: Huid de Henríquez  
Ureña como de la peste.*

Rafael López

*Maravilloso hombre, que fue tratado tan mal  
en este país como si hubiera sido argentino.*

Ernesto Sabato

Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana, 1884; Argentina, 1946) aparece como la figura más destacada y representativa dentro de una tradición literaria —la

dominicana— de más bien escasa nómina. Crítico y ensayista de gran penetración, en la medida en que buena parte de su obra permanece por la agudeza y la perspicacia de quien se definió a sí mismo como un “investigador paciente”, comparte también con su hermano Max la supremacía en materia filológica. Fueron de igual modo los primeros en escribir en su país poemas de corte modernista, aunque a ninguno de ellos se le recuerde hoy precisamente por su producción poética.

Hijo del médico de profesión Francisco Henríquez y Carvajal, quien además llegó a ser ministro de Relaciones Exteriores e incluso presidente interino de la República en su país (1915-1916) —desterrado al ser ocupada República Dominicana por los norteamericanos, organizó una acérrima campaña en pro de la soberanía nacional—, y de la poeta y educadora Salomé Ureña,

discípula de Eugenio María de Hostos, Pedro Henríquez Ureña sobrevive además como uno de los humanistas más significativos y preclaros de Hispanoamérica. A pesar de lo riguroso de su trabajo, de largos periodos de paciente y pausado acopio bibliotecario, en su formación se dio siempre tiempo para escuchar música, ver teatro, asistir a la ópera —su estancia en Nueva York fue muy provechosa en este sentido— y visitar museos.

Entre otros, y dado de que pudo aprovechar el tener al maestro que se entregó con mayor denuedo a su vocación docente en Argentina, Ernesto Sabato ha dado relación amplia del que era el carácter pródigo y generoso de quien aparece como uno de los humanistas por excelencia de América Latina: discípulo suyo en el colegio secundario de la Universidad del Plata, y luego también muy cercano a él en la Revista *Sur*, de Silvina Ocampo y Bioy Casares, nos ha ofrecido el retrato más exacto del maestro dominicano, de su valor y de su altura:

Yo estaba en primer año, cuando supimos que tendríamos como profesor a un “mexicano”. Así fue anunciado y así lo consideramos durante un tiempo... Entró aquel hombre silencioso y aristócrata en cada uno de sus gestos, que con palabra mesurada imponía una secreta autoridad. A veces he pensado, quizás injustamente, qué despilfarro constituyó tener a semejante maestro para unos chiquilines inconscientes como nosotros. Arrieta recuerda con

dolor la reticencia y la mezquindad con que varios de sus colegas recibieron al profesor dominicano. Esa reticencia y esa mezquindad que inevitablemente manifiestan los mediocres ante un ser de jerarquía acompañó durante toda su vida a Henríquez Ureña, hasta el punto de que jamás llegó a ser profesor titular de ninguna de las facultades de letras... Aquel humanista excelso, quizás único en el continente, hubo de viajar durante años y años entre Buenos Aires y La Plata, con su portafolios cargado de deberes de chicos insignificantes, deberes que venían corregidos con minuciosa paciencia y con invariable honestidad, en largas horas nocturnas que aquel maestro quitaba a los trabajos de creación humanística...<sup>1</sup>

Aunque comenzó como poeta (*El nacimiento de Dionisos*, no publicado hasta 1958), el sello más visible de su obra se encuentra en el campo de la crítica, donde figuran títulos tan cruciales como *Ensayos críticos* (1905), *Horas de estudio* (1910) y su imprescindible *La versificación irregular en la poesía castellana* (1933). Otro libro suyo de singular importancia, publicado primero en inglés y traducido posteriormente al español, es *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945), texto que ha pasado a ser ya un clásico en lo que a materia de

<sup>1</sup> Ernesto Sabato, “Significado de Pedro Henríquez Ureña” en *Itinerario*, *Sur*, Buenos Aires, 1972, p. 208.



Pedro Henríquez Ureña a los veinte años, 1904

teoría e historia literarias se refiere. Si bien publicó una sólida y copiosa obra sobre la literatura hispana, se interesó particularmente por los asuntos de la métrica, materia dentro de la cual dio a la luz por otra parte *Antología de la versificación rítmica* (1918).

Creador, en los terrenos filológico y lingüístico, de un legado tan luminoso como ecléctico, la personalidad del mayor de los Henríquez Ureña ha soportado mejor el paso del tiempo, en buena medida porque sus aportaciones son más sólidas y también han permanecido más vigentes. De la que fue su etapa más productiva en cuanto a trabajo docente y de investigación lingüístico-filológica, y la cual coincide con su estancia definitiva en Argentina (1924-1946), también nos ha legado irremplazables estudios en torno a los diferentes dialectos e isoglosas del español de América. Colaboró muy de cerca con Amado Alonso, con quien publicó los dos volúmenes magistrales de una *Gramática castellana* (1938) que hasta la fecha se sigue reiteradamente utilizando en diferentes universidades del continente.

Amante respetuoso y devoto del idioma, del cual tampoco se manifestó jamás entre los academicistas más retrógrados y conservadores, Henríquez Ureña tuvo a bien aceptar siempre todas las formas o variantes —como tales, existentes— de la lengua. En dicha sustancia también se mostró ecuaníme, equilibrado:

El lenguaje era para él uno y dialécticamente vario, y consideraba disparatado que a un argentino se le obligase a hablar o a escribir como si hubiese nacido en Toledo. Sin embargo, su castellano era el que uno hubiera elegido como común a todos, españoles e hispanoamericanos, de haber estado obligados a una decisión. Aquel idioma rico y, sin embargo, sencillo, aristocrático y no obstante lleno de amor por lo popular, delicado a la vez de neta precisión, constituía un paradigma que todos admirábamos. Podría construir sin duda el castellano que uniera idiomáticamente esta vasta patria que él ansiaba unir política y socialmente...<sup>2</sup>

Célebre permanece de igual modo, y entre lo que en su momento mucho aumentó la notoriedad lingüística de dicho personaje, su actitud crítica en la famosa disputa sobre el supuesto andalucismo del español americano, ya que se erigió en uno de sus principales oponentes. La visión global que Pedro Henríquez Ureña tenía de la realidad lingüística americana quedó patente en sus *Observaciones sobre el español de América* (1921-1930-1931), el primer tratado general —aunque se haya precipitado en algunos de los cotejos finales— de dialectología hispanoamericana. Desde 1925, año en que empezó a publicar sobre *El supuesto andalucismo de América* (1932), hasta el final de su vida estuvo convencido de que el español americano había sido introducido en un tiempo relativamente breve y en forma unitaria, por lo que las peculiaridades debían atribuirse a la influencia de las lenguas indígenas y en parte también a algunas variantes en el asentamiento de los colonizadores.

Pero su texto más meritorio en el campo viene a ser *El español de Santo Domingo* (1940), su última obra de envergadura y una especie de débito para con su origen. No menos valioso resulta *El español de México, los Estados Unidos y la América Central* (1938), obra colectiva entre sus partidarios y para la cual escribió además la introducción y algunas notas sobre el habla popular mexicana.

Todo un estilista, en el más amplio sentido del término —según Alfonso Reyes, “manejaba una prosa inmaculada” —, Henríquez Ureña mostró ser un lingüista de amplio criterio. Quien se declaró admirador de Humboldt y Vossler, sobre todo por coincidir con el espíritu conciliador de estos lingüistas, vio siempre en la lengua la síntesis de tradición y de novedad, de grupo e individuo, en otras palabras, de norma y libertad. Signo vital de la cultura, ésta representaba para él, en última instancia, el mayor acopio del tesoro heredado y lo que el hombre y su comunidad contemporánea creaban dentro de ese cuadro preestablecido. Ajeno a cualquier posición extrema, antagónica, nunca vio en nuestra cultura lo puramente autóctono ni tan sólo lo venido de



<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 218.

Europa, actitudes ambas que para su profundo y suspi-  
caz sentido crítico resultaban equivocadas, nocivas; pre-  
firió al respecto, en su caso, una ubicación intermedia,  
la desprendida del librepensador que era:

Los que tuvimos la suerte de recibir sus enseñanzas so-  
mos testimonios de aquella manera suya de enseñar me-  
diante los buenos ejemplos literarios, no a través de rígidas  
normas gramaticales. Decía: “Donde termina la gramá-  
tica empieza el arte”, lo que de paso indicaba que era ab-  
surdo aplicar las reglas de la Academia a los creadores...  
Recuerdo cómo nos hacía leer a los buenos autores, y cómo  
paralelamente hacíamos el trabajo de composición...<sup>3</sup>

Erudito que llevó a cabo una del todo encomiable  
labor en provecho de la cultura y el pensamiento hispa-  
noamericanos, quehacer ampliamente reconocido entre  
otros por Jorge Luis Borges y su cercano amigo y con-  
discípulo Alfonso Reyes —quien lo llamó “el Sócrates  
de nuestro grupo”—, Pedro Henríquez Ureña tuvo una  
vida tan rica como azarosa, tan ejemplar como desgas-  
tante. Hombre de muy vasta y ecléctica cultura, que ali-  
mentó a través de una no menos irrefrenable vocación  
nómada —semilla providencial dentro del Ateneo de la  
Juventud, más tarde Ateneo de México—, llegó a Mé-  
xico (1906) después de haber realizado algunos viajes y  
paradas, de vital trascendencia para su propia forma-  
ción y lo que más tarde transmitiría a sus amigos de gru-  
po. Antes había pasado por La Habana (1904-1905),  
donde dejó excelentes amigos:

Y a pesar de que debe cumplir trabajos venales para sub-  
sistir (redacción de periódicos y luego empleo en una com-  
pañía de seguros), va constituyendo, con el apoyo principal  
del filósofo Antonio Caso, un núcleo que trabaja activa-  
mente en su formación intelectual. Los incita a estudios  
y lecturas más amplios y exigentes, guía sus vocaciones,  
corrige sus trabajos, abre sus horizontes y les infunde una  
norma de rigor, precisión y claridad en sus trabajos y aus-  
teridad en sus vidas. Los persuade también a los benefi-  
cios del trabajo en equipo, que se manifestará sobre todo  
en las series de lecturas y comentarios de textos clásicos y  
de filósofos modernos, y poco después, con la organiza-  
ción de conferencias y otras actividades públicas...<sup>4</sup>

En los que fueron los llamados “días alciónicos”, pre-  
vios a la justa revolucionaria y de enorme beneficio para  
la conformación de un grupo neurálgico en la obligada  
apertura del panorama cultural mexicano de cara a un



Pedro Henríquez Ureña con José Vasconcelos y Diego Rivera, 1921

nuevo siglo, en 1907 Pedro Henríquez Ureña y Jesús T.  
Acevedo constituyeron la inaugural sociedad de confe-  
rencias que organizaría dos importantísimos ciclos: el  
primero, en este mismo año, en el Casino de Santa Ma-  
ría, integrado por seis que impartieron Alfonso Cra-  
vioto, Antonio Caso, Rubén Valenti, Ricardo Gómez  
Robelo y los propios Acevedo y Henríquez Ureña; el  
segundo ciclo, en 1908, en el Conservatorio Nacional,  
estuvo conformado por otras cuatro más, empresa a la  
cual se sumaron —además de la impartida por el pro-  
pio Caso— Genaro Fernández MacGregor, Isidro Fa-  
bela y Max Henríquez Ureña.

El 28 de octubre de ese mismo 1908 se acabó de cons-  
tituir el Ateneo de la Juventud —“invención de Caso”,  
afirmó el propio Henríquez Ureña—, con treinta y dos  
socios numerarios y ocho correspondientes; en la pri-  
mera directiva del mismo, Antonio Caso fue el presi-  
dente y Pedro Henríquez Ureña, el secretario de corres-  
pondencia. Además del antiguo grupo de la Sociedad de  
Conferencias, se sumaron como nuevos socios José Vas-  
concelos, Carlos González Peña, Martín Luis Guzmán  
y Julio Torri, esta segunda nómina de vital alcance.

El Ateneo de la Juventud sólo consiguió organizar dos  
series de conferencias. La más conocida y famosa, y la  
única que llegó a imprimirse (1910), ofreció seis distin-  
tas en agosto y septiembre de ese año del centenario, a  
cargo de Antonio Caso, Alfonso Reyes, González Peña,  
José Escofet y Vasconcelos. La intervención más lúcida  
fue la de Pedro Henríquez Ureña; en ella figuró su mag-  
nífica exposición sobre la obra de José Enrique Rodó.

De las citadas primeras series proviene, precisamen-  
te, la causa del texto que ahora me ocupa de Pedro  
Henríquez Ureña, una conferencia del entonces joven  
filósofo mexicano —y, por supuesto, miembro funda-

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>4</sup> José Luis Martínez, en su estudio preliminar a *Estudios mexica-  
nos*, Pedro Henríquez Ureña, Colección Lecturas Mexicanas, número  
65, FCE/SEP, México, 1984, p. 10.



dor del Ateneo— Antonio Caso. Donde el conferenciante se descubre en favor del positivismo crítico de Stuart Mill (1908), y con ello en contra de la primera y más ortodoxa de las tendencias de dicha escuela decimonónica (Comte y Spencer), Henríquez Ureña escribió su inmediato ensayo *El positivismo independiente*, como una sincera y por sí misma esclarecedora muestra de admiración ante la precoz claridad del pensamiento de Caso. De igual modo un pretexto para esgrimir una franca postura antipositivista, que en él venía haciendo resonancia desde casi adolescente —nunca había coincidido con los postulados comtianos—, corresponde a uno de sus textos más lúcidos en materia filosófica:

Aquel hombre superior, que nos puso en guardia contra la estrechez del positivismo, constituye un vivo ejemplo de que no es imprescindible ser partidario fetichista de la ciencia para desear la superación de las grandes injusticias que hay en nuestra realidad social; vivo ejemplo para los espíritus mediocres que en ciertas formas actuales del viejo positivismo acusan de “reaccionarios” a los que ponen los valores del espíritu por encima de un crudo materialismo, a los que imaginen (y demuestren) que no es menester arrodillarse ante la ciencia, o (lo que es más burdo) ante una heladera eléctrica para repudiar la injusticia...<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ernesto Sabato, *op. cit.*, p. 221.

Henríquez Ureña reconoce cómo el propio pensamiento de Antonio Caso fue transformándose en relación al positivismo, y cómo su segunda serie de trabajos en torno a la materia se tornaron también más severos y a la vez propositivos. Para llegar a lo que el propio Henríquez Ureña llamaba ya el “positivismo independiente”, en cuanto que Stuart Mill y sus seguidores promovieron una apertura tan sensata como obligada —de acuerdo a las exigencias históricas—, festeja la manera como un joven pensador se atreve a arremeter contra un edificio al que antes sólo veía “extasiado” e incluso con susto:

En sus primeras disertaciones, el conferencista presentó la filosofía de Comte como monumento dogmático difícil de tocar, no se sabe si por respeto a la majestad arquitectónica o por temor a la debilidad de los cimientos; ahora, el edificio apareció hundiéndose lentamente, como los edificios coloniales de la ciudad de México, y tal vez próximo a desaparecer de la faz de la tierra. En efecto: aunque Caso no retractó los encomios implícitos y expresos en su anterior exposición de las ideas comtianas, ni ensayó nueva crítica de ellas (salvo una breve discusión de la ley de los tres estados), el conjunto de sus conferencias últimas tuvo por núcleo la afirmación: la fórmula definitiva del criterio positivista es el experiencialismo de John Stuart Mill...<sup>6</sup>

Afin a los que habían sido su espíritu transigente y su propia concepción de las cosas, siempre tuvo claro que, por más esfuerzos de la ciencia por lo contrario, no es posible vencer la subjetividad del conocimiento ni derivar de la experiencia la realidad del mundo exterior, sino solamente el orden que éste nos presenta. Triunvirato positivista, Henríquez Ureña ponía en tela de juicio sobre todo la deficiente formulación hecha por Augusto Comte de su criterio de experiencia y el que aceptara como “hecho incontrovertible” la realidad objetiva; de Spencer criticaba su desfachatez al afirmar la existencia de lo “absoluto incognoscible”, generador a su vez de lo conocido... Sólo Mill, como él mismo, se mantuvo en una situación más equilibrada, pues fue el que estudió con verdadero empeño de crítico, de filósofo a la vez moderno y clásico, el problema del conocimiento, y por lo mismo su positivismo (“idealismo crítico”) ha sido el que mejor se conserva.

