

**REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
MÉXICO**

U

**ESPECIAL:
REVISTAS LITERARIAS**

YVON RIVARD

PEPE RIBAS

MONIQUE LARUE

**ROBERT JUAN-
CANTAVELLA**

JULIO TRUJILLO

JOCA REINERS

TERRON

LAKIS PROGIDIS

PEDRO MAIRAL

HERNÁN CASCIARI

LUIGI AMARA

PACHO PAREDES

GILBERTO PADILLA

ANTHONY STANTON

ANTONIO CAJERO

ROSA BELTRÁN

MARINA GARONE




culturaUNAM



Unam
La Universidad
de la Nación



Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Jorge Volpi
Coordinador de Difusión Cultural

Dra. Guadalupe Nettel
Directora

Mtro. Ignacio Solares
Director emérito

Consejo editorial

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

Consejo editorial internacional

Andrea Bajani
Martín Caparrós
Alejandra Costamagna
Philippe Descola
David Dumoulin
Santiago Gamboa
Jorge Herralde
Fernando Iwasaki
Edmundo Paz Soldán
Juliette Ponce
Philippe Roger
Iván Thays
Enrique Vila-Matas

Javier Ledesma Grañén
Coordinador editorial

Yael Weiss
Coordinadora de revista digital y medios

Silvia Mora
Coordinadora de administración y relaciones públicas

Sandra Heiras Garibay
Jefa de redacción y cuidado editorial

Jorge Comensal
Editor adjunto

Papús von Saenger
Director de arte

Carmen Uriarte Acebal
Investigación iconográfica

Rafael Olvera Albavera
Diseño gráfico y composición tipográfica

Guillermo Vega Zaragoza
Promoción y vinculación

Verónica González Laporte
Investigación y archivos

Elizabeth Zúñiga Sandoval
Asistencia editorial y distribución

Javier Narváez
Fotografía

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

Portada: Intervención de la portada de la revista de octubre de 1975, Kazuya Sakai, *Ejercicio*

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 162 | AGOSTO 2017

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794
Fax: 5550 5800 ext. 119
Suscripciones: 5550 5801 ext. 216
Correo electrónico: reunimex@unam.mx
www.revistadelauniversidad.unam.mx
Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,
01030, México, D.F.

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

EDITORIAL	3
SALIR DE CASA Yvon Rivard	5
AJOBLANCO: CRÓNICA BREVE DE UNA PASIÓN Pepe Ribas	8
DE AMICITIA... Monique LaRue	12
SOBRE LA REVISTA LATERAL Robert Juan-Cantavella	15
APUNTES DE UN EDITOR DE REVISTAS Julio Trujillo	18
REVISTAS PARA UN NAUFRAGIO SOLITARIO Joca Reiners Terron	21
LABORATORIOS DE SUBJETIVIDAD Lakis Proguidis	25
LA BANDA Pedro Mairal	28
LOS JEFES Y LOS EMPLEADOS Hernán Casciari	30
REVISTAS EN LA MESA DE DISECCIONES Luigi Amara	33
ZINE DÉJÀ VU. ALGO SOBRE PUBLICACIONES MARGINALES Pacho Paredes	36
EL FIGHT CLUB DE LAS REVISTAS CUBANAS Gilberto Padilla Cárdenas	41
LA AVENTURA DE PROA. PUNTO DE CONVERGENCIA Anthony Stanton	43
REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS MODERNAS O EL LEGADO DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ Antonio Cajero Vázquez	48
MARGO COMO PUNTO DE PARTIDA Rosa Beltrán	51
BIOGRAFÍA DE UNA REVISTA UNIVERSITARIA Verónica González Laporte	55
AIRES DE FAMILIA Marina Garone Gravier	58
REPORTAJE GRÁFICO	61
Portadas de la Revista de la Universidad de México	
MISCELÁNEA	69
LOS SUEÑOS DE UNIDAD DE JOSÉ GORDON Adela Salinas	69
SEÑALES DE NOSOTROS Lina Meruane	73
EL ÚLTIMO CAFÉ TURCO Eduardo Halfon	83
MADAME DE STAËL, SUIZA Y LOS PRIMEROS MEXICANOS Ignacio Carrillo Prieto	89
RESEÑAS Y NOTAS	95
MAPA DE UNA AUSENCIA, DE ANDREA BAJANI Yael Weiss	96
EL ACCELERADOR DE PARTÍCULAS, DE JULIO TRUJILLO Ricardo M. García	98
DEL BOXEO, DE JOYCE CAROL OATES Ari Volovich	99
LEJOS DE JUZGAR A LOS ESPEJOS, DE MIGUEL AGUILAR CARRILLO Eduardo Langagne	100
“LA POESÍA ES UNA BÚSQUEDA DE LA LUZ”. SOBRE ADAM ZAGAJEWSKI Lukasz Czarnecki	102
REVUELTAS Y FUENTES DESDE 1985 Christopher Domínguez Michael	103
PARA SALUDAR A LA ODISEA Adolfo Castañón	105
EL INCONCEBIBLE UNIVERSO. SUEÑOS DE UNIDAD, DE JOSÉ GORDON Pablo Espinosa	106
UN COLISIONADOR DE PARADIGMAS POLÍTICOS José Gordon	108
LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA COMO CAMPO DE BATALLA Álvaro Matute	109
EL INMORTAL SOLITARIO DEL BULEVAR José de la Colina	110
OVIDIO Y MALLARMÉ David Huerta	111
EXAMEN DE LA ORACIÓN José Ramón Enríquez	113
PALABRAS Y BARRO Claudia Guillén	114



Prensa antigua, grabado en un libro de Quintiliano editado por Michel de Vascosan, ca. 1520

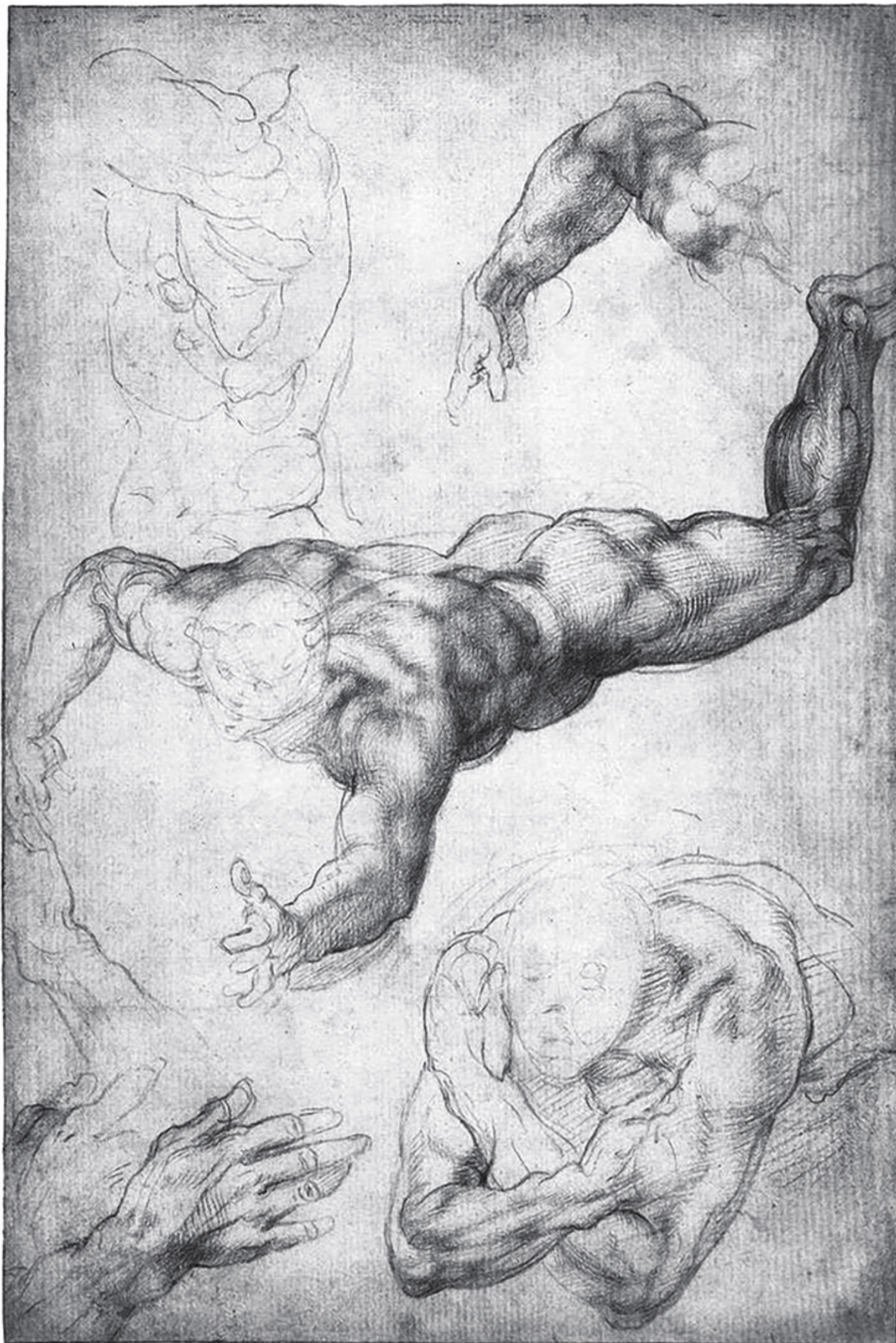
Editorial

Las revistas literarias constituyen un organismo vivo. Nacen de la afinidad entre diversas personas, de las ganas de iniciar una conversación sobre los libros y sus autores, y de prolongarla durante decenas de páginas, de confrontar distintos estilos y puntos de vista, de imaginar y desvariar junto a otros. Las revistas poseen una vida propia, crecen, reciben la influencia del exterior y ejercen la suya sobre sus lectores; sufren transformaciones, libran sus batallas, a veces también largas guerras, luego enferman y mueren. Una que otra resucita. Aunque todas giran alrededor de un mismo tema —la literatura— sus personalidades son muy distintas entre sí. Cada una pertenece a una estirpe, a una genealogía. Colaborar en ellas exige una apertura y una disposición al encuentro, como la de quien asiste a una cena sin saber exactamente quiénes serán los otros comensales. Una revista literaria debe sobre todo reflexionar acerca de la literatura, honrar a sus dioses y a sus ancestros, claro está, pero también establecer diagnósticos sobre el estado actual de las letras, construir puentes entre diferentes lenguas, épocas y latitudes, dar a conocer al relevo, tanto de su propia tradición como de otras tradiciones afines. Uno de nuestros autores, Yvon Rivard, pide a una revista literaria lo mismo que a una obra de arte: sacudir, incomodar, provocar escalofríos, que enseñe la belleza y la fealdad del mundo, y nosotros suscribimos sus palabras.

A partir de septiembre la *Revista de la Universidad de México* cambiará de época. Después de trece años de ocuparse de las letras mexicanas retomará su aún más larga tradición de revista interdisciplinaria. En esa nueva fase nuestra carga genética seguirá siendo literaria, pero abriremos la conversación lo suficiente como para que especialistas de otras disciplinas puedan unirse a ella. A modo de despedida, invitamos a escritores y editores de diferentes generaciones y latitudes —Argentina, Brasil, Cuba, España, Francia, Quebec y México— a reflexionar acerca de las revistas literarias como ideal, pero también como fenómeno y como práctica, a expresar sus credos, sus advertencias y finalmente a hacer la revisión de aquellas publicaciones que para ellos resultaron inolvidables. Este número coincide con otra buena noticia: la reaparición de la emblemática revista contracultural *Ajoblanco*. Pepe Ribas, el director fundador, nos recuerda sus orígenes en un texto muy poderoso donde explica cómo una revista puede convertirse en un movimiento, en un agente de cambio social. Su texto dialoga con la historia de los fanzines y las revistas contraculturales de México que hace Pacho Paredes. Los poetas y editores Julio Trujillo y Luigi Amara resumen las conclusiones a las que llegaron cuando editaban *Paréntesis* o *Letras Libres*. Joca Terrón nos cuenta cómo las revistas literarias cambiaron su adolescencia en una provincia de Brasil antes del internet, mientras que Hernán Casciari recuerda en un texto fantasioso las sorpresas y los cuestionamientos que los asaltaron a él y al jefe de redacción de *Orsai*.

Nuestra intención no era hacer una selección ni mucho menos pautar un canon. Contra todo pronóstico nuestros colaboradores ni siquiera mencionaron algunas de las publicaciones que nosotros hubiéramos deseado destacar, y se ocuparon de otras que para ellos resultaban más emblemáticas o entrañables. Pero, insisto, un número de revista es ante todo una conversación, y las conversaciones son sorpresivas e impredecibles; pueden quedar inconclusas y pueden, por supuesto, reanudarse en cualquier momento.

GUADALUPE NETTEL



Miguel Ángel Buonarroti, *Estudio para un ángel que vuela*, ca. 1536

Salir de casa

Yvon Rivard

Traducción de Arturo Vázquez Barrón
y Roberto Rueda Monreal

El narrador y ensayista quebequés Yvon Rivard plantea que la mayor virtud de las revistas literarias es romper el encierro de los autores y congregarlos en un espacio donde pueden actuar, confrontar sus textos y resolver los conflictos internos de la escritura.

Ayer en la mañana, esta mañana, y mañana en la mañana habría tenido que estar, debería estar en mi mesa de trabajo, escribiendo una novela que arrastro y que me arrastra desde hace ya casi cinco años. Primera definición de una revista literaria: una revista es lo que importuna al escritor, lo aleja momentáneamente de su obra. ¿Por qué se deja importunar así el escritor por una revista que le pide un texto o una comunicación? A menudo me hice la pregunta cuando estaba en la revista *Liberté* o cuando di textos a otras revistas, a *L'Atelier du roman*, *L'Inconvénient*, *Contre-jour*. La respuesta está en la expresión “dar un texto”: escribir para una revista es en verdad dar algo, es decir, tomar un poco del tiempo que debería de consagrarse a su obra para que otra cosa viva y se desarrolle, para que otra obra, colectiva, exista.

No digo que esta dádiva sea por completo desinteresada, hablaré de ello más adelante, pero lo es mucho más que aquella que hace un autor a su obra (dádiva de una parte de su tiempo, de la mejor parte de sí mismo), a algo que toma forma, crece y existe fuera de él —poema, novela, ensayo— y le devuelve a cambio una existencia más fuerte, más acabada, “un excedente de ser”, decía Anne Hébert, me parece, a propósito de la poesía. Esta dádiva hecha a una revista es igualmente más desinteresada que la otra dádiva que el autor hace a los lectores al publicar su obra, porque esos lectores, ya sean numerosos o no, ya sea que se manifiesten o no, en forma de cartas, de críticas o de premios, crean una especie de comunidad invisible que confiere a la obra, que ya ha conferido al

escritor un excedente de ser, una forma de existencia incuestionable: esta obra, sea cual sea su calidad, cuando se encuentra en forma de libro en manos de un lector tiene un peso semejante al de una piedrecilla o un pedazo de madera. El texto que doy a una revista carece de autonomía ontológica, desaparece en un conjunto que se queda menos tiempo en manos del lector. No tiene en una biblioteca un lugar propio que se le podría asignar por orden alfabético o jerarquía de géneros.

Esta dádiva de un colaborador a una revista es, por supuesto, mucho mayor en el caso de sus miembros o de un director o directora. Quien da un texto a una revista da pues un poco del tiempo que debería dedicar a su obra, aunque acepta también cierto anonimato. Pero el aspecto más importante de esta dádiva es aceptar escribir algo, no al aventón sino inacabado, con riesgo, en el sentido en que el autor no tiene tiempo de revisar y corregir su propio pensamiento; algunos meses o algunos años después, se arriesga a entregar fragmentos, pedazos de su pensamiento que sólo adquirirán pleno sentido después, en el conjunto de la obra o que, al contrario, nunca encontrarán su lugar en dicha obra y serán testimonio simplemente de un ensayo más o menos fallido, de un pensamiento que no produjo nada, como algunos de esos días en los que nada sale bien y que, sin embargo, hay que aceptar vivir porque de todos modos tienen el mérito de mantener el movimiento, de conservarnos vivos. François Ricard, cuando era director de *Liberté*, hostigaba de manera regular a su equipo, pe-

rezoso o perfeccionista, recordándonos que una revista no es un libro, que es un taller, una obra en construcción. Confieso que siempre me costó trabajo practicar esta verdad, que escribí pocos textos y textos relativamente cortos, hasta hace muy poco, con mi enojosa tendencia a querer, como lo decía Vigny, “escribir yo mismo mi propia antología”.

¿Pero, para qué entonces semejante dádiva? ¿Qué es lo que lleva a alguien a escribir para una revista o a formar parte de ella? Dos cosas se me ocurren, que en el fondo se juntan y no son más que una sola: el deseo de salir de casa, el deseo de actuar. Salir de casa es una necesidad psicológica, intelectual y moral para todos, pero quizá más para el escritor que vive, la mayor parte del tiempo, centrado en sí mismo, en la postura de Narciso; que se esté mirando o no en nada cambia las cosas porque es siempre de él mismo de donde hace surgir el mundo al que contempla, analiza o explora, ya sea que este mundo sea la sociedad, el “yo” o un paisaje. No es mi intención abrumar al pobre Narciso, a quien le va como en feria desde hace unos 30 años, ni condenar al famoso “yo”, que sería tan odioso, porque creo, al igual que Peter Handke, que sin este “yo” que el escritor cultiva, sea cual fuere su poética, ya no habría manera de registrar el mundo: “Sí, el mí, el yo, —escribe Handke—, la naturaleza humana es lo que conserva a la humanidad. [...] Vayan lentamente y conviértanse ustedes mismos en la forma sin la cual ninguna lejanía se recorta: sin contornos no son ustedes sus dueños” (*Por los pueblos*).

Si este “yo” y la soledad que lo protege son necesarios, también es necesaria esa especie de alejamiento que una revista exige al escritor al proponerle temas de reflexión que le son más o menos cercanos. Que un escritor se aleje momentáneamente de su obra para pensar en lo que hace (¿qué es lo que estoy escribiendo realmente? ¿Qué persigo con ello? ¿Cambia en algo las cosas o no?) o para admirar otra obra y descubrir en ella el recorrido difícil y ejemplar de un pensamiento, de una vida, o también que se aleje de su obra para exponerse a problemas tan vastos como el hundimiento de los valores morales, la pobreza, la injusticia, la represión, que amenazan y atacan “al mundo fuera de mi casa” (como lo dice un personaje de Carver); pues bien, esa experiencia, que las revistas provocan, es necesaria para abrir el pensamiento y la obra del escritor a un mundo cuyo centro ya no es su mesa de trabajo, para que el escritor se solidarice con el mundo, incluso un mundo en el que no se reconoce, porque la primera tarea del escritor que sale de su casa es aceptar la verdad escandalosa de que es responsable de lo que ocurre en el mundo, reconocer que el gusano está en el fruto, que el enemigo que amenaza esa cosa vieja y frágil que es la humanidad también está en el interior de su casa, en su mesa de trabajo.