Consciente del enorme mal que el positivismo hizo en América Latina, la que en su inmadurez e inocencia abrió las puertas de par en par a un cientificismo por cierto sumamente debilitado al llegar a nuestro continente —de segunda línea—, el humanista dominicano estuvo siempre expectante a los efectos de una

<sup>6</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos*, “El positivismo independiente”, *op. cit.*, p. 238.

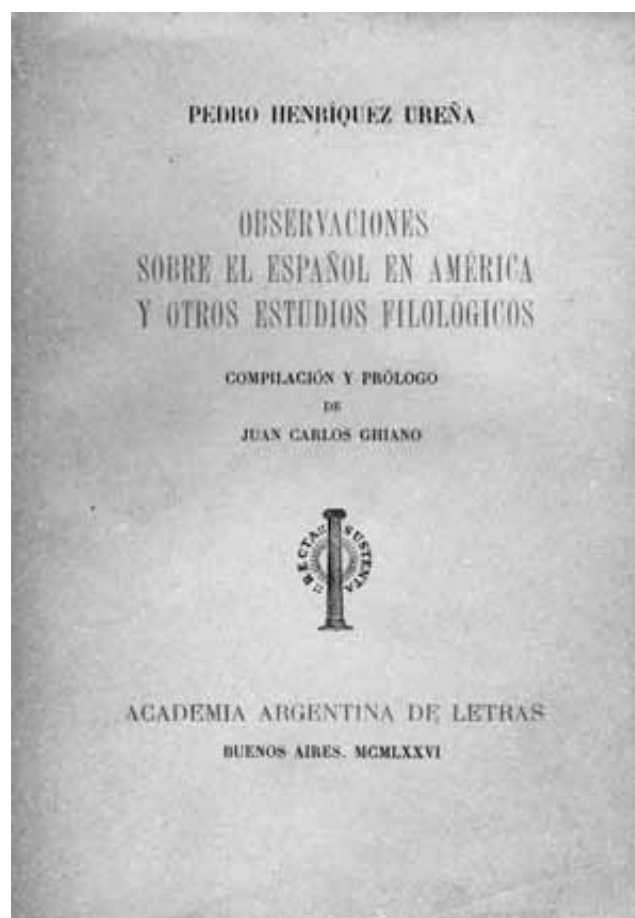
escuela filosófica que aquí se convirtió desde sus primeros días en material demagógico:

Su platonismo se manifestó desde joven, en algunas de sus traducciones y conferencias. Y es probable que de este temprano amor provenga su repugnancia por el positivismo. Fue uno de los primeros en rebelarse aquí contra ese pensamiento que dominaba los cerebros dirigentes de la América Latina.

Más que una filosofía, el positivismo constituyó en nuestro continente una calamidad, pues ni siquiera alcanzó en general el nivel comtiano: casi siempre fue mero cientificismo y materialismo primario. Hacia fines de siglo la ciencia reinaba soberanamente, sin siquiera las dudas epistemológicas que aparecerían algunas décadas más tarde. Se descubrían los rayos x, la radioactividad, las ondas hertzianas. El misterio de esas radiaciones invisibles, ahora reveladas y dominadas por el hombre, parecía mostrar que pronto todos los misterios serían revelados; poniéndose en el mismo plano de calidad el enigma del alma y el de la telegrafía sin hilos. Todo lo que estaba más allá de los hechos controlables, era metafísica, y como lo incontrolable por la ciencia no existía, la metafísica era puro charlatanismo. El espíritu era una manifestación de la materia, del mismo modo que las ondas hertzianas. El alma, con otros entes semejantes, fue desterrada al Museo de las Supersticiones...<sup>7</sup>

Y todo ello queda expreso en *El positivismo independiente*, donde por otra parte acaban por aclararse otros juicios sumarios de Pedro Henríquez Ureña en provecho de su personalidad intelectual. Hombre de pensamiento diáfano y enorme facultad de vuelo —desde muy niño, con afición matemática y poética—, los conocimientos que aquí enseña en materia filosófica terminan por trazar el hecho de estar ante uno de los maestros e intelectuales por antonomasia de nuestra tradición. Filosofía timorata que tuvo su pretensión mayor en estimular a la ciencia, él vio en Stuart Mill a aquel pensador clásico —también humanista— que acertó finalmente a fijar el criterio positivista, quien se permitió la “osadía lógica” de definir la significación de la experiencia como base de los métodos científicos. Mill representaba para Caso y el propio Henríquez Ureña, por el ajuste lógico de su filosofía —así trasciende, precisamente, su elemental *Lógica*, tan leída en México por aquellos años—, el más perfecto y verdadero espíritu positivista; por ser el más lógico, fue a colocarse dentro del terreno deslindado por la crítica kantiana, en la encrucijada del subjetivismo, del idealismo crítico...

Y si Stuart Mill se definió como el más perfecto idealista crítico del positivismo, reapertura que revolucionó



el mundo de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XIX, Pedro Henríquez Ureña fue milliano por su similar vuelta a una especie de positivismo liberal, rayano éste ya casi en un neoplatonismo. Se ponen así de manifiesto tanto la magnitud como la profundidad de la lucha que debieron llevar a cabo aquellos primeros pioneros como Henríquez Ureña y Antonio Caso, precedidos por supuesto por el pensador londinense y autor de *Sobre la libertad*. Inútil advertir que su actitud no era meramente la del irracionalismo, que combate al racionalismo de la ciencia desde una pura subjetividad; ni siquiera su ataque estaba dirigido a las formas más notables de la filosofía poskantiana, en buena medida ligadas sutilmente al positivismo (William James o Nietzsche):

Su combate fue contra las formas comtiana y spenceriana del positivismo, y, más que todo, contra las groseras metafísicas del naturalismo científico... Aunque de estirpe platónica, yo me inclinaría a afirmar que su pensamiento estaba muy cerca del personalismo. Así lo señalan su encarnizada defensa del hombre concreto, su posición contra la “tecnolatría” y al mismo tiempo su fe en las ideas y en la razón vital. De modo que si era un enemigo del cientificismo, también era un enemigo del puro irracionalismo. Fue el suyo un equilibrio muy feliz y muy adecuado a su temperamento, tan propenso a sentir la emoción intelectual de una demostración matemática bien hecha como a conmoverse ante los poemas más ininteli-

<sup>7</sup> Ernesto Sabato, *op. cit.*, pp. 213-214.

gibles de Rimbaud... Fue un espíritu de síntesis, que ansiaba armonizar el mundo de la razón con el de la inspiración irracional, el universo de la ciencia con el de la creación artística. Su síntesis de individuo y universo, de razón y emoción, de originalidad y tradición, de concreto y abstracto, de hombre y humanidad, es evidente en toda su obra de investigación y de enseñanza. No era un ecléctico; era un romántico que quería el orden, un poeta que admiraba la ciencia...<sup>8</sup>

Relación magistral de otro enorme talento en quien también han coincidido perfectamente intuición poética e imperturbabilidad científica —escritor de una gran clarividencia, Ernesto Sábato es además físico-matemático de profesión—, el autor de *Sobre héroes y tumbas* precisa sobre las muchas virtudes de un humanista que él tuvo el valor de reconocer:

¡Cuánto tiempo habría ganado si, accediendo a mi inclinación literaria, hubiese seguido a su lado, en alguna de aquellas disciplinas de humanidades que tanto me atraían!... En *El escritor y sus fantasmas* he explicado por qué, en momentos de caos, decidí seguir ciencias físico-matemáticas: buscaba en el orden platónico el orden que no encontraba en mi interior...<sup>9</sup>

Y este espíritu antipositivista, humanista, lo manifestó Pedro Henríquez Ureña en cada uno de sus actos, en cada uno de sus textos siempre luminosos y ante todo afines al autor. Ajeno a cualquier posición demagógica, fue uno de los más acendrados espíritus bolivarianos del continente, y así lo recordaba también, entre otros, Carlos Pellicer: “Peregrino de América”. “Testigo insobornable”, como lo llamó su gran amigo Alfonso Reyes, expresó coraje casi impertinente cuando tuvo que hacerlo, y de igual modo podía ser demoledoramente irónico y hasta violento cuando se veía en juego el ideal —perfectamente posible— de una “América Latina libre y justa”. En *El positivismo independiente*, como después dejaría ver mucho más claro en otro de sus grandes ensayos doctrinales de tema americano y de sus primeros años en Argentina (*La utopía de América*, 1927), Henríquez Ureña dejó este mundo conforme vivió:

Y así murió un día de 1946: después de correr ese maldito tren entre La Plata y Buenos Aires, con su portafolios colmado, con sus libros. Todos de alguna manera somos culpables de aquella muerte prematura. Todos estamos en deuda con él. Todos debemos llorarlo cada vez que se recuerde su silueta ligeramente encorvada y pensativa, con su traje siempre oscuro y su sombrero siempre negro, con

aquella sonrisa señorial y ya un poco melancólica. Tan modesto, tan generoso que, como dice Alfonso Reyes, era capaz de atravesar una ciudad entera a medianoche, cargado de libros, para acudir en ayuda de un amigo...<sup>10</sup>

Y si el sello más visible de la obra de Henríquez Ureña se encuentra en el campo de la crítica, de la ensayística, de la investigación, qué decir de lo hecho por él —sin olvidar, por supuesto, su no menos provechosa labor docente— en el terreno de la difusión. Nómada por vocación y necesidad, por instinto de búsqueda pero también por accidente, subestimó sus propias sensibilidad e imaginación (prosas poemáticas, descripción de viajes y sus iniciales versos de corte modernista) en aras de un rigor técnico y de un juicio crítico que dio lo mejor a los amigos en la conversación y en la enseñanza. Donde vivió, creó ambientes, familias intelectuales, discípulos no siempre dispuestos, como era de esperarse, a reconocer la huella —el medio intelectual siempre ha sido particularmente caníbal— de su mentor.

Fue un humanista formado en todas las literaturas, en todas las filosofías, y en su curiosidad por lo humano, que tuvo en América Latina el sentido más vivo de todo esfuerzo espiritual e intelectual, no descuidó ni siquiera las ciencias:

El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual. Al diletantismo de Goethe, opongamos el nombre de Platón, nuestro primer maestro de utopía, el que entregó al fuego todas sus versiones de poeta para predicar la verdad y la justicia en nombre de Sócrates, cuya muerte le reveló la terrible imperfección de la sociedad en que vivía. Si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre (y por desgracia, ésa es hasta ahora nuestra realidad), si no nos decidimos a que sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación. Sería preferible dejar desiertas nuestras pampas si sólo hubieran de servir para que en ellas se multiplicaran los dolores humanos; no los dolores que no alcanzará a evitar nunca, los que son hijos del amor y la muerte, sino los que la codicia y la soberbia infligen al débil y al hambriento. Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro cuando, constituida en magna patria, fuerte y próspera por los dones de su naturaleza y por el trabajo de sus hijos, dé el ejemplo de la sociedad donde se cumple la emancipación del brazo y de la inteligencia...<sup>11</sup> **U**

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>11</sup> Pedro Henríquez Ureña, “La utopía de América”, *Sur*, Buenos Aires, 1931.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 216-217.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 209.

# Reseñas y notas



Irène Némirovsky



Julio Cortázar



Daniela Tarazona



Sakutarō Hagiwara



Franz Kafka



Beatriz Nunes

# Víctimas del absurdo

Francisco Prieto

Fue redescubierta su obra en Francia —aunque rusa de nacimiento y de crianza, la autora adoptó la lengua francesa— y ahora, al menos en España y en Italia, se han venido publicando todas sus novelas. Primero fue *Suite francesa* y en diciembre del 2011 *El vino de la soledad*. En México las impresiones y reimpressiones de sus libros, de la editorial española Salamandra, han circulado con buena fortuna.

Irène Némirovsky había nacido en Kiev en 1903. Llega a París con su familia en 1919 huyendo de la revolución bolchevique y muere por su origen judío en el campo de concentración de Auschwitz en 1942,

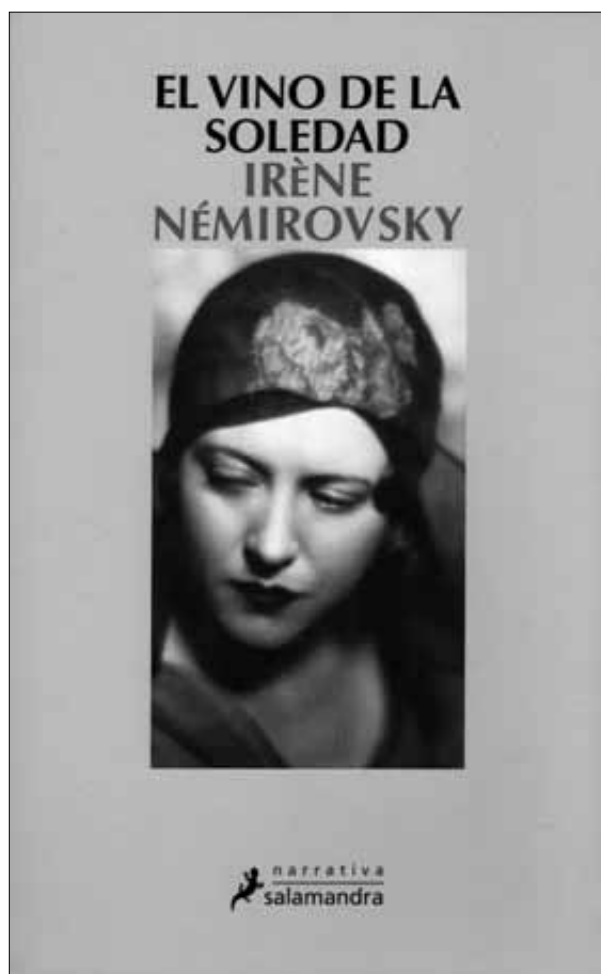
donde también, poco antes, fue exterminado su marido Michel Epstein. Ambos tuvieron dos hijas que ella encargó a una institutriz francesa —quien las escondió durante la guerra—, y les había dejado una maleta que ellas conservaron durante años. Un día se decidieron a abrirla y dentro estaba el manuscrito de una obra inconclusa y genial, *Suite francesa*. Como una de las hijas era editora, la obra fue salvada y publicada en 2004. Es interesante recordar que en 1929 la editorial Grasset publicó la primera novela de Némirovsky, *David Golder*, a la que siguieron otras con un considerable éxito de crítica, elogiadas, entre otros,

por Robert Brasillach, el autor de *Comme le temps passe*, animador de la revista anticomunista y pronazi *Je suis partout*, que se rindió ante el talento de la entonces joven escritora, venció sus prejuicios y dio un ejemplo de honestidad.

Némirovsky encarna, como pocos ejemplos, el absurdo que vivieron muchísimos seres humanos por la ola de antihumanismo de los totalitarismos de Hitler y de Stalin. Porque Irène Némirovsky era una extraña en su familia y en su tradición rusa y judía; de hecho se haría cristiana, junto con su marido, y bautizarían a sus hijas. Víctima de una madre frívola, que ya entrada



Irène Némirovsky



en años se resistía a la vejez, ignoraba a su hija y vivía en compañía de distintos gígolos —ni siquiera recibió a Irène en Montecarlo cuando en medio de la Francia ocupada ésta le había pedido ayuda—, de un padre que era un banquero con tanto talento para hacer dinero como para dilapidarlo en la pasión del juego, Némirovsky se llenó de odio al mundo de la burguesía, a las tradiciones tanto rusas como judías y tuvo que crearse una pertenencia a partir de un mundo que para nada le recordase sus orígenes. Se volvió deliberadamente cristiana —aunque el elemento religioso no se hace presente en sus libros— y francesa. No simpatizó tampoco con los movimientos revolucionarios de la izquierda del tiempo porque los padeció en el país natal —el fanatismo, la cerrazón, la irresponsabilidad mostrenca de los manipulados hacinados y protegidos en la masa—, comprendió el horror de los nacionalismos e intuyó su peligrosidad y presintió el horror de haber sido desposeída de la inocencia que puede llevar a un joven a un bando o a otro. Ella estaba condenada a ser un ente aislado y crítico, motivo de sospecha para la mayoría de los que la rodeaban y sin el consuelo que los exiliados reciben de compartir con sus paisanos un pasado y una esperanza de recuperación del mismo. Si desde mucho antes de la invasión alemana había marcado la distancia con el judaísmo, en un tiempo de definiciones a ultranza, fue orillada a una soledad que sólo aliviaban su marido y sus hijas. Creía que su editor Grasset, que tanto la admiraba, la defendería y a duras penas éste le pagó, clandestinamente, las regalías de libros que, finalmente, dejó de publicar para no ser él proscrito por los alemanes.