Las revistas, y ahí radica su primer mérito, favorecen la aparición de la comunidad en el seno mismo de la soledad del escritor. Como lo escribe Denis de Rougemont, el escritor, el intelectual que es “transformado, orientado, animado, por una presencia exterior que lo cuestiona [...] sigue siendo un solitario, pero ya no se encuentra aislado”. El primer acto crítico del escritor que acepta unirse a una comunidad, aunque sea por medio de la dádiva de un texto que irá a añadirse, a fundirse con otros textos, es un regreso a su propio trabajo, a sí mismo, ya no separado del mundo, sino contaminado o salvado por el mundo. De ahí tal vez la exhortación paradójica de Kafka: “En el combate entre tú y el mundo, secunda al mundo”. Toda revista viva es la ocasión y el lugar de un conflicto que ya existe en el escritor, pero que se encuentra en cierto modo revelado, amplificado, por la exposición del escritor a “una presencia exterior que lo cuestiona”, sin importar si esta presencia es una pregunta que el mundo le hace o un pensamiento distinto al suyo, encarnado en uno o varios seres humanos.

Por supuesto, una revista tiende a reagrupar, a reclutar escritores que más o menos pertenecen a una misma familia intelectual. Es esta verdad común, que todos buscan o sienten, la que le garantiza un mínimo de coherencia, pero es también lo que corre el riesgo de petrificarla. Usualmente, una revista nace y se desarrolla en contra de algo: eso le permite estar

© Bob Adelman



Raymond Carver en Syracuse, Nueva York, 1984



Peter Handke, 1999

constantemente al acecho y también definir o matizar la posición o el ideal que la anima. Toda revista es, en este sentido, polémica. Debe, como el escritor que forma parte de ella y que ha aceptado salir de su casa, exponerse al otro. Si no lo hace, hay grandes posibilidades de que los escritores que la componen hayan pasado por alto el consejo de Kafka, es decir, que no han empezado a atacar, o han dejado de hacerlo, al primer y peor enemigo, que está, como dice Nietzsche, en uno mismo. Dicho de otro modo, el peligro de una revista es que ya no se convierta en lo que saca al escritor de su casa, sino más bien en otra mesa de trabajo un poco más ancha a la que se sientan varios Narcisos que ya no tienen conciencia de ser parte de ella.

¿Cómo evitar el peligro de una especie de ronroneo? Yo diría que el deseo de salir de casa, el deseo de criticar, de enfrentar al mundo secundándolo porque también está en mí y porque participo en él, este deseo debe ir acompañado de otro deseo, deseo loco, ingenuo, cuya realización es altamente improbable; el deseo de cambiar al mundo, incluso a la escala reducida y modesta del “yo”. Dicho de otro modo, el pensamiento que anima a una revista debe ser crítico (el mundo está mal, describámoslo de manera que nadie pueda, sin remordimiento, ignorarlo), pero no debe detenerse ahí, so pena de mantener vivo aquello que describe, critica o denuncia. Este acto crítico debe desembocar en un acto de creación.

Cuando abro una revista, como cuando abro una obra, no quiero que me digan únicamente que el mun-

do está mal, que reina la tontería, que la novela, la sociedad, la poesía, el medio ambiente, el país, están sometidos a fuerzas de destrucción o a cómplices de dichas fuerzas. También quiero que me muestren el lugar, el centro en el ser humano de donde procede esta mirada crítica, ese lugar o ese centro de donde puedo sacar la fuerza de luchar contra lo que destruye, envilece, humilla al ser humano; la fuerza y la luz necesarias para crear otro mundo o más bien para restaurar éste. Pido a una revista literaria lo que pido a toda obra de arte, es decir, sacudirme en los dos sentidos del término: provocar en mí un impacto al revelarme la belleza y la fealdad del mundo —ponerme en movimiento hacia un fin que no puede ser sino la transformación improbable de la fealdad, el mal y la muerte al ponerse en contacto con la belleza, el bien y la vida—.

Así, parafraseo lo que el cineasta Tarkovski decía de la función del arte: “El arte debe preparar al hombre para su muerte, arar e irrigar su alma y hacerla capaz de volverse hacia el bien”. Habrá quedado claro que para mí una revista literaria vive de conflictos, de conflictos verdaderos, es decir, de conflictos éticos que se resuelven, como lo escribe Denis de Rougemont, en un acto creador: “En el corazón de todo conflicto fecundo, de todo conflicto que no se resuelve en una mala separación, sino en un acto creador, reina el misterio del amor, el misterio de la comunión”. **U**

Publicado originalmente en *L'Atelier du roman*, número 38, junio de 2004, pp. 35-39.

Ajoblanco: Crónica breve de una pasión

Pepe Ribas

Ajoblanco irrumpió en la España de la decadencia franquista como un tornado de irreverencia y libertad. Su principal fundador reconstruye aquí el origen y las transformaciones de este proyecto contracultural que en junio pasado regresó más aguerrido que nunca.

El 18 de febrero de 1973 la autoridad gubernativa de Madrid cerró la Facultad de Derecho de Barcelona tras una descarga salvaje de los antidisturbios, que entraron a caballo en las aulas de la planta baja. Yo tenía 21 años y estudiaba Leyes junto a los cinco Nabuccos, un movimiento poético que practicaba el *cut-up* de William Burroughs y el surrealismo. Dos meses antes habíamos convocado la primera exposición poética universitaria. Una mañana, los alargados muros de mármol negro del *hall* de nuestra facultad aparecieron forrados de cientos de cuartillas con poemas escritos a mano, ante la estupefacción de profesores, estudiantes y policías. Aquel cierre iba a provocar el nacimiento de una aventura insólita que ha ocupado mi vida.

Las furias que acabaron de asentar la idea fueron dos viajes en coches destartados en los que contactamos con los vagabundos del Dharma en la última oleada del movimiento *hippie* que recorría Europa. El primero, con los Nabuccos hasta Tesalónica, siguiendo la ruta de los viajeros en caravana que iban a India.

El segundo, a Ámsterdam, con la secretaria del editor Carlos Barral, diez años mayor que yo, en donde conviví en el Vondelpark con ocho mil melencólicos durmiendo y comiendo al aire libre. En aquellos tiempos no todo se medía con dinero, mientras los encuentros con desconocidos hallados al azar no despertaban el más mínimo temor.

A los jóvenes independientes no adscritos a ningún partido político clandestino lo que más nos movía era la aventura de unir arte y vida, la lucha contra cualquier autoridad impuesta, el no canon, las actitudes dadaístas, el vivir al día, el rock salvaje, el viaje sin rumbo ni fecha de retorno, la libertad sexual, la vida en comunidad y la muerte de la familia tradicional. Éstos eran los astros emergentes del imaginario de la nueva generación, aunque en España todavía no fuésemos capaces de realizar aquellos sueños de forma clara y transparente. La aspiración fundamental de *la generación del nosotros* de los años sesenta, que llegó con años de retraso al país que nos tocó en suer-

te, fue un mundo sin autoritarismo ni mentira. Estábamos tan hartos del franquismo como de que los comunistas nos dijeran cómo teníamos que pensar, qué leer o cómo debíamos ir vestidos. Crecíamos en un lugar en el que la información llegaba fragmentada, donde obras y novedades culturales carecían de contexto y visión de conjunto, y el consumo era precario por falta de recursos. La curiosidad se colaba por cualquier rendija con tal de superar una laguna o llenar el vacío. No fuimos perezosos mientras la carencia estuvo en alerta roja. Mi biblioteca y muchas otras crecieron por intuición. Muchas veces lo he pensado: pertenecemos a una generación con mitos —Jim Morrison, John Lennon, Andy Warhol, Che Guevara— pero sin maestros. En España, las circunstancias nos forzaron a ser autodidactas; nos formamos gracias al cúmulo de curiosidades sentidas y experimentadas hasta el fondo de nuestras almas. Algunos pagaron tanto atrevimiento con la muerte. La contracultura, el Mayo francés, el arte pobre, el teatro callejero, el arte conceptual y la cultura *underground* fueron los pilares sobre los que se asentó la nueva revista *Ajoblanco*.

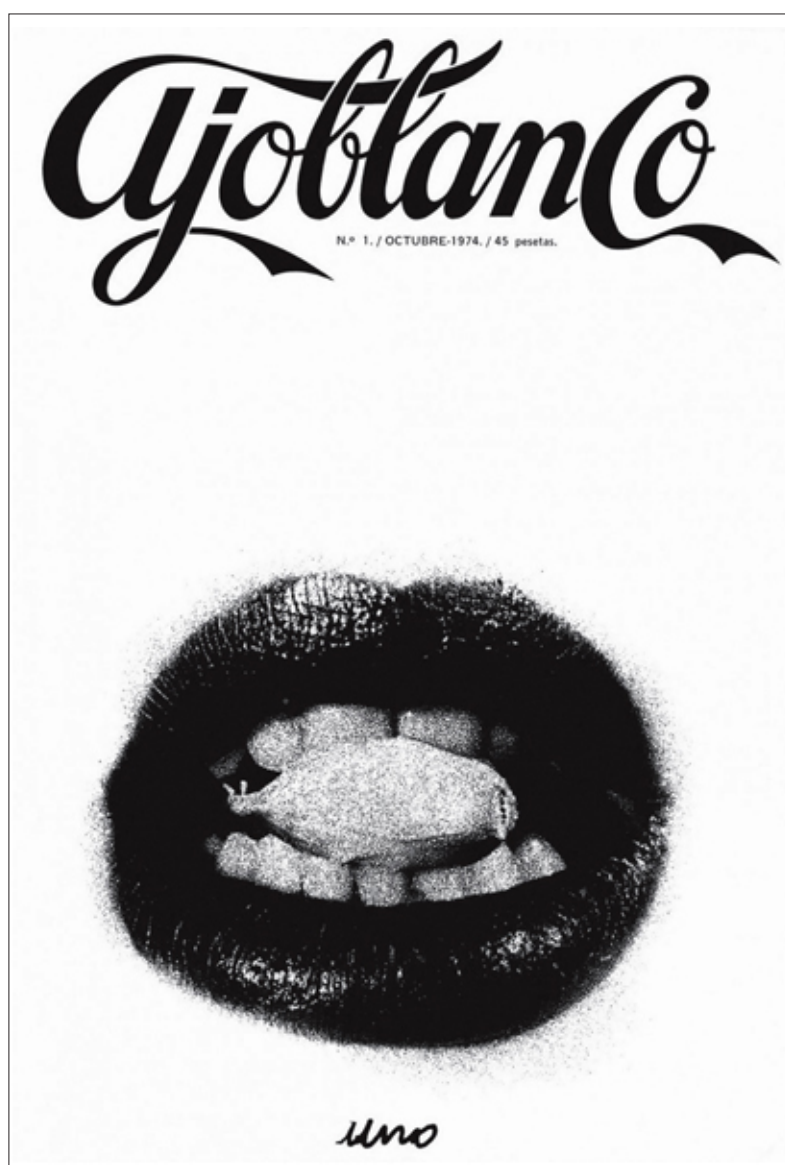
Una madrugada, en el pequeño parque parisino de Apollinaire, junto a Saint-Germain-des-Prés, vi la luz. Iba a crear una revista independiente fuera de los canales universitarios y para todos los kioscos de España, en busca de esa nueva juventud que debía de encontrarse en una situación parecida a la mía. En septiembre de 1973, convoqué a los Nabuccos para darles la buena nueva en el restaurante Putxet de Barcelona, donde la joven dueña nos hizo el plato típico de su pueblo. Una sopa popular: el ajoblanco.

Días después di casualmente por la calle con un personaje insólito, algo mayor que yo. Toni Puig. Habla catalán, estaba relacionado con los jóvenes católicos progresistas y vivía en una comuna con actores de Els Joglars y Comediants y con una naturista. Fue un encuentro explosivo entre la nueva Cataluña urbana y cosmopolita que yo representaba, con la Cataluña rural que recuperaba los valores solidarios del libertarismo originario. También era poeta. Su gente y la mía constituimos un grupo que fue ampliando territorios vírgenes en todos los sentidos. Ana Castellar, Pep Rigol, Luis Racionero, Fernando Mir, Javier Valenzuela, Karmele Marchante, Ramon Barnils y, a lo largo de los seis años que duró el primer *Ajoblanco*, hasta más de tres mil colaboradores de todo el país que inventaron colectivos y fueron precursores de los nuevos movimientos sociales. Sexo libre, ecología, drogas blandas, LSD, antimilitarismo, movimiento de las cárceles, “okupaciones”, feminismo, antipsiquiatría, comunas, reivindicación de las fiestas populares libres del nacionalcatolicismo. Así nació lo que ahora se llama “la generación del 77”, que poco tiene que ver con la

del 68, sus hermanos mayores, quienes han copado el poder durante décadas.

PRIMER *AJOBLANCO* 1974-1980

En octubre de 1974 salió el primer número, con una portada blanca desafiante. El logo creado por Quim Monzó parodiaba las letras de la Coca-Cola, y en el centro había una boca perfilada en blanco y negro mordiendo un diente de ajo, realizada por el genial fotógrafo Manel Esclusa. A los manifiestos y llamadas de los primeros números respondieron miles de jóvenes inquietos con deseo de hacer cine en Super-8, poesía experimental, editoriales independientes, viajes, contactos, *fanzines*. Nombramos a esta fase como la etapa *underground* y *freak*, y duró hasta el número 10, en marzo del 76, cuando realizamos con el colectivo Ajoblanco-Valencia el famoso *dossier Fallas*. Un *dossier* que nos llevó a la fama tras incendiar las iras de la carcundia franquista mediante una campaña de prensa gratuita que nos ocasionó titulares denigratorios en to-



Primer número de la revista *Ajoblanco*, octubre de 1974

dos los medios de comunicación masivos, sanciones jurídicas y administrativas, suspensión de la publicación durante cuatro meses y una multa que nos negamos a pagar.

Tras un corto exilio en la isla de Menorca, el colectivo *Ajoblanco* se recompuso y redescubrió el pasado libertario español, Durruti y la trayectoria del anarcosindicalista. Franco ya estaba muerto y enterrado. Debatimos el nuevo proyecto con los grupos de trabajo que se estaban transformando en colectivos afines a la publicación. Y decidimos cambiar el diseño y el formato. Regresamos a Barcelona e inauguramos la etapa más influyente de la revista en su primera época. La etapa libertaria, que fue de noviembre del 76 a agosto del 78. En este periodo llegamos a vender cien mil ejemplares y a tener un millón de lectores. Colaboramos también con las feministas radicales, los naturistas, los antimilitaristas, los homosexuales y los partidarios de la reforma educativa y de la educación libertaria.

La incorporación del cenetista Francesc Boldú, así como la consolidación de los grupos de trabajo en toda España, transformaron la publicación en un movimiento aglutinador de miles de jóvenes libertarios. Y la revista pasó a ser un movimiento. Una de las características de aquel *Ajoblanco* fue la de que sus colaboradores no eran periodistas, sino lectores inquietos que labraron su futuro profesional en las diferentes disciplinas. *Ajoblanco* siempre ha sido una universidad viva y libre.

El trabajo de los colectivos se consolidó aportando los famosos *dossiers* de las páginas centrales y, más tarde, inventamos los números especiales: los extras *Ajoblanco*: Energías libres, Salud y Naturismo, Nueva Literatura, Viajes, Antipsiquiatría, Marihuana, Sexo y Tantra, Ecología, Fiestas populares... Financiamos también la primera revista de ecología, *Alfalfa*, y la revista de mujeres feministas *Xiana*. Renació la CNT, y *Ajoblanco* aglutinó a miles de jóvenes en torno a esta confederación anarcosindicalista y participó activamente en las Jornadas Libertarias de julio del 77. Un millón de activistas en el Saló Diana y el Parque Güell de Barcelona debatiendo y festejando durante cuatro días de julio. El país había cambiado y todo hacía prever que nos encaminábamos hacia una nueva era con más democracia que la de los países vecinos. Apostamos por la autogestión interna de la revista y financiamos la aparición de la revista literaria *La Bañera*, dirigida por Alberto Cardín.

A partir de los Pactos de la Moncloa entre los nuevos dirigentes políticos democráticos, el franquismo liberal de Suárez y la restaurada Generalitat de Catalunya se produjo una lucha entre los nuevos movimientos sociales y los nuevos políticos profesionales. Emergió un nuevo tipo de terrorismo de Estado, apareció la heroína y aterrizó la moda punk importada de los países anglosajones: *no hay futuro*. La batalla entre los nuevos movimientos sociales y los partidos políticos fue cruenta. La injerencia internacional en la política española en el contexto de Gue-

© Pep Domenech



Fundadores de *Ajoblanco*, de izquierda a derecha: Fernando Mir, Toni Puig y Pepe Ribas

rra Fría, el capitalismo nacional y la acomodación de los partidos a las directrices del capitalismo mundial asentaron un quiebro que precipitó una derrota histórica en la que aún está sumergido el Estado español. El primer *Ajoblanco* desapareció en mayo del 80. La capital cultural de España se trasladó a Madrid; la nueva ola musical despejó el camino hacia la *movida madrileña*, que arrastró los restos del mundo contracultural hacia la posmodernidad. La poesía de los mal-ditos dejó el protagonismo a una poesía más realista o experiencial.

SEGUNDO *AJOBLANCO* 1987-1999

Corrían los tiempos del sida, de la derrota de los sindicatos frente a Thatcher en Inglaterra, de la “guerra de las galaxias” de Reagan, de la aparición de Gorbachov en la URSS, de la comercialización masiva de la cultura y de un Felipe González que estaba transformando España en un supermercado. Fernando Mir, periodista del primer *Ajo*, acababa de llegar de Sudamérica, el fotógrafo y antropólogo Jordi Esteva había sido expulsado de Egipto, Mercedes Vilanova era una catedrática que impulsaba la historia oral y yo regresaba de un Londres opresivo. Nos reunimos varias veces. Pretendíamos hacer un reportaje para el diario *El País* sobre la inmigración africana y paquistaní y acerca de los incipientes talleres industriales en régimen de semiesclavitud. Pero, ¿cómo íbamos a trabajar en un medio de comunicación que había defendido el “Sí” en el referéndum de la OTAN tras haber promocionado el “No” durante años, y dividir a la intelectualidad en buenos y malos?