Pues bien, si *Suite francesa* sería la obra maestra inédita por más de cincuenta años, *El vino de la soledad* nos hace vivir el dolor incommensurable de quienes se ven condenados a una existencia en un medio que les ajeno y del que son, simplemente, víctimas: una familia donde viven como criaturas en exilio y, por extensión, exiliadas también de una cultura. La protagonista, Elena, sólo se siente comprendida por su institutriz, una francesa solitaria en quien encuentra la bondad, el misterio de esas vidas guardadas celosamente que no se entregan a cualquiera pero que vela por ella y



le va dando lo mejor de sí misma. El amor a Mademoiselle Rose se va transfiriendo a Francia al punto de llegar a escribir y a expresarse mejor en esa lengua “extranjera” que en ruso. La novela se construye desde una entrañable experiencia poética de la soledad, la soledad que le va dando sentido de ser persona como un valor superior a ese otro de pertenencia a una comunidad: religión, patria, familia. Es desde el centro vital de ser persona como uno se va tornando un generador de decisiones, se va adueñando y luego creando su propia existencia, edificando la singularidad de donde toma asiento la dignidad esencial de la criatura humana para un día, desde la conciencia de la menesterosidad radical de ser humano, tener que establecer filiaciones y proyectos comunitarios; caer en la cuenta de que nadie se basta sólo consigo. La conciencia moral aparece en la voluntad de trascender la egolatría, de llegar a poder mirar al otro y a los otros, de unirse al otro rompiendo las barreras del yo, sometiendo la soberbia a la luz de la presencia del Amor. Porque *El vino de la soledad* es una novela que se dirige muy especialmente a todos aquellos para quienes vivir se les hizo difícil, que sintieron desde que tuvieron uso de razón que nada valioso nos es entregado gratuitamente y que se saben condenados a entrar por la puerta estrecha. Crearse a sí mismo, para esas personas, y es el caso de Elena, es conocer desde temprano la agonía.

En *El vino de la soledad*, Irène Némirovsky hace novela desde un fondo de realidad o de autobiografía. La atracción hacia el padre, la rivalidad con la madre que se entretiene con el amante en turno, la decepción ante un padre que la va desengañando y, por su dependencia erótica de la esposa, va llenando a la hija de envidia, de resentimiento, de odio a la misma madre, y todo ello para concretarse en el desprecio del uno y de la otra. Entonces, ¡saberse arrojado al vacío insondable! A Elena, como a muchas personas, la vida era siempre —y sería— cuesta arriba. Y a la creadora de Elena, o sea, a Irène Némirovsky, cuando ha conquistado al fin una lengua y una patria, hecho una familia, conocido la identidad como autora de novelas y el éxito de las mismas, le esperaba el martirio por algo que desde hacía mucho había dejado de ser, si acaso alguna vez lo había sido, judía. ¿Es posible un mayor encarnizamiento del absurdo sobre un ser humano? Me he preguntado qué pasaba dentro de ella mientras, lejos de su marido y de sus hijas, aguardaba la cámara de gas. Pienso que el único consuelo, si lo tuvo, no fue soñar en la supervivencia de su obra sino que se iluminara en ella el camino de la Cruz. **U**

Irène Némirovsky, *El vino de la soledad*, traducción de José Antonio Soriano Marco, Salamandra, Barcelona, 2011, 224 pp.

# Los amores amargos

Ana García Bergua

No es nada raro, ni siquiera ha pasado de moda: de repente un buen día, uno se entera de que el señor X, tan amable con su esposa e hijos, a quienes uno conoce desde siempre, tiene otra familia simultánea en otra ciudad o en otra parte de la misma ciudad. Al principio me suele admirar que a alguien le alcance el tiempo para cumplir con dos obligaciones de ese tamaño; luego, claro, vienen las opiniones, los enojos y todo lo demás. Pero en realidad, como les decía, no es nada raro. Es más, en ciertas épocas era toda una institución: los hombres poderosos tenían casa grande y casa chica, llamada así no precisamente por el tamaño, o varias casas chicas, según sus posibilidades, como si jugaran al Monopoly. La casa chica, además de demostración de poder, era también símbolo de la inevitabilidad de los amores intensos, al margen de las convenciones y de los matrimonios tradicionales también indispensables como fachada de respetabilidad. Casa grande, casa chica, la primera era la casa que gozaba de todo el reconocimiento social y económico, pero la segunda casa era la casa de los placeres, las sorpresas y las pasiones, todos más apetitosos mientras más prohibidos.

Qué acierto de Mónica Lavín titular *La Casa Chica* este delicioso y amargo libro de relatos. Delicioso porque, confesémoslo, las historias que nos cuenta en él, pertenecientes a la vida política, farandulesca y artística de México durante el siglo XX, han alimentado el morbo de muchos mexicanos, nuestro eterno sospechosismo, el “se dice que...”, que tan seguido escuchamos sobre los famosos y poderosos, esas anécdotas que en el fondo siempre creemos y hasta adornamos como si las viviéramos también. Si el río suena, agua lleva, dicen las comadres. Nadie sabe de cierto, pero todos supone-



mos eso y hasta eso multiplicado por cinco. Amargo porque esas mismas historias llevan, de parte de quienes más apostaron y perdieron en ellas, una profunda carga de dolor, soledad y despecho.

Por este libro desfilan —cito en desorden— los amores del Indio Fernández, Lupe Vélez, Miroslava Stern, Miguel Alemán, Frida Kahlo, Conchita Martínez y otros. Amores prohibidos, amores al sesgo, de los que cambiaron o rompieron vidas. Mónica Lavín sabe situarse con gran destreza en el lugar de estos personajes tan conocidos y de alguna manera los hace suyos, les da carne y sangre para encontrar sus más dolorosos secretos, para despojarlos de la leyenda que suele acartonarlos. Así, los famosos de *La Casa Chica* no son de museo de cera. Su mirada aguda desentraña los secretos de Nahui Ollin y el doloroso matri-

monio con el pintor homosexual Manuel Rodríguez Lozano, empujado por su padre el huertista general Mondragón. A su vez, cuenta el triste suicidio de Abraham Ángel, el joven amante de Rodríguez Lozano, como si realmente los hubiera conocido, como si estuviera ahí. Sin explicar, Mónica Lavín sugiere, matiza y da en el clavo. Escudriña los amores de Lupe Vélez, la mexicana que triunfó en Hollywood, con el guapísimo Gary Cooper, el Tarzán Johnny Weismuller y Arturo de Córdoba —del que se decían otras cosas, por cierto—, y encuentra en el roce de los pétalos de rosas amarillas que la diva disfrutaba en la alberca de su mansión en Rodeo Drive el escozor de la amargura y la frustración amorosa, la soledad al fin de una mujer que parece tenerlo todo. Una historia apasionante de este libro es la de la amante alemana de Miguel Alemán, Hilda Krüger, la que en el relato de Mónica aspira a actuar el personaje de la Malinche, la Malinche de Alemán, mientras sus compatriotas nazis (ella fue amante de Goebbels también) la presionan para que convenga al presidente de hacer negocios con ellos. Es una historia siniestra, con personajes horribles —incluida la Hilda—, los cuales, gracias a la pluma de Mónica se vuelven cercanos y espantosamente comprensibles. Asimismo, el conocimiento de la autora sobre la lid taurina se vuelca en el relato de los amores de la cupletista Conchita Martínez con otro siniestro: Maximino Ávila Camacho, y lo cuenta desde el dolor y la tristeza del amante despechado, el torero Lorenzo Garza, *El ave de las tempestades*, a quien Maximino no sólo arrebató a la mujer amada sino que le hundió la carrera. Otro torero, el español Luis Miguel Dominguín, hará añicos la vida de la actriz Miroslava Stern, que se volvió legendaria por su in-

quietante aparición en la genial película de Buñuel *Ensayo de un crimen*, con Ernesto Alonso.

Como podemos ver, este libro tiene algo de relato de familia, de esos trescientos y algunos más citados por Salvador Novo, que a mediados del siglo XX constituían la élite política y artística de nuestro país. Así, en esta galería de personalidades no podían faltar, por supuesto, Frida Kahlo y Diego Rivera, analizados desde el sesgo de otra casa chica que cuenta Mónica Lavín, la que pudo haber sido para Frida el estudio de uno de sus amantes, el fotógrafo Nick Murray en Nueva York. Mónica Lavín se pone en la piel de Frida y desmenuza con cuidado sus pasiones y sus razones a lo largo de un viaje en barco para ir a conocer a los surrealistas, sus dolores y su dolor de ser considerada siempre la esposa del maestro Rivera y no Frida, y a la vez el dolor de tampoco poder vivir sin Diego. Y también se pone en los zapatos del temible Indio Fernández para destilar con él el tequila agri dulce de su amor por Olivia de Havilland, por quien incluso nombró su calle de Coyoacán.

Ese Indio pendenciero que a la menor provocación desenfundaba la pistola es el personaje que muchos conocemos por relatos de primera mano. Sin embargo, el relato de Mónica Lavín lo busca detrás de su espalda, adentro de la mano temblorosa y la mirada fúrica y extasiada a la vez, ésa que supo ver a Macario, a los pescadores de Pátzcuaro y a Ninón Sevilla en *Víctimas del pecado*. Todas estas historias guardan una relación de correspondencia: entre ellas se explican y se matizan, para formar una especie de colonia de casas chicas detrás de las otras casas respetables que apantallaban a una sociedad de clase media en ascenso. Atrás del poder y del glamour se encontraba este suburbio de amores dolidos y dolorosos, donde el decoro se convertía en otra cosa, en la carne y en la vida, en vidas torturadas y apasionantes.

Es muy notable la selección de las historias que desfilan en *La Casa Chica* y también la variación constante de puntos de vista que la convierte en un libro amenísimo, respaldado por una investigación seria sobre cada uno de los casos, que al mismo tiempo posee la flexibilidad narrativa in-

dispensable para que las historias, tan conocidas, nos dejen con una sensación de misterio, de que esas anécdotas guardan resonancias múltiples. Esto se debe a la mano de una narradora experta que no duda en buscar los deseos y las motivaciones para sugerir siempre toda la serie de implicaciones emocionales y psicológicas, incluso psiquiátricas, que hacen de los seres humanos, y más de *esos* seres humanos, abismos sin explicación fija, como los grandes reflectores que se mueven hacia la noche, sin rumbo, en los estrenos cinematográficos.

Si algo de malo hay en este libro de Mónica Lavín es que luego de leerlo dan muchas ganas de seguirlo contando y hablando de él por mucho rato. Yo les quiero invitar a disfrutarlo, no se arrepentirán, y deseo felicitar de todo corazón a mi amiga Mónica por este manjar que nos ha deparado con su nuevo libro, como les decía, delicioso y amargo a la vez. **U**

---

Mónica Lavín, *La Casa Chica*, Planeta, México, 2012, 212 pp.



Mónica Lavín

© Javier Nardiz

# Lo que sea de cada quien

## El gambito del Perro Estrada

Vicente Leñero



La idea fue de Pepe Estrada a quien sus amigos le decíamos el Perro, no recuerdo por qué. Me proponía adaptar al cine la breve novela de José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*.

No resultó un buen guion a pesar de que lo emprendí con entusiasmo no sólo porque era amigo de José Emilio desde los tiempos de Arreola sino porque me gustaba de veras su nostálgico relato.

Tardé más de lo necesario en las primeras versiones a causa de que el Perro Estrada dilataba su aprobación. Le daba a leer mi trabajo a su hijo Luis, el Perrito, y luego me hacía llegar en tarjetitas un sinnúmero de observaciones y propuestas de nuevas escenas. Qué lata.

Entendí que el Perro quería involucrar a su hijo en la filmación como su asistente de dirección porque el chamaco de veintitrés años había estudiado en el CUEC y ganado un Ariel por un cortometraje, *La divina Lola*. Era el Perrito entonces quien hacía las sugerencias —malas sugerencias a mi juicio— y a quien yo acompañaba luego a conseguir locaciones en la colonia Roma,

a planear el orden de las escenas, a revisar el reparto con niños actores pésimos.

Por fin le ladré al Perro a unos cuantos días de la filmación:

—¡Estoy trabajando para el Perrito! —grité.

—¿Por qué no comemos mañana, ingeniero? —era el único amigo que me reconocía como ingeniero.

Comimos un jueves en el comedor de la Sogem.

—Estoy hasta la madre, Pepe —seguí alegando—. Yo acepté escribir este guion para ti, no para tu hijo. Y tú no te apareces. Te busco y quién sabe dónde andas. Me la he pasado aceptando las pinches sugerencias del Perrito.

Sin reaccionar a mis exabruptos, sereno, cordial, el Perro Estrada me dio en todo la razón. Y me explicó: él había propuesto el proyecto a Alberto Isaac, director del naciente Imcine, como si él mismo fuera a ser el realizador, para que lo aceptara. Pero lo que pensaba en realidad era impulsar el desarrollo profesional de su hijo —es muy abusado, dijo—. El Perrito, sí, sería el verdadero director de *Las batallas en el desierto*.

—Yo seré su asistente —remató.

—Por qué no me lo dijiste cuando me encargaste el guion.

—Porque no hubieras aceptado.

Salí del comedor de Sogem soltando maldades, renegando de nuestra amistad.

Dos días después de la charla, en la madrugada del 23 de agosto de 1986 —la filmación se iniciaría el lunes—, un infarto fulminante acabó con la vida de Pepe Estrada, de sopetón.

La conmoción en el medio cinematográfico, en su pandilla de amigos, nos sacudió como otro infarto. El sepelio fue muy doloroso.

La filmación de la película se suspendió por supuesto, y cuando se acordó reanudar el proyecto —que si la debía dirigir Arturo Ripstein, decía Pedro Armendáriz; que si mejor Julián Pastor— fui a contarle a Alberto Isaac lo que me había dicho el Perro Estrada las vísperas de su muerte.

—Eso no lo sabía —dijo Alberto.

—Pues ya lo sabes. El Perrito, pienso yo, es el que debe dirigir la película.

—Estás loco, no ha hecho nada de cine.

—Acaba de ganar un Ariel por un cortometraje de ficción.

—Ésta es una película grande —siguió diciendo Alberto Isaac—, con un presupuesto grande, tú lo sabes.

—De algún modo así se empieza.

—No con *Las batallas en el desierto*.

—Luis Estrada sabe todo del proyecto. Ha ensayado con los actores. Él escogió las locaciones...

—No se puede —siguió neceando Isaac.

—Fue la última voluntad de su padre. Dale esa oportunidad.

Pasados unos días fue el propio Alberto Isaac quien se autonombró, abusivo, director de *Las batallas en el desierto*. La filmó con algunos cambios que me parecieron desacertados como el de ambientar algunas escenas importantes en Tequesquitengo, en lugar del Acapulco de los años cuarenta: para aligerar el presupuesto, dijo. Y le cambió el título por el de *Mariana, Mariana*.

La película resultó medianita, mediocre. A pesar de ello le dieron los Arieles de 1986 por mejor película y mejor guion, en el que incluyeron el nombre de José Estrada como coguionista para hacerle un homenaje póstumo.

Yo nunca me atreví a comentar con José Emilio Pacheco la adaptación al cine de su novela. Me dio vergüenza. **U**

# A través del espejo Vida y poesía

Hugo Hiriart

*El que a hierro mata a hierro muere y  
el que a hierro no mata, a hierro también muere.*

Simone Weil

En una carta, Nietzsche le pide a alguno de sus amigos que lea un libro suyo de un tirón, sin detenerse ni hacer pausas de meditación, en una sola sentada. Y sí, hay libros en que se pueden hacer con fruición largas inmersiones, suspender la lectura y volver a hacer pausados actos de buceo. *El otro proceso de Kafka*, ensayo largo o libro pequeño, de Elias Canetti, es libro de un solo trago, sin interrupciones.