Decidimos volver a la acción.

Si en el primer *Ajoblanco* fuimos agitadores, en el segundo nos profesionalizamos para generar una buena revista cultural de grandes reportajes, debates intelectuales y descubrimiento de nuevas tendencias sociales en el ámbito hispano. Destacamos la relación humana y cultural con Latinoamérica, sus megalópolis y sus diferentes culturas. Recorrimos África, Rusia, los países del este europeo, Japón y, por supuesto, el continente americano. Divulgamos las nuevas músicas del mundo y anunciamos la aparición de la música *techno*.

Tras los sucesos de Tiananmén de 1989, bloqueamos el comercio internacional de China durante más de un mes mediante “el fax de la libertad”, operación mediática que compartimos con revistas de varios países europeos. Estuvimos en la caída del Muro de Berlín y en la ascensión de esta ciudad como la nueva capital cultural de Europa. La lucha contra el vacío de valores, la denuncia de las falsas democracias y una

actitud muy crítica frente a los poderes que asfixian el progreso social y político fueron también las armas de una revista que nunca quiso acomodarse.

La vida, el ocio, el humor, la multiculturalidad, los debates literarios, la pluralidad de las corrientes artísticas y la lucha por un urbanismo humanista ocuparon parte de nuestras inquietudes. Y lo hicimos desde la independencia y la vocación por un periodismo crítico y de anticipación.

El segundo *Ajoblanco* editó 124 números mensuales y 10 especiales. Y duró el doble de tiempo que el primero: trece años. Su influencia cultural aún persiste.

AJOBLANCO REVOLVEMOS

Tras la revolución en las plazas del 15-M de 2011, el retorno de *Ajoblanco* estaba cantado. Muchos de los mensajes eran casi idénticos a las proclamas ajoblanquistas de los años setenta. El viejo espíritu libertario volvía a las calles y barría la posmodernidad. Sin embargo, fue la exposición *Ajoblanco: ruptura, contestación y vitalismo*, celebrada en Madrid (28-5-2014), Buenos Aires (11-6-2015) y Santiago de Chile (10-12-2015), y el documental *Ajoblanco, crónica en rojo y negro*, lo que acabó de movilizarnos por la enorme respuesta que tuvo entre las nuevas generaciones, huérfanas de revistas independientes en papel que no atendieran los cánones impuestos por la industria cultural. Lo primero que pensé fue en crear una asociación sin ánimo de lucro y un espacio físico como lugar de encuentro y debate en mi ciudad. Así ha nacido la nueva etapa. Un espacio para el debate, una web: www.ajoblanco.org, y una revista en papel, que a partir del 20 de junio volvía a los kioscos, con 132 páginas, sin avisos publicitarios. Libre.

Acabo con el editorial del nuevo número en papel:

Queremos revitalizar la cultura desde la pasión, el respeto, la pluralidad, la imaginación, el humor, la crítica, el debate, el diálogo y el encuentro. Salir del letargo y perder el miedo que nos ha atenazado durante demasiado tiempo.

Queremos un pensamiento nuevo, libre, sin cánones impuestos ni burbujas. Necesitamos una nueva creatividad que transgreda los límites que hasta ahora nos han marcado, donde las generaciones, las culturas, las ciudades y las identidades dialoguen, se mezclen y se expandan.

Queremos recuperar la memoria, hurgar donde otros temen hacerlo y plantear todo lo necesario para sentirnos vivos.

Y te queremos a ti, lector, para que participes de forma activa en esta nueva utopía. **u**

De Amicitia...

Monique LaRue

Traducción de Arturo Vázquez Barrón
y Roberto Rueda Monreal

En las antípodas del mundo del libro, poblado por grandes rivalidades, intereses y ambiciones, la novelista quebequesa Monique LaRue ubica el mundo de las revistas, un refugio esencial para el cultivo de la amistad y la sencillez en la literatura.

La necesidad de revistas no es muy diferente para mí a la de amistad. Su improbabilidad tampoco.

¿Por qué se encuentran las revistas en disonancia con lo que se denomina “el mundo del libro”, como se dice, casi siempre, en vez de mundo del comercio del libro?

Porque mantienen una relación diferente de sociabilidad.

“Lo que [...] llamamos amigos y amistad, nos dice Montaigne, no son más que uniones y familiaridades trabadas merced a algún interés, o merced al acaso por medio de los cuales nuestras almas se relacionan entre sí”.

Definición de revista literaria...

No es malo revisar con lupa a los clásicos para descubrir lo que, en una época, es la respuesta a una necesidad permanente, o al menos a una antigua necesidad, del ser humano.

Un escritor puede negar por mucho tiempo la necesidad de amistad, hacer esfuerzos por creer que los libros, las palabras y los autores muertos le son suficientes para pensar y relacionarse consigo mismo. Después de todo, la soledad y la independencia intelectual forman parte, en el más alto grado, de la vida que eligió.

Sin embargo, dice Aristóteles, “sin amigos, nadie querría vivir, incluso si estuviere colmado de todos los demás bienes”. La amistad podría existir hasta entre los pájaros. Y su necesidad se deja sentir tanto al escritor como a los demás. Más que a los demás, justamente, porque ha elegido ejercer un arte que le exige soledad en el corazón de su vida.

Si está tentado a prescindir de los demás, esto es quizá porque la amistad no es algo que se da por sentado cuando se es escritor. El escritor no sólo está obligado a la soledad sino que, y decirlo es un lugar común, en todas partes resulta un extraño. Se aparta de los demás, lo quiera o no, y los demás se apartan de él.

A quien escribe novelas, por ejemplo, incluso sus allegados le temen porque los observa y los critica, porque puede transformarlos en objetos, utilizarlos. En todo caso pueden, por su parte, sentirse observados, juzgados, interpretados, fantaseados por él. No tienen la obligación de sentir que es agradable ser transformados en personaje. Hay grados en la relación entre el artista y sus allegados. Así como un pintor puede pintar por amor y un escultor esculpir por amor, un novelista puede muy bien ejercer su arte respetando a los demás, puede incluso decidir que dicho respeto por sus allegados será un límite a su arte —todo artista crea planteándose limitaciones—. Pero también hay escritores que literalmente utilizan su vida y a sus allegados, y los reciclan, ya sea que tengan conciencia de ello o no. Es posible que esto resulte necesario y se justifique. Pero, si son escritores, seguramente dan por sabido, como se dice, que utilizar a su prójimo es lo contrario a la amistad. Tenemos la certeza de esto desde Aristóteles.

El escritor querrá tal vez acercarse a su entorno natural, los demás escritores, para compartir sus problemas relacionales. Conozco a varios escritores que no frecuentan sino a otros escritores, y de nuevo en este caso el fenómeno se observa desde la Antigüedad Clásica. “Lo semejante va hacia lo semejante,

cuervo con cuervo, y cosas así”, dice Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*.

Pero en su medio profesional, ¿encontrará el escritor lo que busca, una amistad literaria, una amistad intelectual?

La amistad es una relación que se caracteriza por su gratuidad, por su carácter inexplicable, intempesitivo e imponderable. Es lo contrario a una relación por interés.

Ninguno de estos caracteres se encuentra en “el mundo del libro”, en el cual todo escritor se ve obligado a vivir y que forma su medio profesional natural.

En el mundo del libro las relaciones son en general por interés, lo son “objetivamente”, y tal vez hasta “subjetivamente”.

Y vuelvo a citar a Aristóteles: “Los que se aman por utilidad no se aman por ellos mismos, sino en la medida en que se les origina mutuamente un bien”.

No estoy diciendo con esto que no hay amistad posible entre un escritor y su editor, entre escritor y crítico, entre escritor y periodista. Pero es ciertamente excepcional porque no hay, en principio, amistad posible cuando uno puede servir al otro.

Por esas mismas razones, tampoco creo mucho en la amistad entre el escritor y su lector. Aun si ambos comparten el amor gratuito y desinteresado por la literatura, están en una relación de seducción ambigua, en una relación fundada en el acto de gustar y el placer. Hay que imaginar a un lector amigo, sin duda, pero dicho lector cortés y benevolente no necesariamente es una persona real. Lo que observamos en las mesas de un salón del libro entre el autor y los lectores que se le acercan, hojean

su libro, le hablan, lo hacen hablar de sí, no me parece en sentido estricto “amistoso”. Y es que, sigue diciendo Aristóteles: “Igualmente los que se aman por placer. No se ama a los ingeniosos por ser de una índole determinada, sino porque a uno le resultan placenteros”.

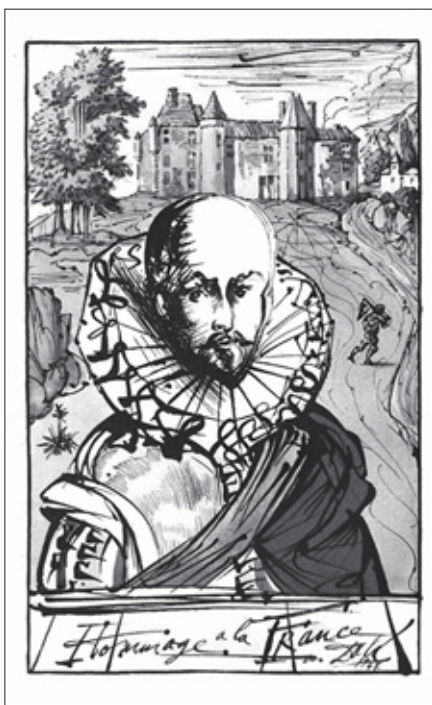
En una revista, al contrario, yo diría que no está en juego un gran interés por los tiempos que corren. Las revistas, al menos en Quebec, están subsidiadas, no se venden mucho, a nadie vuelven rico, no son muy leídas y no provocan muchos celos. No ponen en juego demasiado poder o prestigio personal —salvo, por supuesto, en ciertos momentos épicos y probablemente anticuados en los que la gente se pelearía por ideas, ortodoxias, y hasta por el control editorial—. No pueden hacer que alguien se vuelva famoso ni tienen gran peso, supongo, en la evaluación del *currículum vitae*.

No le interesan a nadie, como diría Montaigne.

Se caracterizan, al contrario, como la amistad y como la literatura, por su gratuidad y su ausencia de justificación real y concreta. Las revistas están ahí debido a lo que Montaigne llama nuestra “libertad voluntaria”. Nadie está obligado a participar en una revista. Es por eso, me parece, que resultan tan improbables y tan necesarias. Son lugares que funcionan de otra manera y que funcionan como funciona la literatura, a su imagen y semejanza.

La amistad también implica la benevolencia, el deseo del bien del otro.

Desear el bien del otro es algo inusual, por decir lo menos. Entre escritores, es una cosa muy delicada.



Salvador Dalí, ilustraciones de los ensayos de Montaigne, 1946

Un escritor quiere por fuerza ser el mejor, en todo caso mejor que el que se encuentra a su lado en la mesa del salón del libro. Mordecai Richler hace decir a uno de sus personajes de *Gursky*: “La única razón de escribir [es] crear una obra maestra”.

¿Es posible querer ser mejor que los demás y querer su bien? Sí, quizás, entre gente civilizada y urbana, la emulación artística puede casarse con el deseo del bien del otro y la benevolencia sincera, y no estoy diciendo que no haya amistad posible entre escritores, para nada. Esta amistad, creo, puede incluso superar los azares de la ruleta mediática. Pero aun así sigue siendo ambigua y sobre todo frágil; sufre con facilidad el contragolpe de las circunstancias, cuando se está en competencia directa por un premio importante, por ejemplo. La primera exigencia de la amistad es admitir con franqueza tales dificultades. Estamos separados por la búsqueda artística. Aristóteles nos advierte: “El día en que los amigos dejan de ser agradables, dejamos de quererlos”.

Y sin embargo, el escritor necesita relaciones de amistad con otros escritores. Y si trabajan juntos en una revista con un objetivo compartido, para hacer literatura juntos como los músicos hacen música cuando tocan juntos, la amistad puede volverse más concreta y más real entre escritores e intelectuales, porque cada cual encuentra su placer en un acto común que implica compartir afinidades, gustos comunes, evaluaciones críticas comunes, el deseo del bien común, en nuestro caso un bien, o una pasión, de orden intelectual y estético, que incluye por supuesto la presencia y la exploración del mal.

“La amistad se nutre de comunicación”, nos sigue diciendo Montaigne. Implica que todo pueda decirse, como se hacía en Bloomsbury, ese memorable lugar de amistad intelectual. La vida intelectual exige esa absoluta independencia de intelecto y esa absoluta libertad de palabra.

En un equipo de revista, tales exigencias, que pueden oponerse, han de quedar reunidas. La palabra tiene que circular. Hasta el sectarismo será compartido. Si en una revista literaria tiene uno que mordearse la lengua siete veces antes de hablar, la revista no durará.

Las revistas pueden ser bastiones, guarniciones, polvorines. La guerra puede infiltrarse al interior de los comités de lectura, ya lo sé. La amistad intelectual no excluye evidentemente la discusión y el enfrentamiento, pero en libertad y bajo el signo de la benevolencia, lo que no significa necedad, complacencia o ñoñería.

Aunque fuera para conservar la chispa de la libertad de palabra, las revistas son refugios esenciales.

Así, son mucho más importantes de lo que se piensa. Quizá su contenido podría transmitirse, materializarse en otras formas, pero la amistad intelectual que se puede encontrar en una revista es, por su parte, un bien esencial, poco común, difícil de encontrar.

Según Aristóteles y Montaigne, la amistad podría existir “principalmente entre los hombres”. Incluso si han transcurrido los siglos, yo diría que sigue habiendo poca tradición de amistad intelectual entre las mujeres. Las amistades femeninas se fundan a menudo en el afecto, más que en la afinidad intelectual. Entre hombre y mujer, todos saben por lo demás que la amistad intelectual tampoco se adquiere, porque el sentido de la vista, como dice Aristóteles, viene a introducir atracciones de otro orden. En fin, todo medio intelectual es una cesta de cangrejos, masculinos o femeninos.

Así pues, como todo lo que existe en verdad, las revistas están ahí porque hay una carencia, porque, si se quiere vivir en una cesta de cangrejos o en un desierto, éstos no son lugares aptos para la creación. La necesidad de revistas está ligada a los valores de la vida en común, a la sociabilidad y la urbanidad, a ese tipo de relaciones entre intelectuales y escritores que la comercialización de la literatura y, sobre todo, de aquellos que la hacen, ha vuelto aun más infrecuentes que en el pasado, si algo así es posible. Al amparo de la interfaz inevitable, brutal, del comercio puro y del arte puro, son lugares donde se puede perder el tiempo haciendo algo sin saber muy bien con qué objeto ni en qué desembocará precisamente. Por el placer de editar el texto de alguien más, de leer textos de amigos, de gente que más o menos comparte gustos y afinidades. Son un lugar de palabra y de comunidad. Por supuesto, existen los riesgos del amiguismo y la mediocridad. Pero las revistas también pueden ser un medio en el que cada quien busca lo mejor que hay.

Mis palabras quizá no justificarían la existencia de revistas a los ojos de los administradores. Ellos tienen sus razones, su escala, que ahora es mundial.

Pero a esta escala, aunque indiscutiblemente es la nuestra, la amistad es poco probable. Y lo repito una última vez, sin amistad el ser humano no puede vivir. “Parece que nada hay a que la naturaleza nos haya encaminado tanto como a la sociedad” (Montaigne).

En este sentido, las revistas son el ejemplo microscópico de una apuesta de civilización más general y lo que ayudan a preservar es algo mucho mayor que ellas mismas: es la literatura, sin duda, la vida del intelecto, y también la sociabilidad de la sociedad que, lo sabemos, no es de ninguna manera un pleonismo. **U**

Publicado originalmente en *L'Atelier du roman*, número 38, junio de 2004, pp. 29-34.

Sobre la revista *Lateral*

Robert Juan-Cantavella

Un testimonio de primera mano sobre una emblemática revista catalana publicada entre 1994 y 2006, y sobre su fundador, Mihály Dés, quien supo reconocer antes que muchos a escritores entonces desconocidos como Roberto Bolaño, Imre Kertész y Elfriede Jelinek.

Hablar de la revista de cultura *Lateral* es hablar de Mihály Dés (Budapest, 1950-Barcelona, 2017), un húngaro inquieto que apareció a mediados de los años ochenta en Barcelona para pasar muy pronto a formar parte de su entramado cultural. Por aquel entonces andaba por los treinta y pocos. Poco antes de partir de su ciudad natal había iniciado lo que iba a ser una fugaz carrera como actor. Cualquiera que tenga en mente al hombre del que hablamos recordará su porte de galán, al que se agarró para protagonizar películas como *El documentador*, de István Dárdai y Györgyi Szalai, *La cáscara del plátano*, de Péter Bacsó o *Libros nuevos*, de Ildikó Enyedi. Pero no duró mucho el idilio cinematográfico pues, a pesar del éxito, un viaje a Cuba iba a ponerlo en contacto con la poesía del lugar para obrar uno de los muchos giros de su vida. De su estancia en la isla (a la que llegó como una de las muestras de fraternidad mutuas entre estados comunistas) surgió con el tiempo la antología *Noche insular* (Lumen, 1993), y de forma más inmediata, una fascinación por la literatura en castellano que habría de hacer sonrojar, o cuanto menos sorprenderse, a muchos de los que más tarde serían sus colegas en el territorio de las letras hispanas.

Porque ése fue el mundo en que aterrizó en Barcelona. Antes de fundar *Lateral*, Mihály Dés trabajó como jefe de redacción en la revista de literatura *Qui-*

mera (una de las pocas revistas independientes que lograron sobrevivir a aquella época, y que hace muy poco sacaba a la calle su número 400 como publicación mensual), y poco después como director del suplemento de libros del diario *El Observador*. Mientras tanto, también había hecho de lector para la agencia literaria Carmen Balcells, y traducido al húngaro a autores como García Márquez, Cabrera Infante, Cortázar, Benét, Carpentier, Borges o Piñera. Pero fue en esas dos publicaciones donde empezó a gestarse el proyecto de *Lateral*, reuniendo un equipo del que formaron parte gente como el cronista y ensayista Guillem Martínez, el editor Claudio López de Lamadrid o el crítico literario Ignacio Echevarría. De hecho, parece ser que fue Echevarría quien, tras la desaparición de *El Observador* y la decisión conjunta de crear una revista nueva, apareció un buen día con una propuesta para ponerle nombre. Se trataba de un breve fragmento de *El suplicio de las moscas*, de Elias Canetti: “A medida que crece, el saber cambia de forma. No hay uniformidad en el verdadero saber. Todos los auténticos saltos se realizan lateralmente, como los saltos del caballo en el ajedrez. Lo que se desarrolla en línea recta y es perceptible resulta irrelevante. Lo decisivo es el saber torcido, y sobre todo, lateral”. En la última entrevista que concedió Mihály —en la revista *Jot Down* al escritor Jorge Carrión (una de las muchas “criaturas latera-



Mihály Dés

les”) —, él recordaba otra de las opciones que barajaron: *Revista de Accidentes*, propuesta por Guillem Martínez. Vista la historia de la revista, tampoco hubiese sido una opción desacertada.