Su asunto es una curiosa reflexión sobre las cartas que a lo largo de cinco años le escribió Kafka a su prometida Felice Bauer. Ese material le permitió a Canetti una primorosa investigación sobre las fuentes de creatividad de Kafka, una pormenorizada indagación, en un caso particular de origi-

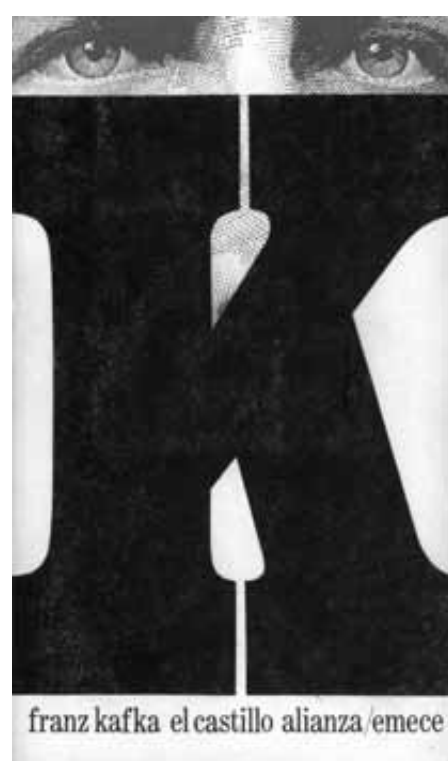
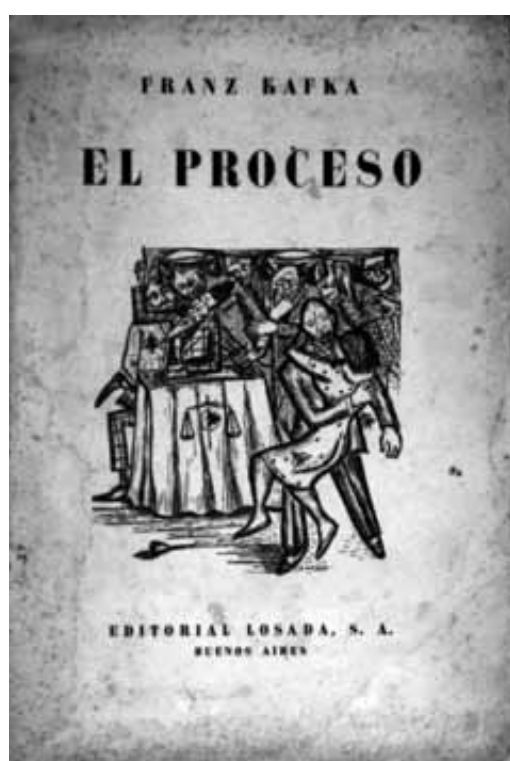
nalidad y genio, acerca de cómo se tocan la vida y la obra de un artista.

Al igual que en muchos otros casos de maravilla de poder de creación, Kafka logró trasladar sus horrores y sufrimientos de la turbiedad de su existencia cotidiana a la pureza y claridad de sus escritos; y así pasó de uno solo a muchos, o a todos, en un recóndito proceso de redención personal. Las palabras primordiales para entender este traslado, entre otras, son: *indecisión, flacura, poder, pequeñez, soledad, obstinación, humillación, cuerpo, secreto, minuciosidad, trabajo*; deben también mencionarse algunos animales: el perro, el topo, los insectos.

Canetti halla un centro desde donde ordenar los datos kafkianos: el poder, la noción de poder. “De todos los escritores”, dice, “Kafka es el mayor experto en materia de poder; lo ha vivido y configurado en cada uno de sus aspectos”. Especialmente

el poder ajeno sentido sobre él, como se transparenta en la *Carta al padre*. La seña particular de la personalidad de Kafka, se ha dicho, fue la renuncia a toda forma de poder. Es psicológicamente cierto, aunque biográficamente dudoso, porque Kafka era el Doctor Kafka, abogado con un puesto muy alto en la Compañía de Seguros contra Accidentes donde se desempeñaba como trabajador ejemplar. Kafka, como ha descubierto Gabriel Zaid fue, entre otras cosas, el primero en sugerir el uso de casco protector de los obreros.

Para acercarnos un poco a la entraña de la extraña relación de Kafka con el poder, recordemos uno de los modos más feroces del poder: el que se expresa en la *humillación*. Kafka era un experto en humillación —como, digamos Chejov era un experto en *fracaso*—; podemos decir que Kafka halló la delicada y angustiosa poesía que hay en



toda humillación. Rastrea Canetti este tema en sus obras primordiales y sentimos que tiene entre sus dedos el hilo que desanuda la madeja; porque, claro, en estos casos se produce un desencadenamiento de iluminaciones.

En una de sus cartas, Kafka afirma que el miedo y la indiferencia son sus “principales” sentimientos frente a otras personas; Canetti añade “si reflexionamos con un poco de valor, reconoceremos que nuestro mundo está dominado por el miedo y la indiferencia. Así pues; al expresarse sin miramientos, Kafka ha sido el primero en retratar a *este* mundo”.

Éste es uno de los pocos pasajes en que Canetti se deja ir al oprobio de las generalizaciones, pero por eso es bueno leer el libro en una sola sesión: para entender el peso de las acumulaciones precedentes y estar en posibilidad de entender lo que quiere decirnos. El libro de Canetti es difícil de filiar porque no ocurre en métodos ortodoxos de trabajo; por ejemplo: una de sus tareas es entender a una persona, entender la conducta de Kafka, y no recurrir nunca a la mitología psicoanalítica; ve-

mos a Kafka, y por dentro, estamos en el inframundo de sus manías y lucubraciones, asistimos a sus vacilaciones y a la confusión de sus anhelos sin aparato conceptual patente ni latente, y nos decimos: “sí, así debió ser” o “cómo no lo había pensado antes”.

Pero, todo tiene su tradición: el trabajo de Canetti está cerca del Sartre que rascó el espíritu de Baudelaire hasta exponer sus proyectos vitales, aunque no tiene la ambición filosofante que hace hermoso —y, de paso, irreal— el mundo de Sartre. Canetti produce la impresión de actuar con suma libertad, de hacer lo que le da la gana, y con todo su libro es una maravilla de organización (la insistencia en volver a la escena en que Kafka conoce a Felice —la cena de la familia judía centroeuropea— tiene la calidad de un cuadro intimista holandés): nunca es obvio, se detiene a veces en amorosa abundancia de detalle y contemplación, avanza otras a largos trancos militares, calla e indica (como que las cartas constituyen un volumen de 750 páginas), nos lleva para aquí y para allá como todo buen cicerone existencialista; y aunque to-

do lo que dice tiene un aire de cosa fresca e inusitada, y a que sabe aludir y hay que agradecerle que no estime sus lectores en calidad de seres tardos de inteligencia, nunca oscurece de mala fe sus textos ni enreda sus razones con abominables lenguajes de secta ni se anda con precisiones falsas, sino dice sus cosas con una claridad que llega a ser producto de una singular *obstinación* (dicho sea para emplear un vocablo fundamental de la ética del escritor).

Kafka rompió dos veces el compromiso con Felice. En la cultura judía hay divorcio sin dificultad, pero un compromiso de bodas no puede romperse. Kafka fue juzgado por un tribunal judío. El juicio fue severo con el renuente. Ahí está más claro que nunca cómo Kafka apreciaba el poder desde el lado de quien no lo tiene, *id est*, de la víctima, porque como resultado de ese juicio escribió *El proceso*, obra maestra del poder como coacción inexplicable.

Es evidente que no se precisa de ninguna “preparación” para leer este libro: todos hemos sufrido muchas veces el peso de estar sujetos a un poder tan inexplicable como inexorable. **u**



“Un hombre en la mesa” dibujo de Franz Kafka encontrado entre sus apuntes, 1905



Anónimo, Franz Kafka, 1906-1908

# Aguas aéreas

## Un solo verso

David Huerta

¿Cómo se llama un poema de un solo verso? Se llama *monóstico*. No es una palabra muy usada, pues tampoco son muy frecuentes los poemas de un solo verso. Pero los hay, y los lectores asiduos suelen citar sus favoritos o su favorito, si nada más tienen en el repertorio un solo monóstico. (El sentido de la palabra *monóstico* aparece con claridad cuando lo comparamos con el sentido de *distico*: poema o pasaje de dos versos contiguos, rimados; por ejemplo: en el ámbito sonetil, los dos versos medianeros de un cuarteto (rimas *B*), el remate de un soneto a la inglesa o la llave de una octava —la llave con la cual se cierra, con una doble vuelta, la estrofa).

La noción de “poema de un solo verso” es problemática. Un verso únicamente puede ser considerado como tal en relación con otros versos; es, por lo tanto, una noción relativa, relacional: un verso y luego otro verso, y así van apareciendo los poemas, unidades más o menos compactas de sonido y sentido armadas con esa materia frágil y poderosa a la vez: el lenguaje humano. Conviene siempre recordar uno de los significados de la palabra “verso”: entidad en estado continuo de estar volviendo una y otra vez, como un oleaje, un verso y luego otro, unidos y separados con una fuerza delicada, con un ritmo y una cadencia peculiares, construyendo la estrofa, el poema. Es anómalo, en este sentido, un poema de un solo verso, sin otros elementos con los cuales se vincule el verso solitario, aislado, único, acaso incomunicado.

Pero quizá todo lo dicho en el párrafo anterior es demasiado dogmático, y por una de las razones más interesantes imaginables: un poema de un solo verso contiene *virtualmente* otros versos, evocados y aun

inventados. Esos versos no están presentes en el brevísimo poema pero, a pesar de ello, desfilan, incesantes, en la mente del lector ante la sola lectura o presencia física del monóstico. Digo “presencia física” pues un poema con esas características (*esa* característica: una sola) tiene el aire inconfundible, por lo menos en mi experiencia, de un cuadro al óleo o de un grabado: algo visto de una sola vez, en un solo golpe de mirada, por así decirlo. Esos poemas casi no se leen: se ven, diríase.

Algunos cejijuntos teóricos de la literatura afirman lo siguiente, “con el aplomo de quienes ignoran la duda”: un poema de un solo verso es imposible, no es un poema de ninguna manera; los poetas autores de monósticos deliran y deberían ser arrestados, poco más o menos.

Y sin embargo... Los poetas insisten en componer monósticos y algunos de esos poemas singulares forman parte, con toda naturalidad, de la literatura, del arte, de la historia, de la memoria. Hay monósticos geniales, otros mediocres, la mayoría perfectamente olvidables; también hay poemas con todos esos rasgos penosos o exaltantes. Hay, en términos comparativos o porcentuales, tantos monósticos malos como poemas malos.

En los párrafos siguientes, me ocupo de comentar algunos monósticos. Casi todos ellos me han acompañado a lo largo de mi vida de lector.

El rigor de José Gorostiza es un lugar común de nuestra crítica literaria. Siempre me ha llamado la atención el poco caso prestado por esa misma crítica a un libro gorostiziano de juventud, *Canciones para cantar en las barcas*, de 1925, obra rigurosa y al mismo tiempo llena de gracia, de soltura, de diversas luces y de colores con-

trastantes —lejos de la rigidez evocada, en algún sentido, por la palabra *rigor*.

Gorostiza tenía desde joven una visión muy clara de la poesía y de cómo componerla; las *Canciones*... de 1925, cuando contaba apenas 21 años de edad, son una especie de taller, de puesta a prueba de esas ideas y de esas herramientas compositivas. Los poemas del libro —casi un cuaderno, de tan enjuto como es— son diáfanos, delgados, ligeros; yo diría: engañosamente ligeros, pues si bien pesan poco por su masa verbal y por la cortedad de los metros, tienen innegable sustancia y una especie de admirable corporeidad terrenal y marina. Las barcas donde se cantan estas canciones (o podrían cantarse, o deberían cantarse), ¿están aportadas, navegan por alta mar? No importa: las vemos sobre el agua, y de ellas, de esas barcas líricas, salen las tonadas gorostizianas, baladillas hermosas, memorables. Una de ellas es un monóstico titulado “El faro”, sexto poema de la serie titulada “Dibujos sobre un puerto”, dedicada al pintor Roberto Montenegro. (El segundo apellido de este amigo de Gorostiza era Nervo: María Nervo, madre de Montenegro, era tía del poeta Amado Nervo, tan importante para *Muerte sin fin*, como ha señalado Salvador Gallardo Cabrera). He aquí el poema de Gorostiza (en mi opinión, espejo de monósticos):

Rubio pastor de barcas pescadoras.

¿Hay acaso una estampa más perfecta, más sugerente y, sobre todo, más sintética de una de esas torres a la orilla del mar, a menudo blancas, levantadas para guiar con su luz, con su brillante y benévolo ojo polifémico, a los navegantes? La pregunta es retórica pero la respuesta es contundente: *no*. El poema gorostiziano entraña, desde



Joaquín Sorolla, *Barcas en la playa*, 1909

luego, una prosopopeya: una antropomorfización del faro; al darle cualidades humanas, le da también un oficio: un oficio tradicionalmente poético, cuya consagración canónica en el censo de los temas líricos es una confluencia de sabiduría bíblica y virgilianismo. El Salmo 23 y los versos de las Bucólicas forman el cimiento de esa tradición. La luz: el poema le confiere al faro una condición de pastor rubio, por supuesto; las barcas son el rebaño de ese venero de luz sobre las aguas oceánicas.

Solamente cinco palabras depositadas en el vaso yámbico del endecasílabo; no se puede pedir más, aun cuando algún bromista o ingeniosillo podría decir: “Gorostiza es verboso pues le habría bastado con poner ‘Pastor’ debajo del encabezado y tendría un poema de veras breve”. No hagamos caso; ni tampoco hagamos caso de las disertaciones acerca de poemas de una sola palabra ¡o hasta de una sola letra!

Gorostiza es precursor de otros monósticos mexicanos; de Antonio Deltoro, por ejemplo, de quien sólo citaré aquí el titulado “Balero”:

Hacer subir por el aire un agujero.

El título rima con el poema. Con Antonio Deltoro converso por teléfono sobre el monóstico octosilábico de Antonio Machado en Proverbios y Cantares: “Hoy es siempre todavía”. Deberé comentar con él, también, el pelliceriano “Hay azules que se caen de morados”. Hay un pequeño problema con esas líneas: pertenecen a series,

consideradas como poemas: en el caso de Carlos Pellicer, la serie de fragmentos o notas poéticas titulada “Estudio”. Con todo, esos azules “que se caen de morados” se han independizado y son ahora un solo verso, un verso autónomo, como lo es la poesía gnómica de Proverbios y Cantares (serie dedicada, significativamente, a José Ortega y Gasset). Algo semejante ocurre con este monóstico de Ernesto Cardenal, dependiente de la serie epigramática a la cual pertenece: “Tú no mereces siquiera un epigrama”. Un verso de “Entrada en materia”, largo poema de Octavio Paz, se ha independizado y lo he escuchado citado como si fuera un monóstico (y acaso se ha transformado en eso): “Un gato cruza el puente de la luna”. Algo parecido sucede con algunas líneas de Rafael Alberti en su libro *Versos sueltos de cada día*.

Descubrí la palabra *monóstico* en una revista francesa. Encabezaba uno de los artículos dedicados al poeta Guillaume Apollinaire en un número monográfico (1996) del *Magazine Littéraire* dedicado al poeta de los caligramas. El artículo es del *ouli-piano* Jacques Jouet, quien se ha dedicado, entre otras tareas curiosas, a “monostificar” las fábulas de La Fontaine; es decir: a reducir las a un solo verso —propiamente, a resumirlas en un alejandrino. (Un genial poeta italiano, Giuseppe Ungaretti, tuvo una intensa relación poética con Apollinaire; Ungaretti también es autor de monósticos memorables).

El artículo de Jouet se titula “Le monostique d’*Alcool*” y se ocupa de comentar un

poema de Apollinaire titulado “Chantre”, ofrecido aquí en el original e inmediatamente abajo, entre corchetes, en la traducción de Agustí Bartra:

*Et l’unique cordeau des trompettes*  
[marines]

[Y el único cordel de las trompetas  
[marinas]]

Jacques Jouet apunta, con buen tino crítico, algunas notas interesantes en el poema: “Es fácil de memorizar, permite citarlo íntegramente, tal cual, con todo y su título, con su mayúscula inicial puesta en una conjunción de coordinación que no se coordina apenas con nada, con su ausencia de puntuación final”.