Pero no fue esa la escogida, sino *Lateral. Revista de cultura*, cabecera con la que echó a andar el proyecto en 1994 con un número dedicado a la literatura y el espionaje que contó con textos de Javier Marías, Constantino Bértolo, Juan Villoro, Guillermo Cabrera Infante o Jonio González. El primer jefe de redacción fue Santiago del Rey (luego vendrían otros como el histórico Jorge Zentner, Chefi Viejo, Juan Trejo o Leonardo Valencia), y en ese incipiente consejo de redacción, aparte de los aludidos antes, lo acompañaban Miguel Morey, Juan Carvajal Franklin, David Sanmiguel y Anna M. Gil, que iniciaba de este modo un apostolado mensual en las páginas de la revista iluminando lo más interesante de la literatura catalana.

Hay varios elementos de aquel primer número que sirven muy bien para reflejar algunos de los objetivos que desde muy pronto se marcó la revista. Uno es precisamente ése, la presencia discreta pero sólida y constante del interés por la cultura y la literatura catalanas. Mihály Dés era húngaro, se había apasionado por la literatura española en América, y trabajaba en Cataluña. Este trípode —conceptual, además de geográfico— sirvió de base para establecer la pluralidad como punto de partida irrenunciable, en una voluntad de ejercer de puente, tanto transpirenaico como

transatlántico. Otro de ellos es que, aunque con alguna excepción, *Lateral* no quiso nunca ser una revista de *dossiers* temáticos. La literatura y el espionaje ejercieron de núcleo en su primer número, cierto, pero sólo de núcleo. Mihály quería que la revista fuese un organismo vivo, contaminado constantemente por la realidad que acontecía más allá de los ventanales de aquella redacción en el Paseo de San Juan de Barcelona. La filosofía, la poesía, la política, el arte, la actualidad literaria, el cine, la ilustración, la ficción y, muy especialmente, la crónica de ambición literaria, tuvieron un papel muy relevante desde el principio y siempre de una vez: todo en el mismo número. Y un último de estos elementos aglutinadores (por mentar sólo tres) fue precisamente ése: un interés destacado por los textos de no ficción, algo muy común en otros países, pero no tanto en España. Esta pasión llegó, a su vez, a través del puente transatlántico, como un dulce y fructífero contagio de la mano de los actores latinoamericanos de la revista.

Luego Mihály leyó las galeradas de *Llamadas telefónicas*, de Roberto Bolaño, y fue corriendo a buscar un teléfono para pedirle a Jorge Herralde el contacto de ese desconocido escritor chileno porque quería hacerle una entrevista. Luego le concedieron el Nobel a Imre Kertész, y se sucedieron las llamadas telefónicas a la redacción porque *Lateral* era uno de los únicos sitios donde había publicado en España el escritor húngaro. Luego le concedieron el Nobel a Elfriede Jelinek, y los teléfonos de la redacción no dejaban de

sonar porque *Lateral* era uno de los únicos sitios donde había publicado en España la escritora austríaca. Nombrar a todos los autores en los que se fijó el director de *Lateral* antes de que se convirtiesen en lo que habrían de ser resultaría demasiado largo.

Y así pasaron los años, concretamente doce, hasta la desaparición de *Lateral* en 2006. Unos años en que la redacción, aparte de desarrollar sus nobles labores periodísticas, se convirtió también en una suerte de embajada cultural internacional, y en una especie de universidad para jovenzuelos que de mayores querían ser artistas, poetas, novelistas. En el despacho de Mihály no era infrecuente encontrar a autores que pasaban por la ciudad procedentes de Europa (recuerdo por ejemplo los chistes del escritor serbio Igor Marojević), de América (recuerdo por ejemplo los chistes del escritor argentino Marcelo Birmajer), y que hacían un alto en el camino en un puerto amigo. En aquella época no había redes sociales, el contacto personal predominaba en relación entre los agentes culturales. Y *Lateral* fue uno de los nodos de una amplia —pero limitada— red global que aún no se codificaba con unos y ceros. El segundo ámbito, la universidad informal para jovenzuelos que querían dedicarse a escribir, fue la puerta por la que accedí yo al proyecto coincidiendo con el cambio de milenio. Y conmigo —unos antes, otros después, pero todos por la misma puerta—, gente como la directora de esta revista, la escritora Guadalupe Nettel, y una lista interminable que no puede aquí sino ser parcial, entre los que estarían Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta, Rai Escalé, Gabi Wiener, Mathias Énard, Lluís Alabern, Juan Gabriel Vásquez, Pierre Marquès, Marta Rebón, Matías Néspolo, Use Lahoz o Jaime Rodríguez Z.

Resulta muy difícil explicar la sensación que experimenta un muchacho que se abisma en el mundo literario cuando lo recibe en su despacho el director de una revista con el prestigio de *Lateral* y se toma en serio sus cuitas, sus planes de futuro, sus textos, sus novelas todavía en ciernes. Y sin embargo, por lo menos a nivel personal, es lo que más le agradezco a Mihály, que se convirtió así en todo un maestro para nosotros. Los que, además de publicar en la revista, fuimos quedándonos cada vez más tiempo en la redacción, como haciéndonos los olvidadizos, para ver si se podía echar una mano en algo, y para convertirnos poco a poco en elementos integrantes de aquella sala de máquinas, aprendimos además el oficio de periodista sin hacer un solo examen pero teniendo entre nuestras manos, desde el primer momento y con una incidencia efectiva en el resultado, nada menos que una revista de verdad que se leía en varios países. Recuerdo con cariño y pena el día que llegaban los ejemplares impresos, la congoja, casi el terror, con que

comprobábamos si nos habíamos dejado un acento en un lugar relevante, el fresco entusiasmo al ponernos de inmediato con el siguiente número.

En *Lateral* las cosas siempre funcionaron un poco al revés. En su primer editorial, Mihály Dés ya nos prometió a todos —a los que estaban y a los que íbamos a llegar más tarde— no el éxito, no el triunfo, ni siquiera una de esas fórmulas retóricas según las cuales íbamos a convertirnos en vigías, en testigos privilegiados de nuestros tiempos para mejor contarlos, nada de eso; de la mano de Faulkner, Mihály auguró algo más elegante y mucho más complejo: un “brillante fracaso”. Y así fue, cumplió su palabra. Tal vez por eso, para seguir con una tradición ampliamente arraigada en la redacción, a finales del año pasado tuvo lugar en la Casa de América de Barcelona un acto de homenaje a la revista, una discreta fiesta que celebraba los diez años de su muerte. A él acudieron muchos de los colaboradores que, en distintos momentos de su historia, formaron parte del proyecto. Y, en la tribuna de oradores, brillante como siempre, estuvo también uno de los sospechosos habituales de *Lateral*, el escritor Juan Villoro. Este rodeo viene a cuento porque Villoro recordó aquellos tiempos con nostalgia, asegurando que ninguno de nosotros era consciente entonces, a tiempo real, de lo que estábamos haciendo. Al escucharlo busqué la mirada cómplice de mi amigo el poeta peruano Jaime Rodríguez Z. ¿Por qué? Porque, por una vez, habíamos pillado a Villoro en falso. Jaime y yo trabajamos juntos como redactores durante un buen tiempo y hasta la disolución del proyecto. Muchas veces, al terminar nuestra jornada, bajábamos a un bar infecto que ahora han convertido en cafetería de moda y nos tomábamos unas cervezas. Y no pocas de esas veces acabábamos diciéndonos, entre la celebración y la añoranza prematura, que nunca en nuestra vida volveríamos a tener un trabajo como aquél. No había un centavo en nuestros bolsillos, vivíamos de prestado. Pero aquel húngaro había puesto en nuestras manos nada menos que *Lateral*. Y así fue, Jaime y yo lo hemos comentado alguna otra vez, y no, cierto que nuestra nevera está ahora mejor abastecida, pero nunca hemos vuelto a vernos metidos en un proyecto como aquél. Ni lo veremos jamás.

Ahora, también Mihály Dés ha muerto. En los últimos años se convirtió en novelista. Regresó a Budapest a escribir, de nuevo, y tras muchos años, en su lengua materna. Su obra más importante, que espero sea pronto traducida y que en Hungría fue un éxito, se titula *Barroco de Budapest*. Su herencia tiene varias formas: su carrera como autor, su criatura *Lateral*, y la camada de jovenzuelos a los que obligó a tomarse en serio sus ilusiones. **U**

Apuntes de un editor de revistas

Julio Trujillo

Las mejores revistas literarias son entidades reticulares, abiertas, adiposas. A partir de su larga experiencia como editor, Trujillo sugiere, entre otras cosas: “Sé cordial pero feroz: tu fecha de cierre es inamovible”. Le haremos caso.

La palabra “retícula” es lo primero que me viene a la mente cuando pienso en revistas literarias. No la palabra *Sur*, ni las palabras *The Times Literary Supplement*, mejor conocidas por sus siglas *TLS*. Ni la palabra *Vuelta* ni las palabras *Caballo verde para la poesía*, sino “retícula”.

Y es que mi experiencia como editor de revistas culturales se me echa encima antes que ninguna otra cosa como uno de esos súbitos chubascos que ni siquiera nos dan tiempo de abrir el paraguas. Y mi experiencia como editor de revistas y suplementos bien puede reducirse a ese emocionante momento en el que, habiendo imaginado la publicación mentalmente, distribuía sus contenidos sobre una cuadrícula que representaba cada una de sus páginas. Me explico: una cosa es imaginar un número sobre la ética en nuestros días y otra buscar a Fernando Savater, pedirle un texto, acordar la extensión, recibir el texto, comprobar que se pasó por tres cuartillas, negociarlo con él, cerrarlo en equis número de cuartillas y finalmente vaciarlo en la retícula jun-

to con los otros textos que conforman el número. La secreta satisfacción del editor de que un día, en una mesa donde llovían ideas, fantaseó con proponerle a sus lectores que se detuvieran un segundo a reflexionar sobre la idea de ética en tiempos revueltos, y días después arma un rompecabezas perfecto con textos de Savater, Todorov y Rossi: esa íntima satisfacción es única y está ligada estrechamente a la palabra “retícula”.

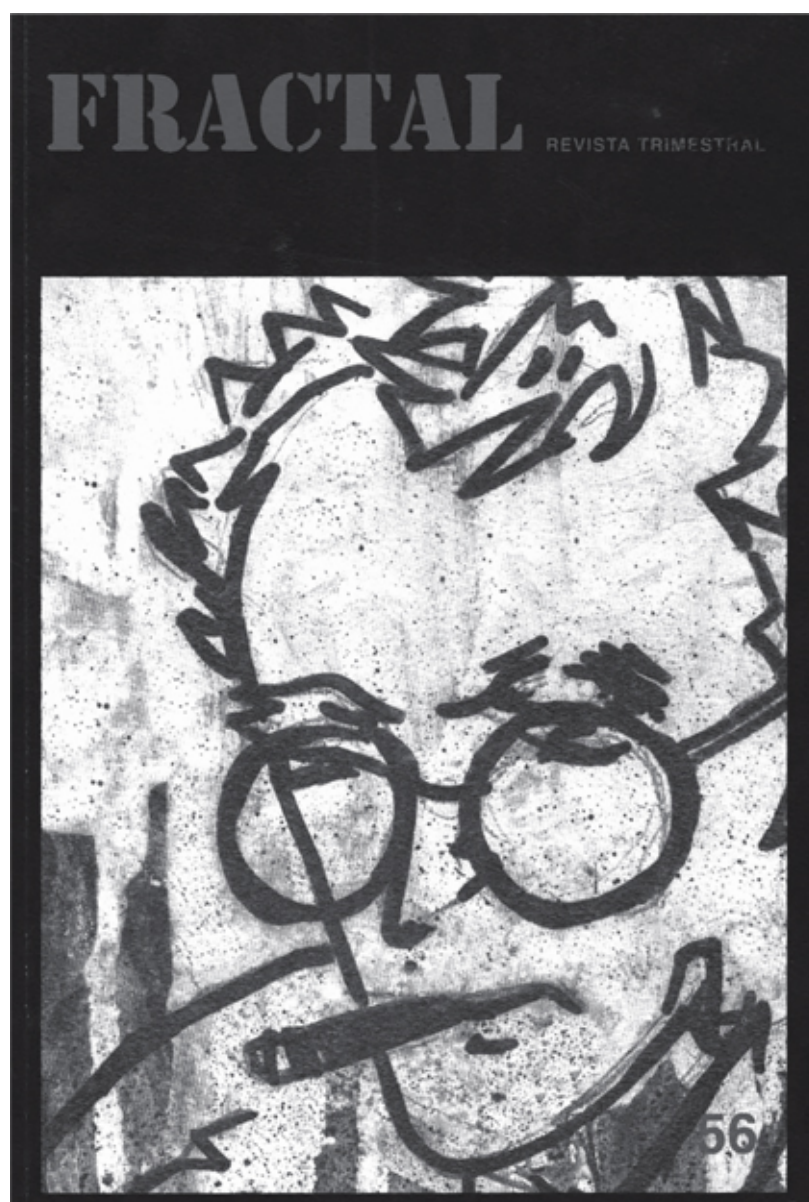
La retícula es (o era) la materialización de una plática, y toda revista cultural no es sino una conversación de carácter doble: al interior de la revista, para compartir, cotejar y confrontar ideas sobre el mundo, interpretaciones, propuestas temáticas, aproximaciones a dichos temas y, en fin, para dar vida a eso que se suele llamar “mesa de redacción”; y hacia el exterior, para —una vez puesto en circulación el número— provocar en los lectores nuevos ángulos temáticos, posturas y puntos de vista. No se me ocurre mejor definición de revista cultural que la de “conversación”. Demasiado amplia, sí, pero justísima, pues desde la

mesa de redacción y hasta la mesa del café, pasando por incontables lecturas compartidas y confrontadas, lo que se hace es dialogar, con discrepancias y concordancias, pero dialogar. Esto se ve con toda claridad en la panorámica de una retícula (perdonen mi insistencia): textos conviviendo unos con otros, casillas cuya colindancia provoca chispas o refuerza argumentos, espacios dejados en blanco para la odiada pero necesaria presencia de la publicidad (y entonces un poema de Gonzalo Rojas convive, en ese par de páginas, con un anuncio de lencería y ambos viven felices para siempre): todo conversa, y ese cosmos acotado, frente a los ojos de su lector, disparará nuevas e inusitadas conversaciones...

Me doy cuenta de que voy usando a capricho “literaria” y “cultural” como adjetivos de revista. No creo que valga la pena detenerse demasiado en una nomenclatura específica: aunque toda revista literaria es cultural, no toda revista cultural es necesariamente literaria... Pfff, ya estoy sufriendo. A mí me costaría trabajo editar una revista literaria de fronteras cerradas, de tal forma que una reseña de un libro de filosofía no tuviera cabida, o un portafolio fotográfico... Hay revistas exclusivísimas de un género, por supuesto, como las docenas de revistas poéticas (pienso en la sevillana *Sibila*) o la legendaria *El Cuento*, de Edmundo Valadés, pero lo normal (o al menos desde mi educación editorial) es la contaminación y la convivencia. Todas las revistas gringas que admiro son holgadamente “culturales”: *Dissent*, *The New Yorker*, *The New York Review of Books*, *The Paris Review*, *McSweeney’s*, las digitales *Slate* y *Salon*, *Salmagundi Magazine* y tantas más... Y, en cuanto a mi ascendente mexicano, la línea va desde *Pegaso*, pasando por *Irradiador*, hasta *Contemporáneos*, *El Hijo Pródigo*, *Plural*, *Vuelta*, *Letras Libres* y *Paréntesis*. Pero no se trata de empezar a cacarear nombres (¿*Taller*?, ¿*Fractal*?, ¿*Crítica*?, ¿*La Tempestad*?) porque esa acumulación no sirve de nada y sólo realza las enormes ausencias: se trata de corroborar, con el repaso, que las mejores publicaciones culturales lo son por su adiposidad y su apertura. Una apertura que no sólo es genérica sino también programática, es decir, que no avanza en una perfecta línea recta según lo dicten las anteojeras de su agenda, sino que se permite el zigzag e incluso el rodeo. Citemos el editorial (un género en sí mismo sobre el que se podrían escribir ensayos enteros) del número uno de esa extraordinaria, casi milagrosa revista cubana llamada *Orígenes*: “No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. Como no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión

del ser”. Y aunque firman “Los editores”, reconocemos a millas de distancia la prosa esencial y casi presocrática de Lezama Lima. Aquí, además de concordar con ese efecto de bola de nieve que tienen las mejores revistas, llama la atención el uso de la primera persona del plural del editorial. En efecto, no hay buena revista sin “nosotros”, y es muy difícil que haya un nosotros sin una coincidencia generacional que comparta gustos y batallas. La panorámica que ofrece una retícula es también (o debe ser) una especie de manifiesto, de toma de postura, de alegato e indignación, de epidermis hipersensible al aire de los tiempos, y es ahí donde el adjetivo “literaria” debe ser lo más expansivo posible. No se trata de hacer grupos sino de concertar voces, de fomentar la más sana polémica, de exprimir temas candentes, de sentar a los mejores comensales posibles a comer los mejores platillos en la susodicha mesa de redacción.

Desde tiempos prehistóricos, en que formábamos suplementos culturales con un *cutter* y una escuadra, hasta hoy en que se puede cuadrar una paginación



Número 56 de *Fractal*, julio-septiembre de 2010

desde el teléfono, lo que no cambia es la necesidad de conversar con inteligencia crítica y con apertura, siempre defendiendo y promoviendo como perros rabiosos la libertad creativa de cada colaborador. Y si dicha revista está inscrita en un turbio contexto sociopolítico, si se va a editar en días de odio y crispación, si el mundo parece darle la espalda a su existencia, más necesaria es y más urgente que su concierto de voces sea plural, aunque aparentemente sólo se esté hablando del soneto alejandrino en la obra de Darío: no, si la vocación de la revista es de adiposidad y apertura, nunca estará hablando sólo de eso.