Un chantre —la palabra es idéntica en español y en francés, pero tiene su origen en éste— es, dice la Academia, “Dignidad de las iglesias catedrales, a cuyo cargo estaba antiguamente el gobierno del canto en el coro”. “Dignidad” debe entenderse aquí en su sentido más *personal*: el encargado mismo de ese “gobierno del canto en el coro”. El chantre del poema de Apollinaire es marino, marinero: un rasgo semejante al poema de Gorostiza sobre el faro-pastor.

El monóstico está, por su forma y por su extensión, cerca del aforismo, de la sentencia, del proverbio; pero un buen monóstico no se confunde en absoluto con esos parientes más bien lejanos. Según algunos críticos, esa colindancia mezcla estos géneros, le da un aire de “poesía gnómica” al monóstico y lo confina en el dizque poco interesante rincón de los géneros menores, junto al epigrama, el poemínimo, la greguería y el poema en prosa. (La poesía gnómica, abundante en la Edad Media europea, presenta a los lectores sentencias de corte moral en pocos versos; el elemento estético no está presente en ella —o por lo menos no con tal intensidad y deliberación— como sí lo está en el buen monóstico, el logrado, el cabal).

De España llegan noticias frescas sobre monósticos: un artículo de Eduardo Moga acompañado por una selección de ejemplos estricta y divertida, como debe ser; un libro reciente de Jordi Doce titulado *Monósticos*. **U**

# Cincuenta años de *Rayuela*

Mauricio Molina

En febrero de 1963 fue publicada *Rayuela* de Julio Cortázar. Cincuenta años: la prueba de ácido, según Borges, para determinar la trascendencia de un libro. Publicada en febrero de 1963, *Rayuela* se convirtió rápidamente en un libro de culto. Sus cualidades técnicas, la estrategia narrativa, su carácter abierto la convierten, desde mi punto de vista, junto a *Cien años de soledad*, en la mejor y más imaginativa de las novelas del llamado boom latinoamericano.

Tendrían que pasar años para que aparecieran autores como Perec, Italo Calvino o Milorad Pavić que desarrollarían las propuestas formales de Cortázar.

Novela rompecabezas, mosaico de múltiples voces, cumple a la perfección con la idea de obra abierta de Umberto Eco o de la composición dialógica de Bajtin. Podríamos decir que se trata de una narración generativa, es decir, que procede como un rizoma donde diversas voces e historias avanzan a lo largo del texto y producen secuencias propias.

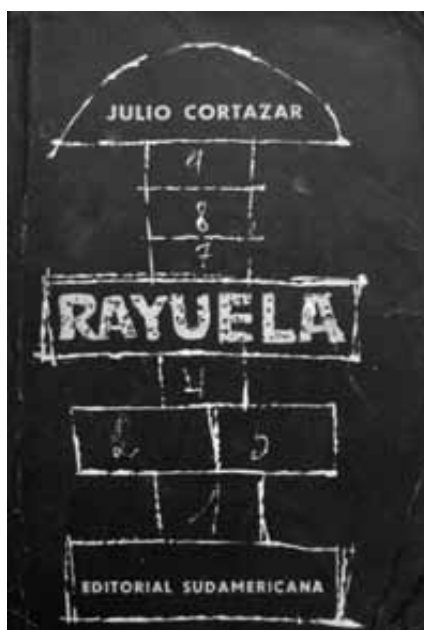
La novela de Cortázar anticipa y prefigura múltiples vertientes de la narrativa que van mucho más allá de su estructura aparente de rompecabezas. Los fragmentos correspondientes a Morelli, al mismo tiempo *alter ego* del propio Cortázar con máscaras de Borges y Macedonio Fernández, contienen una reflexión sobre la novela y el arte de la narración de una manera mucho más eficaz y lúdica que los exponentes de sus contemporáneos franceses del Nouveau Roman.

Se ha hablado mucho de la parte carnavalesca, lúdica, de *Rayuela*, pero en realidad se trata de una novela terriblemente triste. La Maga y Oliveira, bien mirado, viven una historia plena de matices trágicos donde la locura y la pérdida están presentes todo el tiempo.

Pero *Rayuela* es también una novela de formación, una suerte de *Bildungsroman* que introduce al lector en el universo de las vanguardias, desde Dadá y el surrealismo al cubismo y el *free jazz*. Por sus páginas pasan Man Ray, Billie Holliday, Piet Mondrian, Miles Davis, Picasso, Max Ernst, Satie, y constituye en este sentido un pórtico para comprender el arte de la primera mitad del siglo xx.

Mi primer contacto con la obra de Julio Cortázar ocurrió, como el de tantos otros, en la adolescencia. Recuerdo las noches cuando prendía un cigarro y me sentaba frente a un libro que me tenía deslumbrado y del cual no podía separarme: *Rayuela*. Como muchos lectores de este libro, estaba enamorado de la Maga, seguía a Horacio Oliveira en sus vagabundeos por París y deseaba formar parte de una pandilla como el Club de la Serpiente; quería tener un amigo chino como Wong, tocar el trasero de Babs en la oscuridad, hablar en glélico con mi novia y tomar yerba mate. Gracias a *Rayuela*, y a otros libros, aprendí que la literatura no era ir a la morgue con maestros de literatura, abrir cadáveres y disecarlos, sino una forma de compromiso con la vida, de explorar el mundo, de mirarlo con los ojos del sueño y la imaginación.

Pero *Rayuela* es mucho más que una lección de libertad y opciones vitales. El entramado de sus discursos, saturado de citas literarias, referencias filosóficas y apuntes culturales múltiples, me llevó a comprender los problemas de la escritura narrativa. Pronto se convirtió en un libro de consulta. *Rayuela* es un libro que hace preguntas sobre el amor, el arte contemporáneo, la ciudad, el tiempo, la realidad. Su virtud máxima consiste en que nunca las responde. Formular una buena pregunta suele ser más importante que contestarla. Su apuesta de apertura formal, su compleja imposibilidad de conclusión hacen de *Rayuela* una novela de indagación y especulación. Se trata, en este sentido, de una novela de aprendizaje en espera siempre de nuevos lectores. **U**



Julio Cortázar

# La epopeya de la clausura

## Teólogo del sueño

Christopher Domínguez Michael

*El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (1937), de Albert Béguin, es, según el testimonio de sus lectores conmovidos, la gran obra crítica escrita en francés durante el siglo XX. Y dado que la crítica moderna apenas acaba de cumplir dos siglos, inventada por una escritora desterrada en Suiza, Madame de Staël, y considerando que la idea de “literatura” es creación del genio francés, puede concluirse que *El alma romántica y el sueño* es uno de los libros esenciales en la historia entera de la crítica.

Es una obra erudita, escrita por un hombre que decidió, a los veinte años, hacerse de una cultura literaria alemana que le per-

mitió ser, privilegio de suizo, germanista en Ginebra y catedrático de lengua francesa en Basilea. Examinado con lupa su saber sobre el romanticismo alemán, si en algo falló —resume René Wellek— fue por exceso de credulidad. Espíritu religioso, “demasiado católico” al final cuando se convirtió en director, en 1950, de la revista *Esprit*, a Béguin lo perdía el desconocimiento de la ironía. Se tomaba demasiado en serio, dicen, a los filósofos románticos de la naturaleza, creyendo dialécticas a sus acrobacias en la tela de una araña.

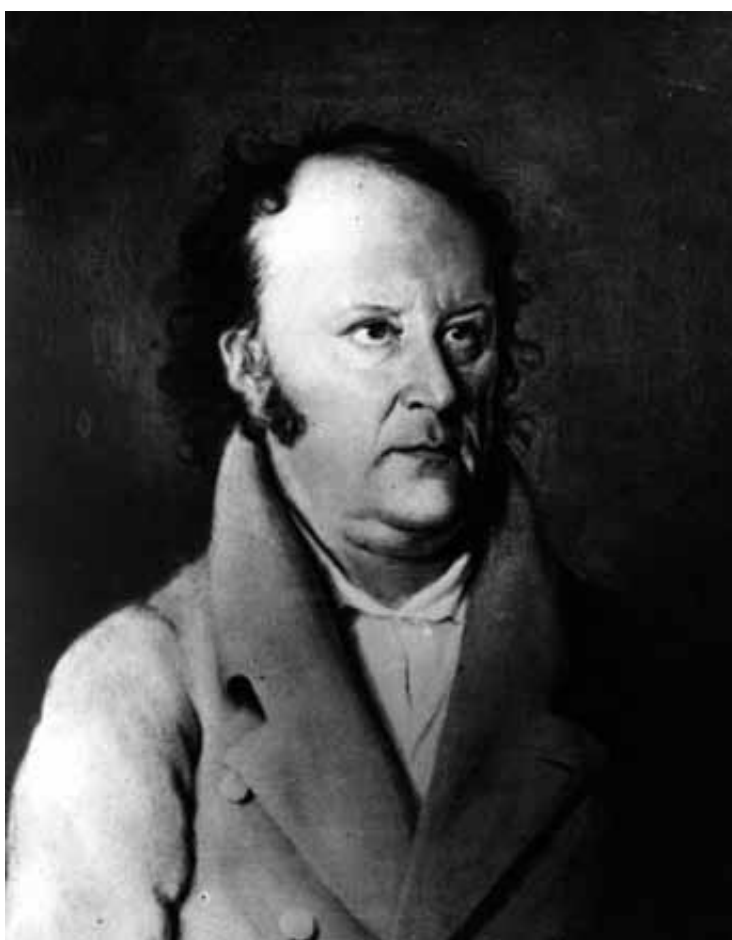
Basada en la lectura minuciosa de escritores aún hoy mal conocidos fuera del ámbito alemán (los Brentano, von Arnim,

Tieck, Moritz), *El alma romántica y el sueño* tiene, como pocos libros de crítica, el aliento de las obras de la imaginación poética. Los capítulos dedicados a Jean Paul Richter, a Novalis, a E. T. A Hoffmann son, a la vez odas y novelas góticas, un tipo muy original de teología literaria.

El efecto Béguin no sólo se produce gracias al amor erudito y al entusiasmo religioso que Béguin, protestante del Jura converso al catolicismo, exuda. Hay otras causas que Georges Poulet, el tercero en la dinastía de los críticos de la Escuela de Ginebra, examina y enumera en *La conciencia crítica* (1971). Una de ellas es que el cristianismo de Béguin es de los menos es-



Novalis



Jean Paul Richter



E.T.A. Hoffmann

trictos, es libérrimo, molinista en su doctrina frente a su creador. Es decir, nada hay en Béguin del horror jansenista ante la caída del hombre. Una de las ofertas contenidas en *El alma romántica y el sueño* (traducida al español, por el FCE, desde 1954) es que todos somos bienvenidos al mundo pues el sueño cura del pecado original, lo lava. Estamos, gracias a las ensoñaciones de los visionarios románticos, siempre en la víspera de que un día nocturno y una noche diurna nos abrace y nos reconcilie, como quería Béguin citando a Schelling.

Habitable, si es que un castillo encantado puede serlo, *El alma romántica y el sueño* sería un portento de hospitalidad aunque sólo fuera una obra de filología alemana. Pero es más: un libro escrito al calor del surrealismo, que estudiado a la distancia por Béguin resulta ser el horno capaz de poner a punto al pan del romanticismo alemán. De uno a otro lado del Rhin, de Alemania a los primeros románticos franceses (Sénancour, Nodier, Guérin), la cartografía establecida por Béguin (y antes, por su maes-

tro Marcel Raymond, en *De Baudelaire al surrealismo*) sigue vigente como la historia esencial de la poesía moderna. Distinguió polémicamente Béguin a los franceses de los alemanes: los primeros, ocupados por el ser de las cosas, ponen escasa atención en el devenir del mundo. Por ello el espíritu germánico, concluirá, usa cotidianamente el prefijo *Ur*, obsesado por el origen de las cosas.

La jerarquía compuesta por Nerval, Hugo y Baudelaire, completada por Rimbaud y Mallarmé (la única bestia negra de Béguin, el poeta de la no-presencia, el contra-creador), quedó establecida en *El alma romántica y el sueño*. El libro termina con Breton, habiendo empezado su diálogo con Freud, a quien asociaba Béguin al mecanicismo del siglo XVIII antes que al romanticismo. Pocos críticos tan contemporáneos como Béguin: nunca una erudición fue tan extraña a la pequeñez del anticuario. Si alguien quiere ser poeta, saber de dónde viene la poesía moderna y cómo puede someterse a su regla monástica, debe leer *El alma romántica y el sueño*.

Quiso Béguin, con toda conciencia, que su crítica fuese creación, obra de un crítico dotado, excepcionalmente, de una "identificación mágica" con los poetas, de los cuales se tornaba en intercesor. "Ningún crítico", dijo Poulet, "es tan apto como Béguin para retomar por su cuenta el pensamiento del otro; no es que se trate de él, como en Sainte-Beuve, de una aptitud particular para apropiarse de las ideas que se le proponen, sino al contrario porque a partir del momento en que el pensamiento de otro le parece la verdad, lo adopta con tal energía que el pensamiento de ese otro se convierte literalmente en una formulación anticipada de su propio pensamiento".

Albert Béguin (1901-1957) supo imposible trazar la frontera entre los sueños diurnos y los nocturnos, entre las ensoñaciones y las visiones. A la poesía le tocaba comprobar que, siendo ilusorio el verdadero valor del sueño, no lo es su esencia, esa certeza que tenemos al despertar: la de saber que venimos llegando de muy lejos. A seguir ese viaje al origen está dedicado *El alma romántica y el sueño*. **u**

# Así suena la magia de Lisboa

Pablo Espinosa

Abrimos el libro. Inicia así:

*Sostiene Pereira que le conoció un día de verano. Una magnífica jornada veraniega, soleada y aireada, y Lisboa resplandecía.*

Es el arranque de la novela *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi.

Levantamos la vista desde la página del libro hacia el horizonte que tenemos enfrente: la magia de Lisboa.

Está tan cerca del cielo esta ciudad que cualquier cosa puede suceder. Por ejemplo: el contacto con las vírgenes, zarpar hacia la nada, escuchar a lisboetas contar sus historias íntimas a voz alzada, *sotto voce*, a golpe de suaves sonrisas.

Abierta de tajo entre dos montañas, Lisboa es un valle de luz.

Luz, más luz.

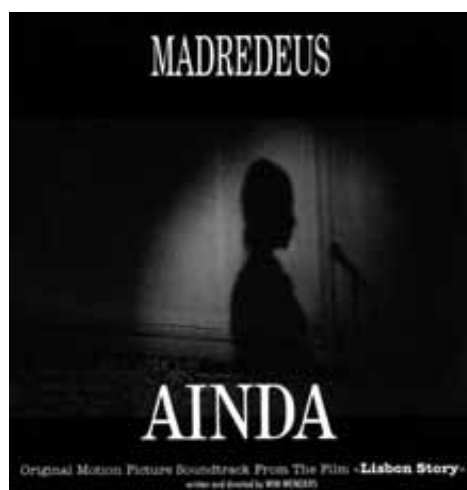
Es allí donde algún día António Lobo Antunes vio el vislumbre de los árboles del cementerio en un estremecimiento de sus paredes, no movidas por el reflejo del agua del Tajo. Lo que observó, dice, fueron ángeles de piedra caliza que sollozan.

Río Tajo: ese gran contador de historias.

Desde su ribera izquierda zarparon los grandes navegantes cuando Portugal era una potencia en el mundo viejo. Vasco da Gama, Bartolomeu Dias, entre otros grandes aventureros, siguieron la fascinación pionera de Enrique El Navegante, hijo de Juan Primero de Portugal y Felipa de Lancaster, hermana de Enrique IV de Inglaterra.

Navegaciones: zarpar hacia la nada para encontrar el nuevo todo. Desde el resplandor tembloroso del Tajo, embarcarse a la aventura.

La embarcación ahora surge de sus calles. Corre el año 1985 y en el Teatro Ibérico, plantado sobre la Rua de Xabregas, a un costado del Convento de la Madre de Dios, un puñado de jóvenes nacidos del rock y la



protesta y la inquietud por una sociedad mejor realizan ensayos en hemicycle de una joven de diecisiete años de edad cuyo canto se eleva como bruma fresca, diríase nacida como otro milagro del Tajo.

Esa escena fundacional sería después documentada por el melómano viajero Wim Wenders, en su filme *Historia de Lisboa*: en el alto contraste de la luz con su sombra, cuerdas de guitarras se entrelazan con las cuerdas vocales y hacen llorar de felicidad a los arcángeles que deambulan por esa calle de Lisboa.