¿Y qué decir de *Granta* y *Esprit*, o de los engrapados casi clandestinos que hacíamos circular en la Facultad de Filosofía y Letras? Lo mismo: todo se reduce a la riqueza y equilibrio de su retícula. Cuando una revista comienza a monologar se nota de inmediato, y del monólogo a la pontificación sólo hay un paso. Hay que dar la voz, abatir las puertas y dar carta

de residencia al disenso y la discrepancia, eso por supuesto sin sacrificar una personalidad, un gusto y un estilo.

¿Cómo conseguir ese balance? No hay fórmula mágica. Eso sí, desde casi 30 años de experiencia puedo aportar algunas sugerencias para un editor hipotético. Iba a escribir “mandamientos”, pero todo editor debe resistir la tentación tiránica, y ésta es mi primera sugerencia. Las demás son:

- No guardes textos para después. Todo lo que tengas publícalo cuando lo tengas o, para decirlo en las palabras del sensei Fernando Benítez: echa toda la carne al asador.

- Conoce bien todo el proceso de producción de tu revista, desde que recibes un texto hasta que se distribuye en puntos de venta. Sobre todo: ve a la imprenta, conoce las máquinas, márchate de tinta.

- Hay un apotegma que dice: “anuncio mata poema”. Nunca jamás lo profieras ni lo creas, aunque pierdas unos pesos.

- Y hablando de poemas: son textos, respetabilísimos textos. No se te ocurra meterlos en un recuadro o apretujarlos en una media plana: dales su lugar y déjalos respirar.

- Lo mismo sucede con las ilustraciones o fotografías, si es que tu revista las tiene: también son aportaciones significantes y no meros acompañamientos: eso debe notarse, y sus autores deben llevar créditos importantes.

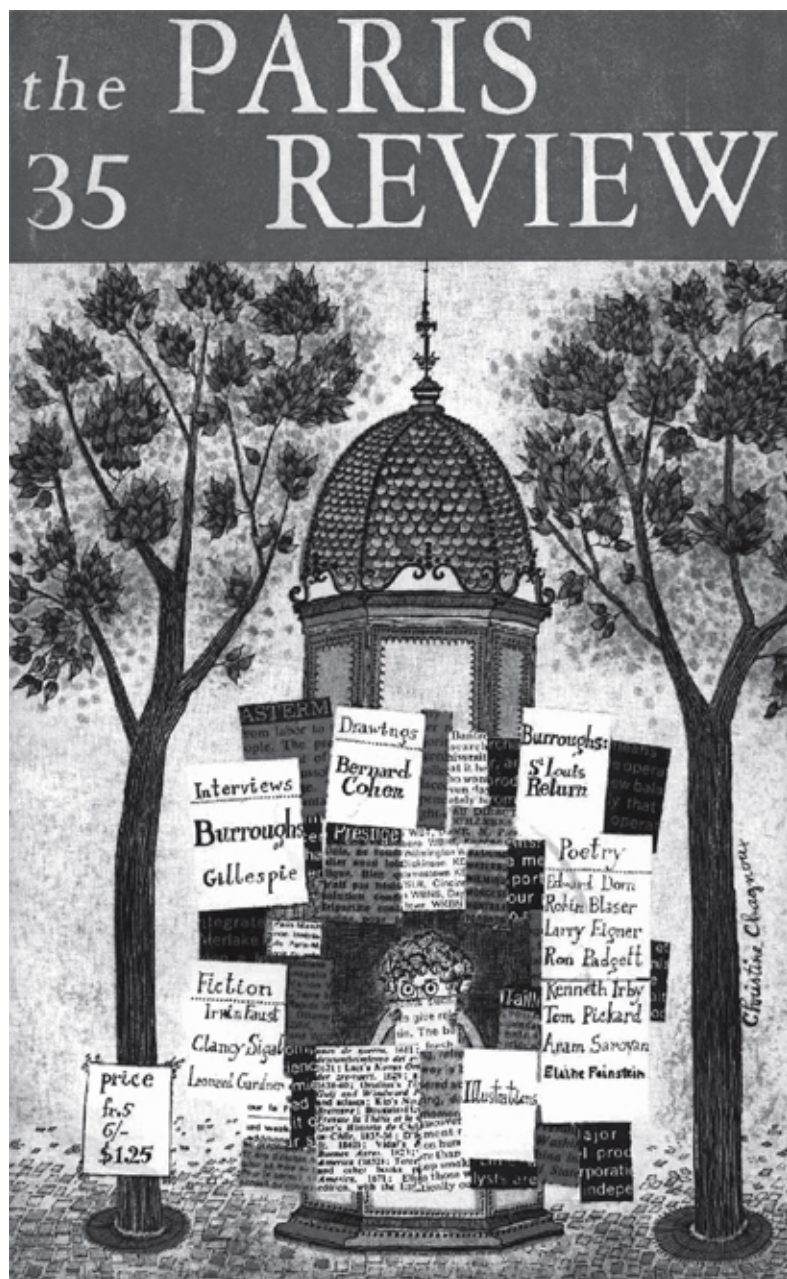
- Genera polémica, calienta la conversación, atiza inteligencias, y sé el emperador del derecho de réplica.

- Tu revista es una cosa en el espacio: procura que sea una cosa bella. Fíjate bien en la mancha de texto sobre las páginas, escoge bien tus aires y tus descolgados, tus capitulares, tus folios... Sábelo todo sobre la tipografía que usas. Dale toda la relevancia del mundo al diseño de tu bebé.

- Los cierres editoriales pueden ser agotadores, maratónicos, extenuantes: respétalos religiosamente pero también aprende a hacer una pausa, desconectarte, salir a tomar aire (un *whisky* mejor no): no dejes que la avalancha de pendientes te intoxique.

- Ya sea para títulos, sumarios, recuadros o llamados, aprende a sintetizar. Dilo todo en siete palabras. Sintetiza. Sintetiza.

- Y conoce a tus colaboradores. Ellos, en muchas ocasiones tus amigos, tendrán siempre una excusa para no entregar en tiempo y forma. Sé cordial pero feroz: tu fecha de cierre es inamovible. Eso sí, hay excusas memorables, como la ocasión en que José Emilio Pacheco, con voz atribuladísima, me dijo que no podría entregar su texto a tiempo porque tenía la pupila dilatada. **U**



The Paris Review, número 35, otoño de 1965

Revistas para un naufragio solitario

Joca Reiners Terron

Traducción de L. Fátima Andreu

¿Para qué sirven las revistas literarias? El autor de La tristeza extraordinaria del leopardo de las nieves, novela publicada en México en 2015, ofrece una respuesta en este detallado panorama de las revistas que han animado la cultura brasileña desde sus orígenes.

Es imposible explicar a los de la generación del milenio la importancia de las revistas cuando todavía no existía internet. Pues imaginemos a Robinson Crusoe aburrido en una isla (Viernes todavía no daba la cara) y sin nada que leer; pero he ahí que surge en la playa arrastrado por la marea un paquete perfectamente bien empacado: dentro de él había intacto un año de ediciones quincenales de la *London Review of Books*. Ésta es una posible explicación: un año entero de suscripción gratis de la mejor revista literaria para un náufrago solitario. Aun así, nadie que haya nacido en este siglo podría entender lo que significa estar sentado en la playa esperando lo que las olas pudieran traer de nuevo.

De hecho, el cartero era el mejor amigo de un joven lector que vivía abandonado en la lejanía del Centro-Oeste brasileño a principios de la década de los ochenta. Sólo a través de él nos llegaban las novedades largamente esperadas y que en la actualidad un joven consigue en un abrir y cerrar de ojos y con el click de un botón. La situación de espera, una escena totalmente sudamericana (algunas novelas ya fueron

escritas sobre este tema, como *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto, y *Catatau* (1975), de Paulo Leminski, donde se relata la espera de René Descartes —integrado a las huestes holandesas de Mauricio de Nassau en el delirante trópico pernambucano del siglo XVII— por el general polaco Articzewski, para que él le explique la naturaleza del Nuevo Mundo), era también la mía propia, aislado en las selvas de *Mato Grosso*.

Mis primeros poemas fueron escritos para ese sujeto tanto autónomo como sin rostro: “ve cartero, corre apresurado y lleva con todo esta cartita a tiempo / para que su contenido no duerma al aire libre / ni se moje”. Para aliviar esta doble espera (la de quien envía y después de quien espera una respuesta), yo escribía recados al cartero en los sobres de las cartas que enviaba. En aquel entonces, la vida epistolar era una aventura llena de peligros, el mayor de ellos era el ridículo.

La más grande aventura de todas, sin embargo, era la de las revistas literarias. Las primeras que recibí fueron despachadas por la fortuna. Sin saber, al entrar en una especie de lista de correo creado por algún

abnegado benefactor que había descubierto mi dirección postal en intercambios de fanzines de historias en dibujos animados por correo (en aquel entonces yo dibujaba HQS, literalmente “historias en cuadritos”, es decir historietas o cómics conocidos en Brasil como *gibis* o *revistinhas* que publicaba en fanzines fotocopiados). Creo que eso es lo más cercano al internet que podía haber para un niño brasileño en la década de los años ochenta. Cierta día recibí una revista que yo no había solicitado: esto es lo más parecido a un milagro que le hubiera podido ocurrir a un chico en aquella época, y el nombre del santo era *Zé Blue*, publicada en Curitiba por integrantes de la banda de hard rock A chave (La llave). No era exactamente una revista literaria, pues traía textos sobre la banda y poemas del cantante y compositor Carlos Gaertner. Yo no conocía la banda, un tanto oscura, pero descubrí en la revista a dos autores de quienes mucho iba a oír hablar. En realidad yo los *escucharía* mucho hablar, ya que se volvieron mis amigos y dos de los primeros autores que publicarían en la editorial que yo tendría. Pero eso sería en el futuro, y por ahora todavía estamos en el pasado.

Aquella edición de *Zé Blue* traía el único cómic escrito por Valêncio Xavier (1933-2008), el más iconoclasta y original prosista brasileño de la década de los años ochenta para acá, autor de *nouvelles-rèbus* como *O Mez da Grippe*, *Maciste no Inferno* y otros, donde se podían encontrar narrativas mezcladas con anuncios publicitarios rescatados de la basura de la memoria pública y novelas collage compuestas a partir de noticias de periódicos de principios del siglo XX. El cómic o caricatura en cuestión, *Josnath*, era dibujado por Rones Dumke, y dialogaba con películas expresionistas alemanas del cine mudo. En sus páginas finales la revista publicaba viñetas narrativas de Manoel Carlos Karam (1947-2007) que muchos años después, en el futuro (pero todavía se supone que no sabemos de eso), yo reuniría en un libro por primera vez en mi diminuta editorial llamada Ciência do Acidente (Ciencia del Accidente, 1998-2004), una más bien desventura editorial que me llevó a la quiebra tanto moral como psicológica y financiera.

Y fue así como descubrí, todavía siendo un niño, para qué servían las revistas: para revelarnos cosas nunca antes leídas en un mundo donde la información nos llegaba dentro de botellas lanzadas al mar, cuando llegaban.

UN POCO DE HISTORIA

La relación con Robinson Crusoe no es del todo desmedida; al fin y al cabo, Daniel Defoe acuñó el tér-

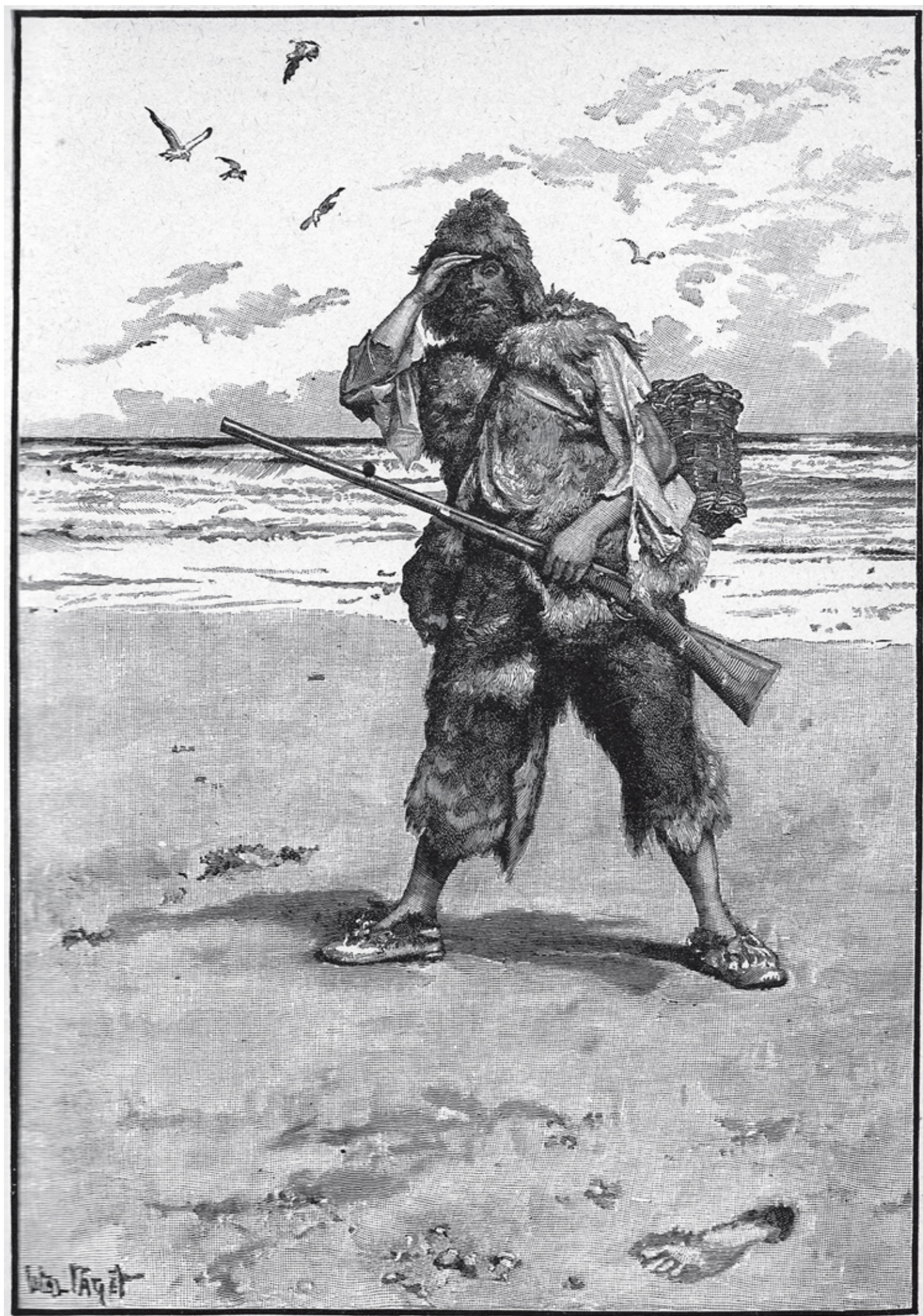
mino “revista” en 1704, con la publicación de *A Weekly Review of the Affairs of France*. En Brasil, la primera revista —*As Variedades ou Ensaios de Literatura*, publicada por el tipógrafo y librero portugués Manoel Antônio da Silva Serva en 1812— fue, desde entonces, una revista literaria. No pasó del número 2, víctima de lo efímero, característica de publicaciones de ese tipo, y esto me recuerda un poema del argentino Fabián Casas que dice: “Las parejas y las revistas literarias / duran casi siempre dos números”.

Machado de Assis publicó novelas y crónicas en la *Revista Brasiliense*, en *Arquivo Contemporâneo* y en la *Marmota Fluminense*. Poetas románticos como Gonçalves de Magalhães publicaban en *Nitheroy*, pero no mucho, pues la revista solamente duró dos números. Lima Barreto dirigió la revista *Floreal*. Los modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Carlos Drummond de Andrade publicaron en *Klaxon* (¿cómo había “De Andrades” en el modernismo brasileño!), y Drummond fue uno de los creadores de la revista *Verde*. Oswald creó la sabrosa *Revista de Antropofagia*. João Guimarães Rosa publicó su primer cuento, “O mistério de Highmore Hall”, en *O Cruzeiro*, y su carrera despegó en la lindísima revista *Senhor*, que también publicaba a Jorge Amado y a Clarice Lispector. La literatura incomodaba a los militares, y la dictadura brasileña sofocó hasta la muerte la *Revista Brasiliense*, de Caio Prado Jr. (que cerró en 1964, año del golpe de estado), a la *Revista Civilização Brasileira* (que cerraron en 1968) y la revista *Argumento*.

Las vanguardias aplicaron sus marejadas estéticas en la cultura brasileña a través de revistas como *Invenção* (de los poetas concretistas Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari). El Tropicalismo o *Tropicália* de Caetano Veloso, Gilberto Gil y Os Mutantes tuvo en *Navilouca* (editada por los poetas Torquato Neto y Waly Salomão) su puerto de partida y llegada: rechazaron la fatalidad de los dos números de las revistas literarias y estamparon en la portada la leyenda “Primera edición única” y acabó al mismo tiempo que comenzaba.

BOTELLAS LANZADAS AL MAR

Curitiba, capital del estado de Paraná, fue una verdadera fábrica de botellas lanzadas al mar desde *Joaquim*, revista dirigida por Dalton Trevisan, en la década de los años cuarenta, hasta Nicolau, editada por Wilson Bueno entre 1987 y 1994. Es curiosa la tradición paranaense de tabloides literarios con nombres de personas. En la actualidad circula el suplemento *Cândido*, publicado por la Biblioteca Estatal. Pero en esta historia todavía faltan revistas con nombre de mujer.



Walter Paget, *Robinson Crusoe*, 1896

Nicolau exige una mención especial, pues fue el suplemento literario que encabezó mi generación. Wilson Bueno (1949-2010), el padre del portuñol literario con su libro *Mar Paraguayo* (1992), puso a circular la prosa y la poesía que anduvieron encarceladas durante el régimen militar, haciendo que *Nicolau* fuera un importante vehículo cultural de la apertura política brasileña. Yo lo descubrí a causa de una triste coincidencia (las botellas también podían traer noticias trágicas de más allá del mar), gracias a la edición especial dedicada al poeta Leminski después de su muerte en junio de 1989. En aquel entonces yo vivía en Río de Janeiro, donde practicaba equilibrio entre las clases de geometría descriptiva en la FAU-UFRJ, en las que no entendía nada, y el descubrimiento de la poesía en las aulas a las que asistía de manera furtiva en la Facultad de Letras.

La revista *Nicolau*, además de publicar a Xavier, a Leminski, a Alice Ruiz y a Karam, publicó a escritores de todo el país, como Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst y a João Gilberto Noll; promovió movimientos poéticos de principios de la década de los años noventa, como el neobarroco del poeta argentino Néstor Perlongher (que vivió décadas en São Paulo) y Josely Vianna Baptista, entre otros. Los puentes tendidos por la presencia de Perlongher en Brasil en la década de los ochenta y noventa fueron importantes para la divulgación de esta misma vertiente de la literatura argentina entre los poetas brasileños.

A principios de la década de los noventa, tal vez en una prefiguración de la casi extinción de las publi-

caciones como soporte de difusión literaria, a causa del internet y del papel sustitutivo que los blogs vendrían a cumplir a partir de fines de la década, se promovió una caudalosa ola de revistas literarias. La generación a la cual pertenezco se estableció a través de ellas, al abandonar la condición de lectores y pasando a ocupar sus páginas. Mis primeros poemas reunidos se publicaron, por ejemplo, en el número inaugural de la revista *Medusa*, editada en Curitiba por Ricardo Corona y Eliana Borges, en 1998. Y mi primer cuento salió en la revista *Ficciones* núm. 4, editada por Carlito Azevedo y Jorge Viveiros de Castro en Río de Janeiro en 1999. Acompañándome estaban Bernardo Carvalho, Sonia Coutinho, André Sant'Anna y Milton Hatoum, además de Franz Kafka y Chinua Achebe.

Sin embargo, el papel consolidador más determinante lo cumplió una revista comercial llamada *Cult:* dirigida por el periodista y crítico literario Manuel da Costa Pinto y distribuida mensualmente en puestos de periódicos con un tiraje de 30 mil ejemplares, la revista reveló a autores jóvenes y consagró a veteranos de todas las corrientes literarias del país por medio de su visión editorial democrática e incluyente, con amplio espacio para la evaluación crítica y la creación literaria. A través de sus páginas, los autores recibían el aval para existir y después lanzar sus libros. Hasta hoy, a menudo conozco lectores que se acuerdan de cuando eran naufragos en una isla perdida y recibieron noticias del mundo de la imaginación a través de una revista que les llegó enrollada en el interior de una botella lanzada al mar. Antes del fin todo era así. **u**



Número 13 de la revista literaria *Joaquim*, septiembre de 1947



Número 3 de la revista de arte y vanguardia *Invenção*, junio de 1963

Laboratorios de subjetividad

Lakis Proguidis

Traducción de Lucrecia Orensanz

En esta denuncia beligerante del espíritu uniformizador de nuestros tiempos fragmentarios, el fundador de L'Atelier du roman defiende el papel de la revista literaria como forjadora de criterios estéticos que van a contracorriente de la moda y la popularidad.

Una revista literaria mensual publicó en Grecia una “encuesta” sobre las preferencias literarias del público. Los “encuestadores” precisaron que habían dirigido su cuestionario a un público lector presumiblemente interesado en la literatura: estudiantes de letras, maestros, catedráticos, libreros, etcétera. Por otro lado, recogieron los comentarios de algunos escritores, a cuya consideración habían sometido las estadísticas. El conjunto —concepción de la “encuesta”, resultados y análisis— fue objeto de un número especial de la revista, anunciado con los correspondientes bombos y platillos.

Desde hace cierto tiempo tengo la convicción de que todas estas encuestas, gestadas en el alarde democrático y la rutina periodística, sólo sirven para disimular la idiotez terrorífica que se ha apoderado de nuestro mundo. Gracias a esta “encuesta” de la revista griega, ahora tengo las pruebas.

El sondeo comenzaba con una pregunta de una originalidad admirable: ¿a quiénes considera usted los tres máximos escritores del siglo xx? El trío ganador: Kafka, Joyce y Coelho. Ante tales preguntas, tales respuestas y tales análisis. Los escritores convocados para examinar el fenómeno observaron algunas inconsistencias y cierta desorientación del público, que atribuyeron a un mercado del libro en plena expansión

y blablablá, blablablá, blablablá. Visiblemente, en lugar de mandar a la fregada de una vez a la revista, los “encuestadores” y el público se tomaron el asunto en serio. Así es como galopa la estupidez y avanza la mentira. Porque todo el asunto es falso, desde el inicio. *Primo*: el público (aunque supuestamente informado) ya no lee; de otro modo, ¿cómo pudo llegar a comparar a Kafka con Coelho? *Secundo*: el público eligió a Coelho no porque *le guste* leerlo, sino porque se habla de él, ¿acaso no lo invitaron hace poco a Davos a pronunciarse sobre las nuevas orientaciones éticas y económicas del mundo? Y *tertio*: ¿de qué lectura estamos hablando? A todas luces, vivimos en un mundo que se regocija de haber burlado la noción de criterio estético y que, además, sin temor al ridículo y mediante las revistas literarias y sus “encuestadores”, sabe disfrazar su obra demoledora de virtud republicana.

“Criterio” y “crítica” vienen del verbo griego *krínein*: “discernir” o “elegir previo juicio”. No por nada, T. S. Eliot llamó *The Criterion* a su revista. Nombró la cosa a partir de su razón de ser. Forjar criterios, ése es el papel único, esencial, ineludible, de las revistas literarias. Redactar críticas y analizar obras no es lo más importante. A menos que esa actividad se practique en nombre de un ejercicio crítico interior: en una revista literaria no se critica, sino que se ejercita la crí-



Franz Kafka, *El pensador*, 1913

tica, se aprende, mediante el diálogo y la relectura, a leer las obras literarias, se busca estimular y enriquecer el gusto personal. Este fin último concierne a todos, desde los fundadores de las revistas hasta los lectores.

Dos series de factores impiden al hombre de nuestros tiempos tener criterios estéticos. Es más, lo preparan para considerar su adquisición como encaminada, según las formulaciones de moda, al despliegue total de su personalidad. Estos factores se relacionan entre sí, intercambian constantemente sus contenidos y conjugan sus encantos diabólicos para que el individuo, todo individuo tomado por separado, abandone cualquier idea de reflexionar, de volver al libro leído, de sopesar, escoger, juzgar o evaluar, es decir, de ejercitarse.

No abundaré sobre los factores llamados *externos*, o sea los factores debidos al mundo tal y como es. De cualquier modo, todos se resumen en uno: falta de tiempo. Es un secreto a voces: ya no tenemos tiempo de leer. El problema no es tanto cuantitativo como ontológico. La causa verdadera es el tiempo fragmentado al que está entregada por completo nuestra cotidianidad, y el *zapping* televisivo no es más que su epifenómeno. Nuestras vivencias siguen el ritmo convulso que genera el absolutismo mediático. Nuestra actividad psíquica se despliega según el tiempo fraccionado, analítico, fragmentado de nuestras imágenes. Más que la imagen, lo que se debe calificar ahora de “digital” es nuestro tiempo. Así, *falta de tiempo* no significa ausencia de tiempo para leer, sino sobre-

presencia de un tiempo que impide, por un lado, que la lectura teja su tiempo propio, autónomo, y, por el otro, que el lector viva su lectura fuera del tiempo único en el que aparece y desaparece el mundo. Y así, al no tener ya ninguna influencia sobre este mundo y a la manera de su tiempo, igualmente “digital”, también el lector tendrá siempre la impresión de que leer no sirve para nada.

Me parece que un solo ejemplo —en realidad, un contraejemplo muy poco frecuente— bastará para ejemplificar esta última hipótesis. En el número que la revista *L'Inconvénient* dedicó al 11 de septiembre, con el título sugerente de “El 12 de septiembre” —para señalar el vacío de pensamiento que envolvió ese acontecimiento trágico—, uno de los autores, Mélissa Grégoire, recuerda en su artículo la novela *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq,* escrita cincuenta años antes del atentado. Esta referencia a Julien Gracq, este recuerdo de una novela misteriosa en la que vemos cómo toda catástrofe mayor, antes de manifestarse a plena luz, hunde sus raíces en nuestras almas, esta fidelidad de Mélissa Grégoire al *tiempo* de la novela, es lo que nos permite entender finalmente lo que ningún analista o político se atrevió a pronunciar: el 11 de septiembre se estaba preparando en nosotros mucho antes de la fecha de su consumación.

Volvamos a la realidad que se impone. Podríamos imaginar que, en tales circunstancias, en las que no se considera para los humanos ningún tiempo fuera del tiempo útil y actual, las revistas literarias estarían en condiciones de proponer uno y ponerlo en práctica. Efectivamente, a ellas les corresponde generar la distancia, oponerse al *timing* (aquí el término inglés resulta pertinente) universal impuesto por los medios de comunicación. Sin embargo, esta hipótesis saludable parece cada vez menos plausible. Porque no se trata sólo de las coerciones “externas”. Lo que en nuestros días hace de la lectura algo vano proviene sobre todo del “interior”, de la percepción predominante que se tiene de la crítica, del hecho de que si-gamos usando términos como “criterio” y “crítica” sin darnos cuenta de que están completamente alejados de su sentido ancestral.

Crítica. Abramos el *Dictionnaire des littératures de langue française* (Larousse, 1985):

El término “crítica(o)” es ambiguo: cualquiera que sea el dominio al que se aplique, abarca dos funciones. Por un lado, una *función informativa*: el crítico describe y juzga los productos estéticos recientes (libro, obra de

* Esta novela se publicó en español como *El mar de las Sirtes*, traducción de Josep Escué, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, y Debolsillo, 2005. [N. de la T.]

teatro, cuadro, pieza musical) para informar la elección de los lectores o espectadores (esta actividad, vinculada con el desarrollo de la prensa, sea escrita, hablada o televisiva, y con el ritmo de la moda, responde al apetito de curiosidad inmediata del público y a las condiciones del mercado del arte). Por otro lado, tiene una *función de análisis*: la crítica (práctica erudita y universitaria) estudia una obra en su forma, su contenido y su entorno espacial y temporal, para determinar las causas de su *aparición* y captar las modalidades de su *funcionamiento*.

Claro que una lectura rápida no permite percatarse de la superchería semántica materializada en esta definición. Se menciona todo menos la esencia de la crítica: ocuparse del valor de las obras. En cambio, encontramos tres veces la palabra “función” y una vez la palabra “funcionamiento”, conjunto que se distribuye equitativamente entre periodistas y universitarios. La palabra “valor”, en apariencia demasiado subjetiva, demasiado impregnada de afectividad,¹ demasiado temeraria para nuestros tecnólogos en letras o demasiado elitista para nuestros fabricantes de opinión, está proscrita. Volvamos atrás: después de estas

¹ “Lo que espero de la conversación crítica es esa inflexión precisa en la voz, la que me hará sentir que ustedes están enamorados de la misma manera que yo”, Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [recopilación publicada en español como *Leyendo escribiendo*, traducción de Cecilia Yepes, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuente-taja, Madrid, 2005, col. El oficio de escritor. N. de la T.].

precisiones lexicográficas, ¿podemos aún reírnos de la revista griega que colocó a Coelho junto a Kafka y Joyce? En la noche del universo “funcionalizado”, todos los escritores se parecen.

La definición del diccionario expresa algo aún más significativo que su cientificismo: su cientificismo social. El redactor de las líneas citadas no sólo babea por la ciencia. También sigue, atenta y servilmente, la mirada del público. Es más, mediante una operación muy sutil, demasiado anodina para el común de los mortales, mediante una operación que deja fuera de lugar al arte y a la estética, “democratiza” la crítica, la adapta a los credos igualadores del tiempo presente. De ahí a emprender “encuestas” entre el público para descubrir a los tres máximos escritores del siglo no hay una distancia abismal. Se explica así la proliferación extraordinaria de revistas literarias que reciclan la ósmosis entre el pseudorrigor científico y las preferencias teledirigidas de los ciudadanos.

¿Y por qué no?, ¿por qué no estar en sintonía con nuestro mundo?, argüirá el ciudadano de a pie, acostumbrado a seguir dócilmente las “evoluciones” de la sociedad. Lo reconozco: la respuesta no es sencilla. Con todo, sigo creyendo que la razón última de una revista literaria es librarnos de la amenaza de las mayorías. **u**

Publicado originalmente en *L'Atelier du roman*, número 38, junio de 2004, pp. 40-44.



Franz Kafka, *Hombre entre rejas*, 1916

La banda

Pedro Mairal

Para un escritor, lo más parecido a formar parte de un grupo musical es participar en una revista. “Algo se ensambla y cuando sale bien es más que la suma de las partes”, nos dice el autor en este testimonio elogioso del trabajo en equipo.

Las revistas literarias me sacan del aislamiento de escritor. Y no es que no me guste esa soledad, es que a veces es demasiada responsabilidad estar a cargo de todo en la invención de un libro de cuentos o una novela. Ser responsable de todo lo que puede salir mal. Inventar diálogos, climas, personajes, escenas, transiciones. Trabajar en silencio, semanas, meses, años, muchas veces guardando en secreto la trama y el tema, creando un código cifrado que otro descifrára más adelante también en silencio. Tiene algo aterrador la literatura, esa suma de silencios, de soledades. Como si fuera algo que no termina nunca de suceder. Autores aislados en sus departamentos y estudios como *hikikomoris*, fóbicos que no salen a la calle hace semanas, haciendo una pausa en la escritura, tomando un café parados solos en la cocina pensando cómo sigue la historia, con un zumbido de fondo. El ruido de la ciudad sonando lejos, pero ellos en su cápsula aséptica, poniendo toda su energía cerebral en ese universo paralelo, en ese sueño dirigido, hecho de signos...

Ejercí muchas veces esa soledad, la disfruté, pero de vez en cuando necesito salir, tocar, hablar, crear algo con otros. Y eso son las revistas. Una experiencia colectiva. Suma de fuerzas. Varias personalidades y destrezas interconectadas. Una revista literaria es lo más parecido a formar una banda que puede hacer un escritor. Algo se ensambla y cuando sale bien es más que la suma de las partes, es una buena canción con consecuencias inesperadas y a largo plazo. Fusión de ideas, de disciplinas. Ahora por ejemplo estoy dentro de la revista *Orsai*. Hernán Casciari sabe explicar bien la parte autogestionada de la revista, él se ocupa de eso y de muchas otras cosas de la revista. Tiene una gran cabeza para juntar gente a hacer cosas. Y es una felicidad estar ahí dentro inventando, con él, con Chiri

Basilis, con María Monjardín y tantos otros. En el número de 2017 se publica el diario que escribí durante la residencia que hice en Rennes, la capital de Bretaña en Francia. Fueron dos meses en los que conviví con mi amigo escritor Santiago Vega (alias Cucurto), también invitado.

En la residencia, Cucurto se puso a pintar y yo me puse a hacer música. Fue un viaje de libertad total. Teníamos que dar algunos talleres pero sobre todo teníamos mucho tiempo libre. La creatividad fluyó. Y el resultado de ese viaje es difícil de explicar, y sigue teniendo consecuencias hoy día, varios años después. Por ejemplo, en junio de este año se presenta el número de *Orsai* donde sale mi diario ilustrado con los cuadros que pintó Cucurto allá en Francia. En esa presentación Cucurto va a exponer sus cuadros. Para eso fuimos ayer al teatro donde todo va a suceder, tomamos medidas en el *hall* central, medimos paredes, vimos puntos de amarre de las tirantes de donde van a colgar sus cuadros, hablamos con la organizadora y dueña del teatro, premeditamos la muestra. Almorcé con mi amigo, hablamos de la vida en general, nos reímos, agitamos proyectos. Al rato apareció en la pizzería Inés, mi mujer, con mi hija Lucía de cuatro años, y nos acompañaron al teatro a ver el espacio. Mi hija corría por el *hall*, nosotros con el centímetro, Inés hablaba con la organizadora... Al salir nos despedimos de Cucurto con un abrazo de verdadero afecto y vida celebrada, pasado y futuro sucediendo. No sé si lo estoy explicando bien. Lo que quiero decir es que todo eso es una revista.

Es verdad que duran poco. “Las parejas y las revistas literarias / duran casi siempre dos números”, dice Fabián Casas en un poema. Pero *Orsai* tiene algo medio mágico. Cuando los que la hacen se están por em-

pezar a aburrir la sueltan, la dejan que se escape, que se disuelva, que se aleje y que vuelva a venir cuando quiera. Eso demuestra que una revista es una energía convocada, un fantasma al que se lo invoca, aparece, genera mil conexiones, se manifiesta en trabajo, colores, textos, dibujos, diseño, papel, y de pronto se puede alejar un tiempo y no pasa nada, no es el fin. El problema es cuando se lo fuerza, cuando los autores se vuelven autistas, solemnes, y pasan de los grandes sueños a la desilusión. Hay un cuento genial de Hebe Uhart que se llama “Revista literaria”. Tres tipos jóvenes se juntan en un bar, uno lleva adelante la idea de la revista, los otros dos no se sabe bien qué hacen, uno va a la imprenta, el otro consigue contactos, los tres abandonan carreras, intentan vender cosas, viajan solos en tren, mascullando manifiestos. Es un cuento despiadado y certero, donde la desilusión está instalada desde el comienzo. Es doloroso y cómico. Y quizá su gran revelación es que el fracaso de esa revista es por no ser colectiva, es sólo el sueño de uno ninguneando ya de entrada a los demás.

Toda revista necesita de un par de locos, nada comienza sin eso. Y después depende de la mano de los que toman las decisiones, ¿aflojan un poco?, ¿aceptan lo distinto, lo que no coincide con las expectativas, lo raro, o ponen un freno?, ¿rechazan algún trabajo? ¿Exigen más, piden, insisten? ¿Cómo se marca el rumbo de la revista para evitar que sea una ensalada? Yo no sé cómo se hace. Fui secretario de redacción de una revista en la facultad, que se llamaba *Gramma*, en los años noventa. Me sonaba importantísimo mi puesto. Recuerdo el dolor o la furia interna cuando en una reunión de bar me rechazaban un trabajo, recuerdo sentir como una traición las críticas tardías, cuando el número ya estaba en la calle, la frustración con los imprevistos de la imprenta, el desinterés antipático de muchos, las peleas con las autoridades que se metían a opinar... Pero estaba también la camaradería de hacer algo juntos, la posibilidad de comunicar, de llegar con textos, generar entusiasmo, intriga, reuniones, lecturas. La cercanía inquietante de la diseñadora, con sus grandes ojos verdes, cuando armábamos ella y yo solos en su casa las páginas con el primer programa de edición, que se llamaba *PageMaker*. El orgullo de ver la revista recién salida de la imprenta y empezar a distribuirla. Me acuerdo en particular de una tapa de color rosado con el grabado de la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*. Y me acuerdo sobre todo de saborear la latencia, el futuro de un texto mío ahí metido, listo para funcionar en la cabeza de algún lector o lectora furtiva.