Si uno camina por los callejones de Alfama, desciende a planicies, vuelve a ascender sobre los tejados rojos, encontrará a un personaje muy delgado, de lentes redondos y sombrero negro como su atuendo todo, que platica con los gatos que deambulan, como él, angelizados. Es Fernando Pessoa, no cabe duda, exclama el transeúnte alelado, poseído por el espíritu de la poesía.

El canto traspasa paredes como los pasos acompasan las baldosas, descalzas. Como la Rua dos Baldaques que a los ojos de António Lobo Antunes parece cojear, con una acera al sol y otra a la sombra y le re-

cuerda a esas criaturas rengas que caminan con zapatos diferentes.

El sol y la sombra, la solombra del exterior se reproduce al interior de este recinto donde la luz es la voz.

La cámara se acerca, se aleja, penetra, baja la vista, abre más los ojos y el escucha, el espectador, deja de ser mero *voyeur* para convertirse en navegante: viaje próspero, mar en calma: la nave que era baldosa es ahora butaca.

Madredeus inicia el viaje hacia la nada. Lo que hallará conformará pronto el todo.

Durante un cuarto de siglo, la música de estos jóvenes talentosos e idealistas modificó la manera de ser del mundo de la misma manera que la llegada a tierra antes ignota de Vasco da Gama cambió para siempre la faz del planeta.

Desde entonces, Lisboa tiene una nueva manera de sonar.

El mundo escucha la música de Madredeus y la asocia de inmediato con Lisboa. La noción vaga del fado, la confusión que reina respecto de la música urbana de Lisboa, tiene en Madredeus en cambio la claridad de su luz matinal: la música de Madredeus no es el fado. Es, por mucho, la música contemporánea de Lisboa.

Viaje interior por excelencia, la música de Madredeus.

Es ahora la luz de Estocolmo la que baña la mañana del 8 de diciembre de 1998: la voz y la música que suenan en los altavoces son las de Teresa Salgueiro con el grupo Madredeus, y se confunde con salvas, gritos de júbilo y aplausos que reciben a José Saramago, quien responde con abrazos y besos conmovidos lanzados al vuelo en el aire con la misma suavidad con la que afuera flotan también, interminables, minúsculas pero grandiosas plumas de nieve.

“Hablamos con palabras y con pausas”, dice Saramago ante un público embelesado horas antes de recibir el Premio Nobel de Literatura.

“Es tal la riqueza expresiva de la voz humana”, argumenta como si tratara de explicarnos el enorme misterio del encanto de la voz de Madredeus, música que ha dejado de sonar en los altavoces pero sigue flotando en el ambiente, “es tal esa riqueza de la voz humana”, agrega José Saramago, “que no puede ser traducida con signos de puntuación”.

Signos de puntuación, pausas de las que prescindir, al igual que lo hace Saramago, ese otro lisboeta merecedor perpetuo del Premio Nobel de Literatura, António Lobo Antunes, que inició su carrera literaria de manera instantánea, en uno de esos raptos que solamente suceden en la ciudad de Lisboa, una mañana cuando viajaba en tranvía y a la altura de Calhariz, narra, “me cegó una evidencia sorprendente: voy a ser escritor. Tenía doce años”.

Otra mañana, años después, la saramagia hizo recordar a Saramago que cuando tenía veinticinco años de edad no estaba seguro de que en ese instante empezaba una carrera de escritor, pues su pluma se balanceaba en una barca cuyos tumbos iban de babor, el afán de contar historias, a estribor, la necesidad de guardar silencio.

“El silencio”, explica José esa mañana nevada en Estocolmo, “no es precisamente el estar callado, sino otro silencio. Es saber si es el momento de contar historias o guardar silencio, de la misma manera que la voz, nuestro lenguaje, la música, están fabricados de silencios y de pausas. Y sonidos, por supuesto”.

Las pausas se expanden en el silencio que es la sombra y la luz que es la música, la voz, cuando los jóvenes fundadores del grupo Madredeus forman con ese cúmulo de notas una especie de neblina, una bruma improbable que nació en el Tajo y se metió a través de las paredes hasta estallar en nubes que sostienen, casi invisibles, el vaivén angelizado de la voz.

La barca del tiempo surca y llega ahora a la Ciudad de México, años noventa del siglo XX, cuando Madredeus debuta en este país cuya magia rebota los orígenes mágicos lisboetas y Teresa Salgueiro me cuenta

su historia: “Mi madre”, dice, “me cantaba siempre cuando niña y desde entonces el canto se convirtió en mi pasión más grande. Una buena mañana en Lisboa hice con otras aspirantes la prueba para ser cantante de Madredeus y como las tres canciones en que consistía el examen me resultaron muy familiares, muy próximas a mi persona, a mis emociones verdaderas, me convertí en la voz de Madredeus. Desde entonces”, explica Teresa, “esa música está en el pensamiento de las personas, en sus emociones verdaderas, en su luz interior”.

Desde aquella primera visita a México dejaron todos en claro que la música de Madredeus no es fado: “yo cantaba fado *a capella* y muy ocasionalmente con guitarra pero era ya un tipo especial de fado. Mi amor por la música viene de otras fuentes, distintas al fado. Viene de la infancia con el canto de mi madre acompañándome. Porque el fado siempre me ha parecido una música demasiado fuerte, que involucra emociones duras”.

Suena ahora en los altavoces *Existir*, el primer disco grabado en estudio: sobre un tapete sonoro en *ostinato*: la voz de Francisco Ribeiro hace dúo con la voz de Teresa Salgueiro. En su momento, al referirse a esta pieza del primer Madredeus, hubo quienes remitieron al alto contraste que plantean Brendan Perry con Lisa Gerrard en *Dead Can Dance*, pero lo de Madredeus es otra cosa: se trata de un navío que atraviesa las paredes. Su estilo estriba en trasvasar el Tajo entero, detener por una fracción de segundo su caudal, para depositarlo sobre las calles y callejones y tranvías de Lisboa y así poner en sonidos y silencios un emblema del espíritu que responde al nombre mágico y sonoro de Lisboa.

El segundo corte de este disco, *Existir*, es a su vez uno de los emblemas de Madredeus: *O Pastor*, donde ya aparece ahora sí como voz solista la de Teresa Salgueiro: un encantamiento que se desliza sobre los rieles curvilíneos de los tranvías, se pierde en los meandros, pleamares y bajamares de los callejones y emerge flotando sobre el Tajo, ora a contracorriente, ora por doquier.

*Existir* es el punto exacto de transición y despegue, embarcamento, de Madredeus por el mundo moderno. La grabación anterior, *Os dias de Madredeus*, es un concier-

to en vivo resultado del material con el que nació este grupo, la manera como germinó esta idea tan pródiga de Pedro Ayres Magalhães con su amigo Rodrigo Leão, ambos provenientes de grupos de rock con temática social y propuestas sonoras muy aventuradas.

La conformación original de Madredeus se quedó en el tiempo. La combinación instrumental era exquisita: violonchelo, acordeón que suena como en ninguna otra música que usa este instrumento que suena: a magia, guitarras, además de teclado y la voz de Teresa también utilizada como lo que es: un instrumento musical.

Lo que pusieron en marcha Ayres y Leão fue un formato de música de cámara muy peculiar, que abrevaba de distintas fuentes, de entre ellas la principal sin ninguna duda es el Tajo mismo, que es el espíritu de Lisboa, más que Lisboa misma, de acuerdo con la convicción que me ha confiado en distintas ocasiones mi querido amigo Pedro Ayres Magalhães: “el Tajo es el espíritu del tiempo, el espíritu de la ciudad, el espíritu de las personas, a él debemos la magia, la creatividad, la misma existencia”, repite Pedro con su aire de caballero romántico, héroe de capa y espada, personaje de novela: un ser atemporal, un verdadero genio musical y una persona tan culta como amable.

Narra Pedro la historia de la pequeña embarcación que edificó y con el tiempo ha devenido buque descomunal, trasatlántico, madre nutricia: “la idea era construir una idea. Yo estaba joven, tenía muchos años de trabajar en la música y quería seguir siendo músico pero no estaba contento con lo que avizoraba en el futuro. Quería intentar, en consecuencia, hacer música popular en portugués, ya que la tendencia consistía en concentrarse en los instrumentos eléctricos y un estereotipo de actitudes ligadas a la música eléctrica, cosa de la que no me interesaba formar parte”.

En los primeros intentos, Pedro Ayres escribió muchas canciones para los varios conjuntos electrificados que dirigió, cantadas en portugués, “pero la batería y las guitarras eléctricas hacían tanto ruido que nadie comprendía lo que estábamos cantando”.

La manera como en su país resolvió Pedro la disyuntiva que aquejó a muchas otras culturas: si cantar rock en inglés o en su



Teresa Salgueiro en México

propio idioma, lo resolvió desconectándose: “quitemos la percusión. Toquemos acústico. Entendamos y definamos nuestro propio idioma en música”.

De manera que para construir esa idea creó un *atelier* con jóvenes “para que pudiéramos crecer en nuestras capacidades”.

Fue entonces cuando el Tajo le trajo a Pedro la nostalgia por su guitarra, esa muchacha caderona que había dejado en un rincón al terminar sus estudios de guitarrista de concierto en el Conservatorio “porque las perspectivas para un guitarrista clásico son el concertismo, cosa que logran apenas unos cuantos, o dar clases”.

Y fue así como nacieron más muchachas dentro de Madredeus: “introduje lo que hoy me gusta llamar nuestra artesanía guitarrística que es, junto a la voz de Teresa y las canciones sencillas, el sello distintivo, la esencia de Madredeus”.

Lo fundamental para llegar a esa esencia, fundamenta Pedro Ayres, “fue nuestra actitud, una idea inicial que mantenemos y que consiste en buscar que la música tenga un papel social determinante. El grupo creció con esas preocupaciones estéticas, aunque por supuesto que han cambiado muchas cosas. Para empezar, nuestro público estaba constituido por nuestros amigos, por críticos de música, literatos, gente que iba a escucharnos por gusto y convicción al barrio de Madredeus. Todo fue tan así que grabamos en dos días lo que fue a la

postre nuestro primer disco, *Existir*. Éramos un grupo que al ser profesional no lo era en el sentido que lo dicta la industria de la música”.

Era así que el grupo funcionaba como tal unos diez días al año, “que era cuando nos juntábamos por gusto, y era cuando teníamos canciones por hacer y mostrárselas a quienes se identificaban con ellas. En 1987, Madredeus era tan sólo un libelo poético, una idea de repertorio que tuvo su confirmación en una gira por Portugal, en 1991, que fue además la primera gira después de la revolución [de los claveles] hecha con un mismo grupo, un mismo repertorio, el mismo cuerpo de técnicos en un mismo periodo y con todas las salas llenas. Y eso nos obligó a tocar mejor, componer más y viajar más”.

La nave crece. Y va.

Efectivamente, me confirma Pedro Ayres, Madredeus surgió, nadó, remó a contracorriente. Nació como una balsa/salmón: “no sonábamos en la radio, ni en los estudios de televisión porque la nuestra ni es una música de *singles* ni nuestros conciertos son para hacer *autoplay*”.

En la plaza Garibaldi, frente al furor de los mariachis, Pedro siente nostalgia por el pequeño navío original: “Miren”, les dice a sus compañeros: “¿se acuerdan? Cuando iniciamos Madredeus yo les decía: ‘Todos debemos caber, con todo e instrumentos, en un solo coche, en una mariachera’”, como llaman a esos coches que tienen los mariachis de Garibaldi y con los que viajan en las noches para dar sus serenatas. “¡Una mariachera! ¿Qué más? Lo demás es viaje!”, exclama Pedro Ayres Magalhães a todo pulmón, en medio del griterío, el trompeteo, los sombreros y los efluvios de la plaza Garibaldi, durante una noche en la Ciudad de México.

“En aquel entonces todo era diferente”, recuerda Pedro. “Ahora está montada toda una red mundial de productores y conciertos. Nosotros hacíamos al principio, en cambio, nuestras giras por Francia en circuitos culturales montados en mariachera. Era mucho y rudo trabajo. Y entonces el éxito nos quitó una vida. Empezaron las discusiones entre el grupo acerca de empresarios, contratos, viajes. Rodrigo Leão [cofundador, con Pedro, de Madredeus] ya

estaba harto de todo eso y decidió irse de Madredeus en 1994, porque quería estar en casa. Y nosotros seguimos en las discusiones y en medio de las sesiones de grabación de *O espírito da paz* y *Ainda*, discos que me gustan especialmente, y de firmar contrato con Wim Wenders. Y con Rodrigo se fue su amigo, Gabriel Gomes, y para sustituirlo invitamos a Carlos Maria Trindade, que había estado conmigo en el grupo de rock Los Héroes del Mal”.

“¿Bautizaste así a tu grupo, Los Héroes del Mal, como homenaje a Baudelaire?”.

“No es por Baudelaire”, sonríe Ayres, “es que así reza la primera frase de nuestro himno nacional”.

“¿Era entonces ironía?”.

“Era poesía”.

“Lo que siguió, una vez definida la transición de un grupo camerístico, fue seguir haciendo barcos”, me dice Pedro, constructor de navíos. Para ese entonces, el grupo ya era dueño y gestor de una música instrumental de ensueño, y mudó a quedarse como un ensamble de cuerdas: las de la guitarra y las cuerdas vocales de Teresa Salgueiro.

“Mi obligación se definió entonces marítima: hacer nuevos barcos. Madredeus es como un barco-taller que construyó en su momento un sistema muy curioso de hacer música porque nos presentábamos en salas de rock de todos los países, en templos, en teatros, en jornadas musicales que transcurrían de la misma manera como lo hacían las antiguas compañías de teatro: preparar una obra, en nuestro caso un concierto, y volver al viaje”.

Tiene claridad Magalhães: “Mi mayor ambición era construir un barco. Cuando hacíamos canciones nuevas, arreglos nuevos, nos manteníamos con el pensamiento de una música que resultara traducible, para construir un repertorio que siendo portugués pudiera ser comprendido por otras culturas. Un esquema de trabajo en ciclos y un miedo enorme de en un momento dado no poder cumplir el ciclo: escribir un concierto para presentarlo en vivo durante un par de años y retornar a casa a escribir otro concierto”.

“¿Y qué sucede en cuanto terminas de construir un barco?”.

“Una vez consumada esa ambición, el viaje es la ilusión interna del grupo entero”.

El 28 de noviembre de 2007, Teresa Salgueiro anuncia: desembarca de Madredeus para seguir una carrera solista. La presión ante los compromisos por cumplir y el cúmulo de ofertas para la solista terminó por definir la terminación del grupo como lo había conocido el planeta entero y que en dos décadas vendió más de tres millones de discos. La decisión, tomada en diálogo con Pedro Ayres Magalhães, quien lo hizo en representación del resto del grupo, dio fin también a especulaciones mil, rumores que se habían acallado con un año sabático que tomaron todos, para dar salida a la olla exprés.

Mientras tanto, inmutables y al mismo tiempo inquietas, siguen las aguas del Tajo corriendo, recorriendo palmo a palmo las historias de Lisboa.

El 2 de abril de 2012, Madredeus publica *Essência*, disco antológico para conmemorar los 25 años que cumple Madredeus. La joven Beatriz Nunes, de 23 años de edad, lleva ahora la voz cantante y la instrumentación se ha mudado también a dos violines y violonchelo que se suman al sintetizador y las guitarras.

El 13 de diciembre de 2012, Teresa Salgueiro, ya sustituida por otra voz en Ma-

dreus, presenta en el patio del Museo Frida Kahlo en la Ciudad de México *O Mistério*, su primer disco como solista y como autora de la letra de todas las canciones así como de la música con su propia agrupación, luego de varios otros discos solistas en colaboración con varios creadores, entre ellos Zbigniew Preisner, conocido por ser autor de la música para la trilogía eminente de Krzysztof Kieślowski.

A la mañana siguiente, en el jardín de Discos Corasón, empresa cultural que distribuye ese disco en México, Teresa Salgueiro me cuenta la nueva historia:

“Los veinte años que estuve en Madredeus me dieron la posibilidad de encontrar caminos diferentes en términos vocales porque la variedad del repertorio que hicimos en ese grupo me pedía una aproximación vocal muy diversa de tema a tema y en términos de estilo, además de que mi voz se ha desarrollado y he aprendido mucho en mi gran escuela de canto que es el palco escénico: las canciones que he cantado durante toda mi vida”.