Una vez participé en un programa de televisión sobre libros. Fue otra de mis experiencias trabajando en grupo. La directora, la productora, el cámara, el

guionista, el jefe, los editores. Todos sumando algo. El día que salió al aire el primer capítulo lo fuimos a ver a un bar con pantalla gigante, todo el equipo. Cuando terminó yo amagué con aplaudir pero noté un silencio general. ¿Qué pasaba? Estaban esperando que pasaran los títulos donde figuraban todos. Recién cuando pasó el último nombre de los créditos, surgió un aplauso enorme. Fue una lección. Parece obvio, pero al *control freak* que todo literato lleva dentro, al auto-suficiente que se siente como un pequeño dios que controla el universo de su página, al que le bastan un cuaderno y un lápiz para hacer su trabajo, a ese antisocial, al talibán del silencio, al malhumorado porque lo interrumpen con llamados, al olímpico, al monologante, al solista, al corredor de fondo... A todos esos que soy, les viene muy bien recordarlo. Trabajar en equipo es una suma de aportes a veces casi invisibles que si faltan todo se derrumba. Así de cursi y de manual de empresa es nomás la cosa. Es bueno dejarse sorprender por lo inesperado de los demás, la chispa indescifrable en los ojos del otro. Hay que hacer revistas, pelearse, fracasar, celebrar. La literatura es una experiencia colectiva. Una banda que no para nunca de tocar y en la que nos vamos turnando. **u**



Washington Cucurto, *Piquetero*, 2017

Los jefes y los empleados

Hernán Casciari

Los editores de Orsai —cuyo nombre significa “fuera de lugar” en la jerga futbolística argentina— hacen un viaje disparatado en busca de sus jefes verdaderos, para que ellos elijan la portada del número que inaugurará la nueva temporada de esa publicación.

Estábamos en casa, mi amigo Chiri y yo, definiendo el siguiente número de la revista *Orsai*. Mi hija de doce años andaba cerca. Cuando mi amigo Chiri se fue, Nina se acercó y me preguntó:

—¿Vos sos el jefe de Chiri?

—No.

—Entonces Chiri es tu jefe.

—Tampoco, pensamos la revista entre los dos.

Nina se quedó pensativa. Después dijo:

—Pero si un día se equivocan, ¿a quién hacen enojar?

Esa noche soñé, nítidamente, un recuerdo de mayo de 1982. En el sueño yo tengo once años y estoy en mi habitación haciendo una revista con Chiri. Es una revista que vendemos en la escuela. Entonces suena el timbre de calle y baja a atender Chiri. Cuando sube me dice que afuera hay dos tipos que quieren hablar con nosotros. Lo vuelvo a mirar: está pálido, como si le hubiera pasado algo malo.

—¿Y qué quieren?

—Dicen que son empleados nuestros, que tienen que consultarnos algo.

—Será gente que pide —le digo.

—No, es muy raro: uno se parece bastante a mi tío Luis con anteojos; el otro es idéntico a tu abuelo Marcos más joven.

Bajamos la escalera de caracol con alarma. A Chiri le temblaba la mano. Entonces vi, por fin, a los dos hombres que nos estaban buscando; los vi en la vereda hablando entre ellos con tranquilidad.

Supe enseguida lo que Chiri no se animaba a decirme. Me quedé paralizado, mirándolos a través de la cortina. Miré a Chiri:

—Somos nosotros —le dije.

Él hizo que sí con la cabeza, sin mirarme:

—Somos nosotros, pero viejos.

Hicimos silencio. De repente Chiri dejó de estar asustado y eso me tranquilizó también a mí. Creo que tenía miedo de estar loco él solo. Le pregunté:

—¿Cuándo te diste cuenta de que éramos nosotros?

—Ni bien me hablaron —me dijo en voz baja.

—Vos tenés canas, boludo, y anteojos de puto.

—Vos sos gordísimo. Y usás cartera.

—No es una cartera, es un morral de hippie.

—No existen los hippies gordos.

Habíamos levantado la voz y nos oyeron. Los dos hombres miraron a la vez la puerta. El más gordo saludó con la mano. El canoso nos hizo señas para que saliéramos de una vez.

Abrimos la puerta despacio, caminamos hasta la vereda y nos quedamos, los cuatro, mirándonos. El canoso me señaló al verme y le dijo al gordo:

—Ya tenías tetas de chiquito.

Los dos se rieron. Yo me puse colorado y encorvé los hombros. Me dio muchísima bronca ver que Chiri también se reía y se ponía del lado de los mayores. El canoso miró la hora en un rectángulo negro, muy raro, que sacó del bolsillo.

—Boludo, vamos apurando —dijo.

El más gordo se acercó y propuso:

—Vamos a la cocina, tenemos que solucionar un asunto.

Estuvieron en casa media hora, no mucho más. En ningún momento se presentaron, ni nosotros les preguntamos los nombres. Había algo, más fuerte que las palabras, que nos unía y nos hacía entender quiénes eran. Mejor dicho: quiénes éramos los cuatro.

Ellos caminaban por mi casa sin confundirse los pasillos ni las habitaciones. En la cocina, el canoso abrió la heladera sin permiso y sacó una botella de leche. El gordo puso cuatro vasos grandes en la mesa y les echó dos cucharadas soperas de Nesquik a cada uno, menos al suyo. A su vaso le puso seis. Chiri y yo mirábamos sin decir nada.

El canoso bebió un trago y suspiró con alegría:

—¡Ah, el Nesquik de esta época es mil veces mejor! —dijo.

El gordo se llevó el vaso a la boca pero no se detuvo. Bebió y bebió, sin respirar, hasta la última gota. Después se limpió la boca con el mantel.

Ya no me quedaban dudas: ese gordo era yo. Y lo peor es que yo era ese gordo porque nunca había dejado de tomar Nesquik de esa manera. Ni siquiera de viejo.

—El asunto es así —dijo el canoso, de repente serio—. Nosotros hacemos una revista que se llama *Orsai*, y hasta hoy nunca habíamos tenido un desacuerdo entre los dos.

—¿Una revista de qué? —pregunté, tratando de que no se me notara la cara de felicidad.

—De cuentos, de crónicas —dijo el gordo.

—De historietas —agregó el canoso.

Chiri y yo nos miramos y sonreímos. Una semana atrás habíamos tenido una conversación muy seria sobre nuestro futuro y habíamos decidido que nos íbamos a dedicar a hacer revistas. A escribirlas y dibujarlas.



Revista *Orsai*, 2° trimestre de 2011

—¿En serio trabajan en una revista? —preguntó Chiri—. ¿Escriben o dibujan?

—La dirigimos —dijo el gordo—. Yo soy el editor responsable y él es el jefe de redacción.

—¿Ninguno de los dos dibuja? —pregunté yo.

—No —respondieron a la vez.

Chiri y yo nos miramos serios. Decepcionados.

—¡Pero dirigimos! —dijo el gordo grandote—. Buscamos a los que escriben, a los que investigan, a los que dibujan. Pensamos los temas... Deberían estar contentos.

—¿Y ustedes, están contentos? —pregunté.

El gordo y el canoso nos miraron.

—Claro que estamos contentos, gordito infeliz —dijo el canoso, pero no me sonó como insulto—. Estamos haciendo lo mismo que hacíamos a los once años. ¿No se dan cuenta? Miren esta hoja. Y esta otra. No podemos decidir cuál va a ser la tapa del próximo número.

—¿Cuándo sale el próximo número? —preguntó Chiri.

—En junio de 2017 —respondió el canoso.

Chiri y yo nos miramos. No podíamos pensar en un futuro tan lejano.

El gordo levantó las cejas y señaló las dos tapas:

—Éste es un dibujo de Altuna. Yo quiero que sea la tapa. Y ésta es una foto de Marcos López.

—Esta foto debería ser la tapa —dijo el canoso—, no el dibujo. Ya hicimos muchos números con dibujos en tapa.

—Me parece una reverenda idiotez empezar a experimentar ahora —dijo el gordo.

Se notaba que la discusión venía de lejos. Se quedaron los dos en silencio, mirándonos. Esperaban una solución por parte nuestra.

—¿Y por qué tenemos que decidir nosotros? —dijo Chiri.

Yo iba a hacer la misma pregunta, pero Chiri se me adelantó. El gordo grande respondió:

—Porque ustedes son los jefes y nosotros somos los empleados.

Nos quedamos en silencio.

—A ver si entienden —siguió—; nosotros empezamos a hacer esta revista para cumplir un compromiso con ustedes. No estamos acá por casualidad. ¿Ustedes no tuvieron una conversación hace poco?

—En el patio —dijo el canoso—, en el segundo recreo. ¿Se acuerdan?

Dijimos que sí con la cabeza, pálidos. No lo podíamos creer.

—Y se juraron algo en esa conversación...

—Sí.

—¿Juraron que iban a ser ricos?

—No.

—¿Que iban a ser famosos?

—No.

—¿Qué juraron?

Chiri tragó saliva:

—Que cuando fuéramos grandes íbamos a seguir siendo amigos.

—¿Y qué más? —preguntó el gordo.

—Que íbamos a hacer una revista.

Nos quedamos los cuatro en silencio, unos segundos. Después seguimos tomando Nesquik y hablando de las tapas un rato más.

Cuando me desperté de ese sueño, estuve a punto de explicarle a Nina quiénes eran realmente nuestros jefes, los verdaderos. Pero ella todavía tiene doce años. Creo que no me va a entender. **u**



Fotografía de archivo

Revistas en la mesa de disecciones

Luigi Amara

De acuerdo con el poeta, ensayista y editor de revistas inolvidables como Paréntesis y Pauta, las revistas tienen la obligación de crear lo inesperado: "Cuando se desliza tersamente sobre su monorraíl aceitado, es momento de recomenzar la revista desde cero". Al filo de una nueva época en nuestra Revista, esta colección de provocadoras disecciones nos animan a dar el salto.

Una revista literaria debe sortear el extraño equilibrio de abrazar, por un lado, ambiciones estéticas desmedidas y, por el otro, aceptar que no se trata sino de un legajo más, con el que el lector no dudará en aplastar una mosca.

Tal vez acomplejadas por carecer de tapa dura y de lomo, hay revistas que adoptan el acartonamiento como programa estético.

Como una estaca que se planta frente a una literatura para desafiarla, o como una esclusa que pretende cambiar el curso de la tradición, así se levanta una reunión de papeles sueltos, muchas veces inconexos y discordantes, unidos por un par de grapas heroicas.

La sala de espera del dentista es el lugar ideal para las revistas literarias: es allí donde, en ejemplares manoseados de hace veinte o treinta años, es posible alcanzar algo parecido a la posteridad.

El empeño por dejar el presente fuera de los márgenes de una revista suele ser una debilidad por el pasado y no una apuesta por el futuro.

Muchas revistas-torre-de-marfil, aquellas que se desmarcan de la actualidad política y proclaman su asepsia y distancia frente a la coyuntura y el fango circundante, se han sostenido gracias a prácticas caciquiles y corruptas, presupuestos inflados, tráfico de influencias...

En todo proyecto de revista literaria hay un impulso lunático, que se potencia y sale de órbita mientras escucha más y más llamados "a poner los pies en la tierra".

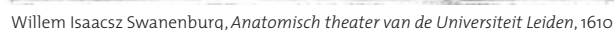
La concepción está clara, el formato ya decidido, la portada, reluciente. Hay siete versiones del editorial del primer número a manera de manifiesto. Lo único que falta es el mecenas.

Antes eran los vanguardistas quienes se reunían alrededor de las revistas. Ahora son los nostálgicos.

En cuanto espacio múltiple, promiscuo y variopinto, en el que conviven materiales de la más diversa procedencia, la revista es una anticipación de la estética del *collage*. No por nada son también su principal mina de oro.

La breve y muchas veces inopinada conjunción de autores que propone una revista es comparada con la alineación de jugadores que saltan a la cancha. La gran

Por lo indócil y atípico de su formato, las revistas nunca encajan del todo en los estantes de los libros. Es como si ellas mismas flaquearan ante la idea misma de perdurar.



Hay revistas sin espesor, sin profundidad, sin eco, que ni siquiera al formar con ellas un cucurucho como altavoz consiguen la menor resonancia.

Las revistas puntuales y serias, que aparecen sin falta cada primero de mes en los kioscos, suelen tener números más flojos e inspirar más desconfianza que sus hermanas erráticas e inconstantes, aquellas cuya aparición se parece a la de un cometa o un milagro.

Lo esporádico de ciertas revistas podría estar relacionado con su vocación de espora: al igual que los hongos, fungen como dispositivos de diseminación.

Pocas cosas más anticlimáticas que participar en una polémica de revista: las reacciones serán, como siempre, impremeditadas; la sintaxis exudará, para variar, altas temperaturas y los argumentos no dejarán de ser *ad hominem*, pero las respuestas demorarán en publicarse todo un mes.

Revistas que empiezan como centro de experimentación creativa y se endurecen y anquilosan hasta transformarse en el pedestal de sus propias renunciadas.

Siempre que una revista literaria publica el árbol genealógico de las revistas literarias, se presenta a sí misma como parte del tronco principal.

Lo que hay de “literario” en una revista a veces es sólo su adscripción al circuito de la literatura, su aspiración a formar parte de ese mundillo y perpetuarlo.

Hay revistas de un único autor (como las pioneras de Steele y Addison, o las animadas por el doctor Johnson), pero también revistas de *tlatoani*. En las primeras, todos los textos salen de la misma pluma, aunque se inventen nombres y adjudicaciones que los firman; en las segundas, todos los textos salen de diferentes plumas, pero buscan por igual complacer al jefe máximo.

El director de revista que solicita a sus colaboradores textos asfixiantes de tan específicos, para los que ya tiene decidido el título, el ángulo de enfoque y el número de caracteres, seguramente fue, en su vida anterior, titiritero.

Revistas que pregonan la libertad, la discusión, la pluralidad, ¡incluso la fraternidad!, pero miran invariablemente hacia abajo desde la cima autoasignada de su pirámide.

Entre los oficios secretos que han fomentado las revistas literarias, destaca el de gatillero a sueldo, oficio ruín y oscuro ante el que palidece el de negro literario: un crítico golpeador, de inelegancia porril, lacayo y furibundo, que escribe con la bilis y veneno de su *capo*.

En una revista, lo que se lee entre líneas no fue escrito por nadie, pero uno juraría que está firmado por La Redacción.

Una revista longeva permite presenciar el penoso espectáculo conocido como “recule en manada”: un autor largamente denostado, marginado e invisibili-



Cornelis Anthonisz, *La caída de la torre de Babel*, 1547

zado por el consejo editorial, alcanza la estatura de clásico y entonces amanece un día como su gran e indiscutido tótem de portada.

Hay críticos que fantasean con la idea de aplastar con el dedo pulgar a un autor-hormiga, y entregan como colaboración la mancha resultante.

No falta quien entiende “lo literario” de una revista como esa lengua larga y húmeda que lleva frescor a las suelas de los poderosos.

Treinta, cuarenta años después, descubrimos que las revistas que apresaron el espíritu de una época son precisamente las que no se lo propusieron.

Una colección de revistas viejas puede ser una caja de sorpresas o una tumba. No es raro que, con entusiasmo pueril, profanemos el interior de sus hojas quebradizas sólo para mancharnos los dedos de polvo y el ánimo de ceniza.

La iniciativa de publicar facsímiles de revistas inencontrables o caídas en el olvido —en México se han republicado decenas de colecciones, sobre todo de las aparecidas entre 1900 y 1950—, contrasta con la manipulación del archivo digital de algunas revistas vivas, que ocultan o hacen perdidosos materiales de los que, ay, muchos nos acordamos...

El sonido inconfundible de dar vuelta a la hoja bien podría ser sustituido en las revistas digitales por un lacónico “bah”.

Quienes más afecto sienten por las revistas, quienes suelen conservarlas durante más tiempo y ponderarlas con deleite incomparable, son aquellos que gustan de abrir las puertas de la percepción: adictos a la mariguana o la cocaína que, gracias a sus portadas resbaladizas y lustrosas, atesoran ejemplares para preparar nuevas dosis. **U**

Zine déjà vu

Algo sobre publicaciones marginales

Pacho Paredes

A pesar de la facilidad de publicar en internet, los fanzines persisten. ¿En dónde reside su fuerza vital? El polifacético escritor, músico y director del Museo Universitario del Chopo traza su genealogía y nos ayuda a entender por qué nunca pasarán de moda.

Añoro el futuro que nos ha DEJADO ATRÁS

Simon Reynolds

Intrigado por la adicción de la cultura pop a su propio pasado, Simon Reynolds escribió *Retromanía* (2011), libro que consigna la expansión de un consumismo regido cada vez más por una nostalgia adquirida. Ejemplos de este regreso al pasado son el aumento en la venta de discos de vinilo, la infinidad de grupos que recurren actualmente a este formato para sus producciones recientes, las tiendas de acetatos en la Ciudad de México que han resurgido con fuerza y la celebración mundial del *Record Store Day* en mayo pasado, que mostró el ascendente interés de los coleccionistas por estos discos. La afición por las tecnologías *vintage* se observa también en el retorno de las grabaciones en casete o, para hablar del ámbito editorial *underground*, en el reposicionamiento de la vieja práctica de publicar fanzines.

Los fanzines, aquellas inestables publicaciones impresas y distribuidas en pequeña escala por los propios creadores, parecían destinados a desaparecer con la llegada de internet. Mientras que en los años setenta surgían de las recónditas escenas para marcar el pulso de la música, el cómic, o el arte marginales, los fanzines son ahora coleccionados hasta por espacios canónicos de cultura *mainstream* como el MoMA en Nueva York y varios museos los integran a su tienda

de *souvenirs*. Ahora bien, si hoy puedes autopublicarte en internet y alcanzar mayores audiencias, ¿por qué volver a la precariedad del fanzine impreso con técnicas que podrían calificarse como obsoletas? ¿Se trata de mera nostalgia?

El nombre de estas publicaciones *amateurs* proviene de la conjunción de dos palabras, *fan magazines*: fanzines. Revistas creadas por aficionados. El término se reduciría muy pronto a “zine”. Los fanzines o zines son diferentes de las publicaciones estudiantiles convencionales y de las *plaquettes* literarias, sobre todo por la incorrección política en el tratamiento de sus temas y el feísmo de su estilo gráfico, posturas transgresoras que invierten las jerarquías culturales y el buen gusto; sin embargo, las fronteras entre un zine y otro tipo de publicación de pequeña escala son difusas. Hay quienes trazan la genealogía de los fanzines desde el dadaísmo, con sus revistas autoeditadas que experimentaban con el soporte y rompían con los cánones de la caja tipográfica. No obstante, el término aparece hasta los años treinta, con los clubes de escritores de ciencia ficción en los Estados Unidos.