Explica: “Estamos en este mundo para ser felices, para completar nuestra dimensión espiritual. Somos más que carne, más que materia que está operando en este pla-

no. La prueba es el poder inmenso que tiene la mente, que nos puede poner en el centro de nuestro ser. La vida es mucho más de lo que podemos mensurar, por eso es menester mostrar respeto por todo lo que tenemos cerca, empezando por nosotros mismos. Yo quiero una sociedad más justa, donde no exista el hambre, donde haya una justa repartición de los recursos y donde no gobierne la ganancia, por la cual el mundo está hoy día en crisis. La guerra por la ganancia ha creado un mundo virtual y en crisis. Y frente a eso tenemos la poesía y tenemos la música, que nos ponen en contacto con la realidad que no es tangible pero que es real”.

Por eso el nuevo disco de Teresa Salgueiro, *O Mistério*, es una auténtica obra maestra.

Levantamos nuevamente la mirada: aves forman figuras por encima de un navío que atraviesa el Tajo. Siguen corriendo las aguas. Volvemos al libro de Antonio Tabucchi y como el río Tajo ha desencadenado a Cronos, cambiamos libremente la fecha en el momento de leer:

Era el mes de febrero de 2013... y *Lisboa refulgia en el azul de la brisa atlántica, sostiene Pereira...*

Suena por siempre la magia de la ciudad de Lisboa. Refulge. **u**



Beatriz Nunes, de 23 años, voz cantante de Madredeus

# La página viva

## El pulpo que no murió

José de la Colina

*Un pulpo que agonizaba de hambre fue encerrado en un acuario por muchísimo tiempo. Una pálida luz se filtraba a través del vidrio y se difundía tristemente en la densa sombra de la roca. Todo el mundo se olvidó de este lóbrego acuario. Se podía suponer que el pulpo estaba muerto y sólo se veía el agua podrida iluminada apenas por la luz del crepúsculo. Pero el pulpo no había muerto. Permanecía escondido detrás de la roca. Y cuando despertó de su sueño tuvo que sufrir un hambre terrible, día tras día en esa prisión solitaria, pues no había carnada alguna ni comida para él. Entonces comenzó a comerse sus propios tentáculos. Primero uno, después otro. Cuando ya no tenía tentáculos comenzó a devorar poco a poco sus entrañas, una parte tras otra.*

*En esta forma el pulpo terminó comiéndose todo su cuerpo, su piel, su cerebro, su estómago; absolutamente todo.*

*Una mañana llegó un cuidador, miró dentro del acuario y sólo vio el agua sombría y las algas ondulantes. El pulpo prácticamente había desaparecido.*

*Pero el pulpo no había muerto. Aún estaba vivo en ese acuario mustio y abandonado. Por espacio de siglos, tal vez eternamente, continuaba viva allí una criatura invisible, presa de horrendas escasez e insatisfacción.*

Sakutaro Hagiwara, en la antología *45 cuentos siniestros* (traducción de ¿...?)

\*\*\*

“El pulpo que no murió”, una breve pieza narrativa a la que hoy llamaríamos minicuento, es uno de los más impresionantes casos de la literatura de horror, aunque no lo habite un fantasma ni un vampiro ni un

monstruo ni alguna presencia sobrenatural. Su tema de intenso horror *vivo* nace de un asunto atroz pero en principio nada inverosímil: el del hambre: un hambre total, totalitaria, que aniquila y a la vez motiva a sobrevivir, obligando al “personaje” a devorarse a sí mismo y a pasar así de ser un animal concreto, carnal y mortal, a un animal abstracto, inmaterial e inmortal, sólo existente como una solitaria obsesión fija, como menos que el fantasma de un ser, como un ente meramente virtual pero por siempre hambriento, o hasta como una variante dinámica del inquietante objeto cerebral concebido ¿humorísticamente? por Lichtenberg: el cuchillo sin mango al que le falta la hoja. El llamado “horror materialista” de los cuentos de Lovecraft, esos espacios narrativos habitados por arcaicos monstruos de configuración heteróclita, truculenta y casi caricaturesca (pues están torpemente hechos de tremendistas adjetivos y adver-

bios), palidece ante esta inquietante tragedia de la insaciable materia que se devora a sí misma hasta convertirse en una criatura que paradójicamente perdura en la inexistencia y con un hambre por siempre insaciable.

Hace algunos años me fascinó este relato (publicado en la antología *45 cuentos siniestros*, de Ediciones La Flor, Buenos Aires, Argentina) y su asunto me otorgó una noche de obsesión e insomnio. No recuerdo si en el libro, que quizá perdí o quizá presté y no me fue devuelto, había algún dato más que los nombres del autor y el del traductor, pero he conservado el cuento del pulpo ¿metafísico? porque lo copié en una libreta igualmente antológica que milagrosamente se me ha aparecido en días recientes.

Al autor del cuento, el poeta Sakutaro Hagiwara (nacido en Maebashi el primero de noviembre de 1886 y muerto en Tokio el 11 de mayo de 1942), la crítica lo considera el introductor del verso libre y “el padre de la poesía coloquial” en el Japón. Desde muy joven fue fundador de orquestas de mandolinas o kítaras y colaborador de revistas literarias de vanguardia y de vida efímera (como todas las del género... si es un género). Casó dos veces, creó familia, tuvo una fugaz relación homosexual y, muy poco hogareño, vagabundó por el Japón y tal vez por otros países. Con algunos poetas y artistas formó el grupo Ningy Shisha, dedicado al estudio de la música, la poesía y la religión (en este orden o en otro) y, siendo muy aficionado al sake, “como todo poeta japonés que se respete”, antes de beber la primera taza del licor solía proferir, como en un exorcismo, el íncipit de la primera de sus admirablemente traducidas *Iluminaciones* de Rimbaud:

“Una noche senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié”. **U**



Sakutaro Hagiwara

# Jonas Mekas

## La mirada del azar

Edgar Esquivel

Noventa y contando. Aunque en el caso de Jonas Mekas (1922) son noventa años y filmando. A este cineasta lo que le “interesa filmar, verdaderamente, es lo que sucede aquí, ahora mismo, lo que le rodea”. Retomo sus palabras para decir que nació en una aldea de veinte familias en Lituania. Era granjero, cortaba leña y sacaba el estiércol de las vacas. También fue atleta e hizo política contra Stalin y los nazis. Acabó en un campo de concentración cerca de Hamburgo, después pasó a otro para refugiados de la ONU y cinco años más tarde, 1949, fue admitido en Nueva York. Entonces ya tenía interés en el cine “porque era el mejor modo de explicar lo que había visto. Y con su hermano empezó a soñar cómo harían películas”. ¿Cuándo empezó? Compró una cámara con los primeros dólares que ganó en Brooklyn. ¿Qué rodaban? “¿Qué rodábamos? ¡Rodábamos la vida!”.

Un original diario segmentado en vitales tomas y cuadros rubrican las vivencias de Mekas y conforman una filmografía de más de setenta títulos: copioso conjunto de películas que deshebra una obra vasta y emotiva, rutinaria y audaz que pregonaba códigos distintos para ver y hacer cine. En ello han sido vitales la *Film culture* (1955), revista insignie de lo experimental, y la cooperativa *The Film Makers* (1962). Seis décadas de -trás de una cámara, día y noche explorando en lo cotidiano la naturaleza de la cinematografía: la captura de episodios y ocurrencias con el único afán de alternar las horas sucedidas con la vigilia del instante y del porvenir.

Jonas Mekas profesa la documentación elemental de lo que ve y escucha, pero su devoción está en el montaje y selección de secuencias guiadas por la curiosidad y un instinto narrativo poco común. Acepta, no sin ironía, una limitante de la que surgen

soluciones y banderas: el cine no es total y hasta la memoria es un artificio de poco fiar pues “sólo podemos filmar lo que está delante de nosotros”. En la casualidad el presente evoca su esperanza. Reproducir lo que miramos, anhelamos y entendemos concede identidad propia a un estampado audiovisual, pero es un impulso que altera el orden de las cosas y anuncia una promesa paradójica, una apuesta por no voltear hacia atrás y evadirnos mediante una figuración o la conjura del pasado. Así el cinematógrafo y su verdad: sin importar que la dinámica que se imprime a las imágenes puede dar lugar a una historia observada desde distintos planos, trivial o compleja, no deja de ser un acto de percepción, una manipulación de fotogramas. Aberración y sentencia descorazonadora: en el séptimo arte no hay movimiento, ésa es la realidad, pero Mekas nos consuela y seduce:

“Como el nuevo poeta, el nuevo cineasta no está interesado en la aceptación pública. El nuevo artista sabe que la mayor parte de lo que hoy se publica está corrompido y distorsionado. Sabe que la verdad está en algún otro lugar, no en *The New York Times* ni en el *Pravda*... Le importa más el destino del hombre que el destino del arte, que las provisionales confusiones del arte... ¿Para qué sirve el cine si se pudre el alma del hombre?”.

No hay secreto ni consignas si el objetivo es reinventar las vistas de la gran pantalla a partir de su esencia, tampoco hay por qué temerle a la libertad, ésa es la poética visual de Mekas. El capricho y goce que suponen un desafío personal, antes que la pretensión de abrir caminos para otros, es lo que precede al trabajo del artista, al menos de aquel que dentro de la extrapolación romántica ansía quedarse únicamente con el



Jonas Mekas

vino y las rosas que devienen del usufructo del instante y la amistad, desafiando así el mal recuerdo y la melancolía, pero comprendiendo que el tiempo perdido se recupera en las grabaciones, sean diálogo, ficción o retrato.

Se dice fácil, pero acaso suponga la mayor sutileza del creador: jugar con el ritmo y la velocidad de la materia a través de palabras, sonidos e imágenes que terminarán por producir notas discordantes dentro del coro de los hombres. O lo que es lo mismo: la monotonía es una invención más que se redime a partir de la insistencia misma de condensar y reestructurar la existencia. Los hechos nimios y automáticos que nos reducen a lo demasiado humano resultan la mejor actuación dentro del ámbito cinematográfico. ¿Que necesidad (necedad) de la doble impostura que se cierne en ese noble oficio del siglo XX? Lo tentador es volver a comprobar lo que los surrealistas supieron siempre: que el azar es un arte supremo. **U**

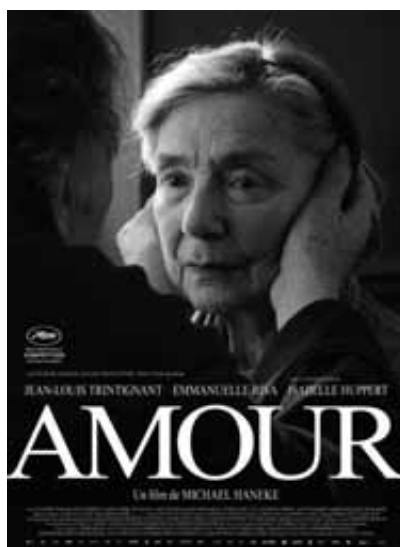
Nota: Jonas Mekas y su filmografía forman parte del FICUNAM 2013.

# Amour de Michael Haneke

Leda Rendón

*Amour* (Palma de Oro en Cannes) es una película tierna, sádica y desconcertante, por eso inscribe a Michael Haneke en la lista de los directores de culto: Bergman, Tarkovski, Kubrick, etcétera. Ya *La pianista* y *Funny Games* lo habían tatuado en el ADN del cine como un director sadomasoquista y su más reciente obra lo confirma. Pero ahora la violencia es soterrada, algunos dirán que imperceptible porque está cubierta de esa cáscara que provee la cotidianidad y el paso del tiempo en un matrimonio octogenario. Los protagonistas de la pieza: Jean-Louis Trintignant (Georges) y Emmanuelle Riva (Anne) regalan momentos de éxtasis actoral que les ha valido premios y nominaciones más que merecidos: Riva es la mujer más grande en aspirar a un Oscar con 86 años. Haneke parece establecer durante su narración pausada una pregunta que inquieta: ¿qué pasa con el amor en una pareja de ancianos si uno de ellos comienza a perder el movimiento y la razón? Quizás en ese momento la relación de poder termina y es imposible reconocerse en el otro. Así parece que sólo los recuerdos son el asidero de un amor que se colapsa y, al mismo tiempo, renace.

La historia comienza con un grupo de personas entrando al departamento de George y Anne. Ella yace muerta en su cama con pequeñas flores de colores que enmarcan su rostro; asistimos al reencuentro con la madre primigenia. Pronto sabremos que él y ella son maestros de piano. Enseguida Anne tiene largas ausencias que la llevan a la pérdida paulatina del movimiento y la razón; a lo largo del filme somos testigos de su deterioro. Su marido decide no dejarla ir a un asilo y se encarga enteramente de su cuidado. Sorprende la devoción excesiva de Georges que contrasta con un final abierto y extraño. Asistimos al espectáculo de una



muerte anunciada: miedos y obsesiones invaden el cuerpo de los héroes. La vergüenza de la propia condición sacude a Anne y a su marido a tal punto que prefieren el aislamiento.

Quién ha dicho que el amor, cuyo concepto se renueva constantemente, es siempre dulce, quién puede suponer que ese sentimiento está libre de la pulsión de muerte. Nadie. Ni siquiera las obras de poca monta; mucho menos ésta que es una profunda reflexión sobre este sentimiento en la vejez. El filme parece un discurso del sufrimiento de saberse incompleto; siempre dividido; imposibilitado de poseer al otro. Haneke plantea un escenario casi inédito para el amor en la ficción ya que vivimos rodeados de tragedia juvenil en ese sentido: Romeo y Julieta, Pigmalión y Galatea, Bonnie y Clyde, que nos recuerdan que el amor es un deseo de fusión con el otro en el que nos reconocemos comprendidos y aceptados a través de su mirada. En contraste *Amour* parece una pieza chejoviana que explora la inmovilidad a la altura de Samuel Beckett.

Según Michael Foucault el amor atraviesa las relaciones de poder, entonces la pregunta obligada es: ¿cuál es el concepto de amor de los personajes de este filme multipremiado? Sabemos que los protagonistas compartían pasiones comunes: los dos estaban dedicados a la música. Tiempo atrás disfrutaron de los placeres de la carne, su hija Isabelle Huppert (Eva), en un diálogo

inédito, afirma que “escuchar a sus padres hacer el amor era la confirmación de que siempre estarían juntos”. En ese momento la pareja vivía un amor erótico muy diferente del que somos testigos. Ahora sólo queda la responsabilidad y el respeto. La relación de poder está a punto de terminar porque la muerte está cerca. Los personajes y el espectador lo saben y se declaran impotentes. El encuentro con la nada será lento y pondrá a prueba a sus héroes. Pero la pregunta: ¿qué pasa con el amor cuando el cuerpo se resquebraja; se pudre?, no podrá ser respondida y es lógico. Sólo lo sabremos llegado el momento.

*Amour* es la mejor película del 2012. Pone sobre la mesa una discusión urgente en torno a la muerte asistida. Evidentemente estamos frente a una obra de arte que escapa a cualquier planteamiento moralizante; sin embargo, este tema salta a la vista porque es real y nos atañe a todos. *Amour* es un largometraje que hay que ver y volver a ver porque hace una reflexión filosófica profunda de la condición humana siempre contradictoria. Explora sentimientos que nos aquejan de manera cotidiana y tiene la cualidad de revelarnos nuestra vulnerabilidad y apego. Michael Haneke, como un asesino serial, ha perfeccionado sus mecanismos para narrar la violencia. En su primer ensayo notable *La pianista* utilizaba el encanto del *gore* intimista, en *Funny Games* se regodeaba aún más en el sufrimiento psicológico y de la carne. En Haneke observamos un tránsito parecido al de David Cronenberg, pero en una versión más acabada y cruel que sacude la escena cinematográfica. **U**

*Amour* de Michael Haneke, Coproducción de Francia, Alemania y Austria, 2012, 127 minutos.

# Río subterráneo

## La piel de un mundo frágil

Claudia Guillén



La narrativa de los escritores nacidos en los años setenta no sólo es vigorosa sino que en ella se integra un registro de voces que, desde la ficción, logran un nuevo punto de vista literario. Autores como Luis Jorge Boone, Daniela Tarazona, Antonio Ortuño, Guadalupe Nettel, José Mariano Leyva, Orfa Alarcón, Daniel Espartaco, Socorro Venegas, Antonio Ramos, Nadia Villafuerte, Julián Herbert, Iris García Cuevas, Yuri Herrera, Jaime Mesa, David Miklos, César Silva Márquez, por mencionar algunos, han construido su discurso narrativo empapados por su contexto sin dejar de lado sus obsesiones temáticas, que surgen de las necesidades de los tiempos en los que les ha tocado vivir. Es decir, esta generación trasladada en sus obras la realidad contemporánea a pensamientos que van de la mano con el inconsciente colectivo, y sin problema se desplazan de una perspectiva a otra con la intención de no ser encasillados en una corriente, afirmando su individualidad artística. Son, pues, los narradores mexicanos de principios del siglo XXI.

Cuando apareció la primera novela de Daniela Tarazona, *El animal sobre la piedra*, apuntaba yo que este relato quizá sería el germen temático de los futuros textos de esta autora, pues la fuerza del tratamiento psicológico de los personajes era el material literario a desarrollar. Conforme avanzaba en la lectura me adentré en una historia que, como en un juego de cajas chinas, saca a la luz una realidad dentro de otra que, en primera instancia, parecería inverosímil, pero que con el avance de la trama se vuelve tan palpable y atractiva que uno podría desear vivirla, aunque fuera por un momento: esa realidad inmersa en un cuarto con paredes aparentemente pintadas de arena que, como una piel endurecida o un caparazón de in-

secto, protegen a quien lo habita del miedo que le da el mundo a su alrededor.

En su nueva novela, *El beso de la liebre*, Tarazona recurre nuevamente a escarbar en ese imaginario que se adentra en mundos oníricos y echa mano de un eficaz tratamiento psicológico de sus protagonistas. En este caso, Hipólita Thomson se desplaza por su espacio terrenal como una elegida por Dios. Sin embargo, Hipólita es una elegida atípica, pues si bien fue dotada con varios poderes, también es cierto que sus decisiones no siempre son las correctas: ella no tiene claro qué clase de heroína es.

En un país del que nunca se dice su nombre y en donde la guerra dejó secuelas muy graves tanto en la forma de vida de los pobladores como en su psicología interna, nace, por primera vez, Hipólita Thomson. Su madre la abandona afuera de la casa del señor Guillermo Thomson. La protagonista crece en un espacio solitario, alejado de la sociedad, pues su padre fue víctima de la “Guerra de Cinco Días”. Sin embargo, cuando ella va creciendo se encuentra con el enviado de Dios, quien se presenta ante Hipólita para mostrarle todas sus capacidades no humanas: puede volar, tiene poderes de telequinesis y es inmortal, entre otros dones.

Como cualquiera de nuestros superhéroes de la infancia, Hipólita tiene una doble vida: es panadera por la noche y por el día es superheroína. Sin importarle, en principio, que su destino estará marcado por su “misión en la vida”, deja el aislamiento con su padre para integrarse a la ciudad como una más de sus pobladores. El amor que le despierta el enviado de Dios la hace sentir más débil y distraída y cae por la ventana ocho pisos abajo, hasta morir, por primera vez. La Gran Peste atacaba a la población. Hipólita sufre una transformación física que

la asemeja a una víbora con escamas, Dios se escandaliza pues la apariencia de su elegida lo remite al mal, así que ordena al emisario que acabe con ella para que vuelva a nacer. Lo único que nunca cambiará, en sus diferentes reencarnaciones, será su nombre: Hipólita Thomson. Ella viaja con Leónidas, su caballo, y sus espadas para realizar diversas travesías hasta otros continentes como el de Abia, que le es muy particular porque recuerda la morada de su infancia en el Territorio de Aislamiento de su padre.

Son muchas las experiencias que tiene esta protagonista en sus diversas reencarnaciones y diversas, también, las atmósferas donde se desarrolla la trama de esta novela. Es decir, tanto en su estructura atemporal como en las situaciones que se presentan durante el desarrollo del relato, Tarazona construye un personaje insólito que muestra las debilidades del ser humano y cómo éste ha acabado con sus recursos naturales. Hipólita, que pareciera tener labios de liebre, vive en la Tierra de los hombres perdida en sí misma y por eso le es difícil lograr la tarea que le fue encomendada por Dios. Como, por ejemplo, acabar con el *Ser* que fue construido por Madame Noël semejante a un Frankenstein, pues tiene el corazón de Hipólita en su primera muerte y los retazos de piel de otros muchos, y que parece encarnar los “pecados” de la población que habita la Tierra de los hombres.

*El beso de la liebre* es una novela donde dialogan tanto la ironía como la desesperanza y el desamor, sus temas eje, con el escenario de un mundo trastocado por las continuas guerras que acabaron con los valores de todo tipo para crear un entorno donde se reconoce la piel de un mundo frágil. **U**

Daniela Tarazona, *El beso de la liebre*, Alfaguara, México, 2012, 236 pp.

# Teatro

## Una apuesta arriesgada

Guillermo Vega Zaragoza

Los tiempos recientes no han sido propicios para el teatro. Ya se sabe: escasez de espacios y de recursos, pero sobre todo falta de público, que se encuentra prácticamente secuestrado por otras formas de cultura y entretenimiento, no muy loables: la televisión, el cine, los deportes, la Internet. Contra todo ello tiene que lidiar la comunidad teatral con las poderosas armas con las que cuenta: la imaginación y la creatividad.

Múltiples han sido las formas de atraer al público a los foros teatrales, algunas más eficaces que otras: desde la incorporación de los actores de la telenovela o película de moda, la importación de obras de éxito comprobado en otras latitudes (sobre todo en Broadway) o, como recientemente se ha vuelto común, la adaptación de películas célebres al teatro, cuando lo

contrario era lo natural. Todo con el objetivo de interpelar al espectador con lenguajes que le sean familiares y que lo impulsen a salir de su casa y pagar un boleto para ver una obra de teatro.

Desde su primera obra *El aplauso de las focas* hasta *Homicidas gourmets*, pasando por *El club de la mano amiga*, entre otras, el trabajo del dramaturgo mexicano Edgar Álvarez (México, D.F., 1970) se ha distinguido por dos aspectos fundamentales: en el formal, la exploración de nuevas propuestas teatrales, y en el temático, el desencuentro en las relaciones humanas, fundamentalmente las de pareja. Conforme ha avanzado en su carrera como dramaturgo, director y productor se han ido sumando otras preocupaciones-obsesiones, tales como la crítica social y la denuncia

de la irracionalidad de la guerra y la violencia, como en el montaje del monólogo *Me llamo Rachel Corrie*, de Alan Rickman y Catherine Vinear. Todo ello bajo la luz de una mirada ácida, plena de humor e inteligencia, que ha podido afinar gracias a la influencia de sus maestros como Hugo Argüelles, Ludwik Margules, Jesús González Dávila y José Caballero.

En la obra *Más allá del horizonte o Destino: cualquier lugar*, Álvarez ha hecho una apuesta arriesgada: adaptar no una película sino todo un género filmico al lenguaje teatral, trasladando el quizá más cinematográfico de todos —la *road movie*— al espacio teatral, pero no sólo eso sino que además lo hizo en el reducido espacio de un autobús (más bien trolebús, ya que fue estrenada en el espacio experimental del Trolebús Escénico La Nave, ubicado en el Parque México de la colonia Condesa de la Ciudad de México el 30 de agosto de 2012, bajo la dirección de Alejandro Aragón, y cuyo texto publica Anónimo Drama Ediciones en su colección Escenaria).

No recuerdo quién dijo —debió de ser Borges: él ha dicho todo lo que vale la pena citar— que en la literatura sólo hay dos temas: el viaje y el asesinato, que todas las historias se derivan de ahí. Alguien se va o alguien llega, alguien mata a alguien o quiere evitar que lo maten o que maten a alguien más; alguien se va porque mató a alguien y así, interminablemente. De hecho, las dos grandes narraciones fundamentales de la cultura y la literatura de Occidente, la *Ilíada* y la *Odisea*, bordan sobre esos dos temas: la Guerra de Troya no es más que el telón de fondo de la ira de Aquiles por la muerte de su amado Patroclo, y el periplo de Ulises no es más que un viaje para volver a sus orígenes.



De hecho, el viaje del héroe —que documentó tan bien Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (esa Biblia de todo contador de historias)— es eso: un viaje para asesinar a alguien: a sí mismo (internamente hablando, por supuesto), pues el héroe se convierte en otro al final de la historia como resultado de todas las peripecias que ha tenido que sortear.

A pesar de que la “historia de viaje” se ha presentado desde que comenzó el cine, no sería hasta después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo con el florecimiento de la industria automotriz y de la cultura juvenil, que se consolidaría definitivamente y ya para los años sesenta se convertiría en un género por sí mismo. Se entiende que en la *road movie* es posible explotar gran cantidad de los vistosos recursos cinematográficos: locaciones, paisajes, multitud de personajes y situaciones, y sobre todo la sensación del movimiento, del avance de la historia y de la transformación de los personajes conforme a lo que les sucede.

¿Cómo lograr esto en el reducido y aparentemente estático espacio teatral? Es evidente que Edgar Álvarez ha desmenuzado los elementos del mencionado género cinematográfico para vaciarlos al teatro: estructura episódica, modelo de viaje infinito, desarrollo psicológico de los personajes hasta llegar a la anagnórisis, e incluso el aspecto musical. En su obra, el autor ha depurado las cosas al mínimo para revelarnos la esencia, creando un microcosmos mucho más adecuado para moverlo en escena. O mejor: crear la ilusión de movimiento en escena. Así, los personajes, las situaciones, los escenarios son mínimos, sin detrimento de la profundidad del planteamiento dramático.

*Más allá del horizonte* es la historia de Jorge, un verdadero *nowhere man*, un joven harto de todo lo que sucede en su país y en su ciudad, que se lanza a un viaje en autobús con pretextos nimios. En el fondo, de lo que huye Jorge es de sí mismo y cree que viajando escapará de su cárcel personal. La casualidad lo enlaza con Luna, adorable y conflictiva mujer que también huye de sí misma, de su pasado y de lo que cree al principio una situación trágica. El catalizador de la realización de estos dos fugitivos es Güicho, cantante callejero y espíritu libre, que viaja adonde lo lleven la suerte y su



© Brenda



© Brenda

Escenas de *Más allá del horizonte*

propia voluntad. Paradójicamente, él será la víctima propiciatoria para que la pareja protagonista encuentre su propio camino.

Armada en siete episodios, con diálogos brillantes y personajes anclados en la actualidad más inmediata, Edgar Álvarez cuestiona al espectador sobre la fatalidad, la lealtad, la injusticia, el poder y la violencia, y sobre todo, la falta de comunicación entre hombres y mujeres, que parece llevarnos a la tragedia y la barbarie. Sin embargo, nos ilustra el dramaturgo, cada quien tiene que emprender su propio camino para encontrarse a sí mismo y, entonces sí, aspirar al encuentro con el otro, con el resto de sus semejantes.

En su hermoso y aún indispensable libro *La vida del drama*, Eric Bentley nos recuerda que “la experiencia de una obra

de teatro, como la de una novela o una composición musical, es un río de sentimientos que fluye dentro de nosotros, a ratos caudaloso y en otros momentos lento, deslizándose ya plácidamente entre amplias orillas, ya torrentosamente entre márgenes estrechos, ora descendiendo en declive, ora precipitándose en rápidos, a veces cayendo en una cascada y otras deteniéndose en una presa, a veces desembocando en el océano”. Edgar Álvarez nos desliza por esos ríos modernos que son las carreteras, por donde nos dejamos llevar junto con sus personajes para llegar al destino que cada uno se quiera construir. **u**

Edgar Álvarez, *Más allá del horizonte*, Anónimo Drama Ediciones, México, 2012, 49 pp.

# Neuroelocio de la lectura

José Gordon

*Que durante las estaciones de clima más sosegado  
aunque estemos alejados, tierra adentro  
tengan nuestras almas una visión de ese mar inmortal  
que nos trajo hasta aquí,  
puedan en un instante viajar allá,  
y ver a los niños jugar cerca de la orilla,  
y oír a las poderosas aguas correr eternamente.*  
William Wordsworth (traducción Gonzalo Torné)

El experimento es a la vez literario y científico. Un grupo de treinta personas lee obras clásicas de autores como William Shakespeare, William Wordsworth y T. S. Eliot. Al mismo tiempo se monitorea la actividad eléctrica de sus cerebros. Posteriormente, el grupo lee versiones modernizadas para facilitar la comprensión de esos textos. El resultado del escaneo cerebral muestra que las versiones originales disparan mayor actividad eléctrica. Explica Julie Henry, la corresponsal de educación del diario *Sunday Telegraph*:

“Los científicos pudieron estudiar la actividad cerebral a medida que los lectores respondían a cada palabra y registraron cómo se ‘encendía’ el cerebro cuando se encontraban con palabras inusuales, frases sorprendentes o estructuras de oraciones difíciles. El ‘encendido’ de la mente dura más que la chispa eléctrica inicial, eso hace que el cerebro cambie a un nivel superior. Ello aliena a seguir leyendo”.

Lo que se descubre tiene consistencia con lo que nos dice la teoría de la información respecto del equilibrio entre lo conocido (redundante) y lo desconocido (lo novedoso que cifra más elementos informativos). Si predomina lo que es completamente diferente no tenemos forma de digerirlo, pero por otro lado, si el contenido es completamente predecible, no atrapa nuestra atención, no nos reta.

El profesor de literatura Phillip Davis (Universidad de Liverpool) plantea en un trabajo titulado *El cerebro de Shakespeare* que creadores como el bardo inglés combinan lo ya conocido y usado en el habla (un sustantivo o un adjetivo, por ejemplo) para que se transformen entre sí o funcionen como verbos. Esto cambia la naturaleza gramatical con una mínima alteración de la forma. A este fenómeno lingüístico se le denomina cambio funcional. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la tragedia *Otelo*. Dice Yago en la versión original en inglés: “*To lip a wanton in a secure coach / and to suposse her chaste!*”. En una versión modernizada se plantea así: “*To kiss a whore on a safe couch, and to suppose her to be chaste!*”. Podríamos traducirlo de la siguiente manera: “Besar a una prostituta en un lecho seguro y suponer que es casta”.

Sin embargo, en la versión original, Shakespeare cambia el sustantivo *lip* (labio) a

verbo y el adjetivo *wanton* (disipada) a sustantivo. El cambio funcional del lenguaje de Shakespeare se podría traducir como “lambiar a la disipatriz...”.

Phillip Davis se asombra ante la creatividad que se pone en juego: “Pienso que el efecto frecuentemente es eléctrico, como un destello que aparece en la mente: se trata de una forma del habla comprimida de manera económica, como si viniera de una época en la cual el lenguaje se encontraba en su mayor fluidez dinámica y formativa; un tiempo en el que una palabra podía moverse rápidamente de un significado a otro, en concordancia con la capacidad relampagueante de Shakespeare para crear una metáfora”.

La poesía conserva esta capacidad y por ello un profesor de letras inglesas colaboró con científicos y le solicitó al profesor Niel Roberts, de la Universidad de Liverpool, que se hicieran resonancias magnéticas de los cerebros de los lectores para ver qué es lo que sucedía con una literatura que no se deja domesticar. Lo que se encontró fue un neuroelocio de la lectura. Dice el profesor Davis:

“La literatura sería actúa como un amplificador del cerebro. Las investigaciones muestran el poder de la literatura para alterar los procesos mentales, para crear nuevas ideas, formas y conexiones tanto en los jóvenes como en los mayores”.

Los estudios realizados refuerzan la noción de que la buena literatura (me gusta más que el término *seria*) estimula las capacidades cognitivas y emocionales, reta al cerebro a crear nuevas redes. William James ya lo había advertido: “La mente es un teatro de posibilidades simultáneas”. La poesía y el arte abren el telón. **U**



## EDICIÓN DIGITAL

Interacción Cultural en Línea



- Redes sociales
- Descarga para móviles
- Motor de búsqueda
- Videos
- Galerías fotográficas
- ...y más!





# eumex – EUCOLÓGICA

*Aprovecha la promoción  
que eumex tiene para ti,  
si eres **EMPRESA VERDE***



**EMPRESA  
SOCIALMENTE  
RESPONSABLE**

[www.eumex.com.mx](http://www.eumex.com.mx) • 55401312 • [comercial@eumex.com.mx](mailto:comercial@eumex.com.mx)