Más tarde, a partir de 1964, el llamado movimiento de la prensa *underground* estadounidense produjo potentes circuitos de información contracultural con la aparición de periódicos como *Los Angeles Free Press*, *Oracle*, o *Rat*, entre muchos otros de gran beligerancia, producidos por estudiantes con la tecnología ba-

rata del offset. Trataban temas políticos, ambientalistas, pacifistas; elaboraban críticas al consumismo, defendían los derechos civiles, el feminismo, las posturas de los movimientos de la Nueva Izquierda, o los estilos de vida alternativos como el hippismo y la cultura freak. No se trató propiamente de fanzines, pero sin estos impresos contestatarios e independientes la contracultura estadounidense de los sesenta sería imposible de imaginar.

Durante la segunda mitad de los setenta, ya bajo el nombre de fanzine, la práctica de la edición subterránea o alternativa se generalizaría con la cultura punk y su filosofía DIY (*Do It Yourself* o hazlo por ti mismo). La publicación de estos impresos precarios logró franquear no sólo la censura sino sobre todo la invisibilidad provocada por el desinterés de los medios convencionales respecto de las recónditas escenas emergentes. La proliferación de estas ediciones alternativas de pequeña escala, basadas ahora en la fotocopidora como herramienta, acompañó la aparición de culturas subterráneas cada vez más diversas. Por ejemplo, el cine *underground* de Nueva York en los setenta y ochenta produjo su propia narrativa crítica gracias a sus desiguales publicaciones marginales editadas por los propios protagonistas, como *The Underground Film Bulletin* (1985) del cineasta extremo Nick Zedd, creador del concepto de *cine de transgresión*. Lo mismo sucedía con la cultura del cómic o del punk.

Los fanzines podían estar escritos a mano, mecanografiados, impresos de modo precario o simplemente fotocopiados y engrapados en unas cuantas hojas dobladas. Varios incluso parecían volantes o boletines. Claro, podía haber fanzines mucho más elaborados, suntuosos y sofisticados, pero por lo general se trató de revistas con un espíritu amateur, de bajo coste y con un tiraje corto que normalmente se distribuía de mano en mano, conformando una red de redes preinternet. De acuerdo a V. Vale, editora de RE/Search, en los setenta la fotocopidora se volvió muy accesible en los Estados Unidos y ello permitió la aparición de miles de zines en ese país. Si bien ha habido muchos producidos por colectivos subterráneos, para Mike Gunderloy y Cari Goldberg Janice del fanzine *Factsheet Five*, los zines pueden ser creados por una sola persona, pero siempre hechos por amor antes que por dinero. Sería complicado hacer una tipología de los zines, hay tantas variables como cada uno de ellos.

Hablar de publicaciones autoeditadas implica asumir que se trata de medios que no son producidos por editores profesionales, de ahí que reivindiquen la flexibilidad de lo amateur o del aficionado por encima de la profesionalización especializada. Para Stephen Duncombe, autor de *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (1997), se trata de

publicaciones orgullosas de su pequeña circulación, producto de una especie de rabioso idealismo y de la necesidad de expresarse fuera de los canales convencionales de lo políticamente correcto. Una alternativa contra la cultura comercial y el consumismo.

Para el artista visual Enrique Arriaga, compilador del libro *Fanzinología Mexicana 1985-2015*, editado por el Museo Universitario del Chopo en 2015, su auge también respondía a la necesidad de compartir ciertos repertorios de difícil acceso en una época en que no existía internet y los medios convencionales estaban controlados por los corporativos. Hay que agregar que en países como México, donde el gobierno regulaba los contenidos, los fanzines representaron una vital práctica para el estigmatizado subterráneo local.

En varios países la publicación de zines explosionaría a fines de los ochenta y los noventa en un sinnúmero de publicaciones que tratarían asuntos cada vez más variados, desde música de diversas tendencias hasta anarquismo, la reivindicación de estilos de vida alternativos y temas de género (por ejemplo, el feminismo



Colectivo Cambio Radical Fuerza Positiva zine 1, Ciudad de México, 1987

cercano al Riot Grrrl). Algunos títulos estadounidenses son ilustrativos de sus tendencias: *Meat Hook*, *FaT GiRL (a zine for Fat Dykes and the Women Who Want Whem)*, *No Comprende*, *Mystery Date* y *X-Ray*.

Es interesante pensar que el fanzine *X-Ray* podría acercarse a la tradición de las revistas de artista pues cada copia era única y ofrecía una portada diferente y en ocasiones incluía hasta objetos tridimensionales como cajas de cerillos. Gwen Allen, autora de *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art* (2011), afirma que las revistas de artista comienzan en la década de los sesenta con las publicaciones de George Maciunas en Fluxus, o con revistas como *Aspen. The Magazine in a Box*, fundada por Phyllis Johnson en 1965, y que era precisamente una publicación tridimensional presentada dentro de una caja de cartón que contenía todo tipo de cosas, desde folletería desencuadrada hasta discos flexibles, películas y otros objetos. Ciertas revistas de artista asumían también la bidimensionalidad como un soporte para la experimentación, como la revista mimeografiada *0 to 9* (1967-1969) que exploraba el cruce de arte y lenguaje, reflejo de lo que ocurría en los cafés y las galerías emergentes de SoHo y del Lower East Side de Nueva York en los sesenta.

Algunas características de las revistas de artista fueron comunes también para las revistas *underground* de la contracultura estadounidense de los años sesenta y setenta, si bien pertenecían a escenas culturales muy diferentes. De hecho, según Allen, las revistas *underground* sirvieron de modelo para las revistas de artista: ambas se definían en contra de los medios de comunicación convencionales, tanto en la forma como en el contenido, y no seguían criterios lucrativos sino culturales, artísticos, sociales y políticos. La marginalidad de las revistas de artista les permitía echar mano de criterios diferentes para evaluar el arte, generando su propia narrativa, distinta a la de los sistemas de arte ya establecidos. A diferencia de las flamantes revistas del *mainstream* cultural estadounidense, elaboradas con materiales caros, éstas utilizaban formatos sin pretensiones, como el mimeógrafo o el papel periódico. Como afirma Allen: “Casi siempre sin dinero, se apoyaban en becas, publicidad exigua, e ingresos por suscripciones, además del trabajo intelectual de sus editores y colaboradores frecuentemente no retribuido”.

En México podemos recordar a las revistas de artista *Lacre* y *Paso de Peatones*, así como *Fobia*. Esta última revista-objeto ofrecía “monos, neográficas, textos y humor”, y fue editada por un colectivo de Monterrey de principios de los noventa que se hallaba cercano a la escena del rock experimental de esa ciudad. Cada ejemplar se entregaba en una caja que contenía, a su vez, bolsas de papel estraza que guardaban las colabo-

raciones, los objetos y la gráfica. Algunos se referían a ella como un fanzine.

Volviendo a los fanzines de la escena del rock, uno de los primeros que aparecen en la Ciudad de México fue *Fanzine Notypunk* (1981), editado por Javier Baviera, fundador del grupo Rebel D’Punk; así como *Falso Magazine* (1982), editado por el colectivo PND (Punk Never Dead), según afirma Álvaro Detour, exchavo banda y punk de Santa Fe, mejor conocido como “El Toluco”. Pronto surgieron muchos más. A lo largo de los ochenta y sobre todo en los noventa, su producción se expandió a varias ciudades, como parte de las escenas de rock subterráneo.

Los fanzines mexicanos de los ochenta y noventa, inmersos en la herencia punk del “hazlo tú mismo”, publicaban crónicas de conciertos, información de grupos nacionales e internacionales, anuncios de tocadas, bailes, reventones y letras de canciones. No sólo se interesaban por el rock, también publicaban poesía, chismes locales y del barrio, historietas, ilustraciones, fotografías, aforismos, entrevistas, textos sobre política, anarquismo, drogas, o en contra de la violencia y el racismo. Otros se posicionaban a favor de las diferencias sexuales, el feminismo y la diversidad sexual. Para cubrir todos estos intereses, mezclaban textos de autoría propia con reciclajes de autores especializados de otros medios. La apropiación o el plagio eran parte de sus prácticas que desafiaban las normas del *copyright*; estaban hechos a mano mediante la técnica de *cortar y pegar* (pero todavía con tijeras y engrudo). En el libro *Rock Mexicano. Sonidos de la calle* (1992) consigné algunos títulos de fanzines de principio de los noventa: Guadalajara: *El Tamal de Acero* y *Corazón de Pollo*; *¡Los de Abajo!*, *Los Hijos de la Chingada*, *Selva de Concreto*, *Le Güevoné* (“órgano oficial del güevón universitario de la U de G”); Pachuca: *La Vecindad*; Progreso de Obregón: *Utopía*; Tula: *Energía Positiva*; Tijuana: *Al Centro de la Rabia*; Ciudad Victoria: *Taladro*; Hermosillo: *Alternativa*; Monterrey: *South News*, *La Raza*, *La Nave*, y la ya mencionada *Fobia*.

Roberto Muñoz es lacónico: en los fanzines no había reglas. Conocido como “El Warpig”, Roberto ha sido baterista de varias agrupaciones emblemáticas de punk y creador de fanzines. Recuerda a algunos de los más importantes de los ochenta, como *Furia* y *Mensaje* (de la escena hardcore punk), *Caramelo* y *Puro Pinche Ruido*. Este último estaba realizado ya no con fotocopadoras sino mediante offset. ¿Cómo era la actitud del “hazlo por ti mismo” en los ochenta? Warpig la describe con sencillez: “tu fanzine era tuyo, tu tema era tuyo, por eso intercambiabas”. Los fanzines comentaban de todo, hasta sobre grabaciones de ensayos de grupos que no tenían disco; es decir, grabaciones realizadas directamente “con una grabadorci-

ta de casetes en el cuarto de ensayos, sin consola ni nada”. Las implicaciones de este tipo de gestos son insondables a simple vista: ¿a qué medio convencional le iba a interesar comentar una grabación de mala calidad del ensayo de un grupo desconocido? Warpig explica: “lo que pasaba en tu escena en el D. F. le podía interesar a alguien en Italia que también pertenecía a una escena muy pequeña, de música o de política”. Es decir: “lo que te motivaba a sacar tu fanzine eran las ganas de hacer algo para intercambiar. No tanto para ganar lana o sacar los gastos, sino para dar a alguien que también te iba a dar algo”. Porque, además, en materia de dinero, los gastos nunca se recuperaban.

En épocas previas a internet, los fanzines circularon globalmente mediante el correo postal y lograron conectar a las escenas subterráneas mexicanas con sus semejantes en el extranjero, desde Europa hasta Japón. Incluso había un código “de cortesía” para reutilizar los timbres postales, los cuales eran enjabonados previamente para que el franqueo del matasellos se pudiera borrar. Según Warpig, enjabona-

bas el timbre que utilizabas y pedías al destinatario que te devolviera la estampilla para que tú la lavaras cuidadosamente con agua y la volvieras a usar. Mediante esta y otras estrategias, los fanzines lograron generar un circuito internacional de correo postal que era aprovechado más allá de la sola circulación de zines, pues a través de esas redes también podían circular casetes de bandas emergentes o establecerse relaciones personales con gente que luego desearía visitar las escenas del país. Algo parecido a lo que sucedió con el arte correo en los setenta y ochenta, que permitió a los artistas mexicanos contactarse con un sinnúmero de creadores alrededor del mundo, al margen de galerías y de los circuitos de mercado o institucionales establecidos.

Con la generalización del uso de internet y sobre todo a partir de la Web 2.0, las potencialidades de la autopublicación se desplazaron al ciberespacio. Primero a las páginas personales, luego a los blogs, o incluso a los zines digitales. Si la autopublicación era la única opción para la bohemia subterránea del siglo pasado, hoy todo mundo es un autopublicador po-



Ilustración de autor desconocido, *Intellectual no. Tribilin*, editor el Pata (Herejía), Ciudad de México, 1987



Ángel D'Crimen, sin título, Ciudad de México, s/f

tencial. Actualmente todos somos editores de textos e imágenes en la Web, las cuales circulan en Twitter, Facebook e Instagram. Claro que, para nostálgicos como Warpig (que por cierto tiene más de 84 mil seguidores en su Twitter), “el olor de la tinta se ha perdido y hoy con el Twitter, por ejemplo, ya no sabes si te leen o no”.

Si la autopublicación en internet es ahora más accesible, veloz y con alcances mucho mayores, el regreso de los fanzines impresos podría parecer misterioso e inexplicable, acaso nostalgia pura. En la actualidad se realizan ferias de fanzines impresos y su práctica se ha expandido y desplazado de las escenas de barrio bajo hacia los ámbitos de los diseñadores gráficos, el arte contemporáneo, la literatura, la arquitectura, la moda de alta costura, y hasta la de “baja costura” (como promete el fanzine *Pinche chica chic*). Simon Reynolds se pregunta qué hay más allá de la retromanía, como si debiera existir *un futuro* para esta adicción por el pasado. Pero no todo es nostalgia. Quizás

el regreso de los fanzines impresos tenga algo de ello, aunque también se trata de la posibilidad, e incluso necesidad, de participar en formas de comunidad mucho más consistentes que los gestos simples, tan rutilantes como fugaces, que genera Facebook. Publicar un fanzine es algo muy lejano a la sensación de celebridad instantánea en cada *like*.

Los estudiosos afirman que en los años noventa el alcance promedio de un fanzine no sobrepasaba los cuatrocientos lectores y, sin embargo, para muchos militantes lo pequeño es lo hermoso. No sólo se trata del culto por el objeto impreso, contrario al consumo de intangibles bajados de la Red, sino de acceder a la experiencia de poner a circular tu material de mano en mano, estableciendo relaciones a pequeña escala pero mucho más personales: el gesto, la mirada, el comentario directo, de viva voz, sin las reverberaciones y cacofonías de las *cámaras de eco* de las redes sociales internáuticas. La autoedición impresa no es mejor que la digital, sólo diferente. Amy Spencer, autora del libro *DIY. El ascenso de la cultura LO-FI* (2005), comenta: “Internet ha posibilitado que la cultura DIY se haya vuelto más accesible, menos elitista pero, notablemente, no ha mermado el atractivo del zine casero o los demos de 4 tracks [...] Los escritores de zines celebran el uso de herramientas básicas como el papel y el bolígrafo; continúan produciendo sus zines y distribuyéndolos mediante redes por correo postal”.

Dije que nunca ha sido fácil hacer una tipología de los fanzines por su diversidad, agrego que tampoco podemos celebrarlos genéricamente. Como dicen Roger Sabin y Teal Triggs en su libro *Below Critical Radar*, no todos los zines escapan de la autocomplacencia y del lugar común (si bien aclaran que lo mismo puede decirse de las publicaciones *mainstream* de las industrias culturales). Con todo, Spencer mantiene su entusiasmo: para ella la continuidad en la publicación de impresos alternativos ofrece en sí misma un mensaje político, antes que una inmersión nostálgica; por ello está destinada a convivir con otros formatos: “En los círculos de los impresos subterráneos, los zines se acercan a las revistas y periódicos independientes creados por ideas similares. Simplemente recurren a la ambición de poner palabras en la imprenta. Los zines de *sci-fi* de los treinta, los zines artísticos dadaístas, los panfletos creados por los escritores beat en los cincuenta, las revistas radicales de pequeña escala de los sesenta, los zines punk de los setenta, la explosión de zines de los noventa, los blogs en línea y las noticias mediante reportajes guerrilleros de hoy día, todos iniciaron gracias a individuos que compartían un *ethos* DIY similar: la urgencia de crear nuevas formas de cultura y transmitirla a los otros en tus propios términos”. **U**

El *Fight Club* de las revistas cubanas

Gilberto Padilla Cárdenas

Un joven escritor, editor e investigador cubano selecciona algunas publicaciones memorables, desde un periódico del siglo XVIII hasta una novísima revista independiente que refleja la proliferación actual de discursos alternativos en la más literaria —y combativa— de las islas caribeñas.

En cierto modo, la historia de las revistas literarias cubanas puede ser relatada como uno de esos combates de *full contact* donde todo vale. Basta cambiar los nombres de los púgiles por los de los redactores y sin demasiado problema la entretención está servida. De hecho, leyendo algunas publicaciones —el semanario *Lunes de Revolución* (1959-1961), dirigido por Guillermo Cabrera Infante, digamos—, uno podría pensar que la literatura nacional se mueve en ese gesto de hacer sentir dolor al contrario, de luxar el codo, de presionar el nervio hasta dejar inconsciente al atacante. Ejemplo pertinente: “En este consejo poético”, escribe Virgilio Piñera a propósito de la revista *Poeta* (1942-1943), “la salvación vendrá por el disentiimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante”. El viejo mito es cierto: el campo cultural cubano es un *Game of Thrones*.

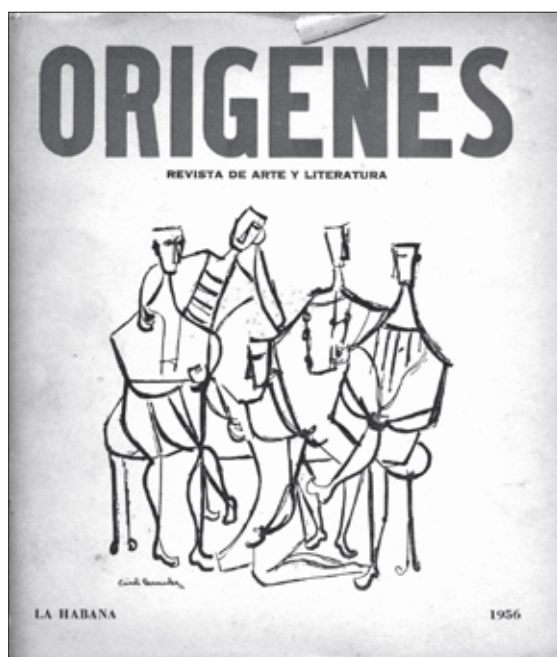
¿Cuáles son las mejores revistas literarias cubanas? Me lo pregunto a veces. La respuesta que aparece es incierta. El oráculo no funciona. La borra de té Lipton en el fondo de la taza no es concluyente. Van mis preferidas:

Papel Periódico de la Havana (1790-1805). Si uno corre el riesgo de dejarse llevar por los titulares del *Papel Periódico*..., descubre que La Habana del siglo XVIII era una ciudad digna de Tim Burton. Ahí estaban los “cuerpos monstruosos” de las fachadas de los templos, las señoras adictas a los “extremos viciosos”

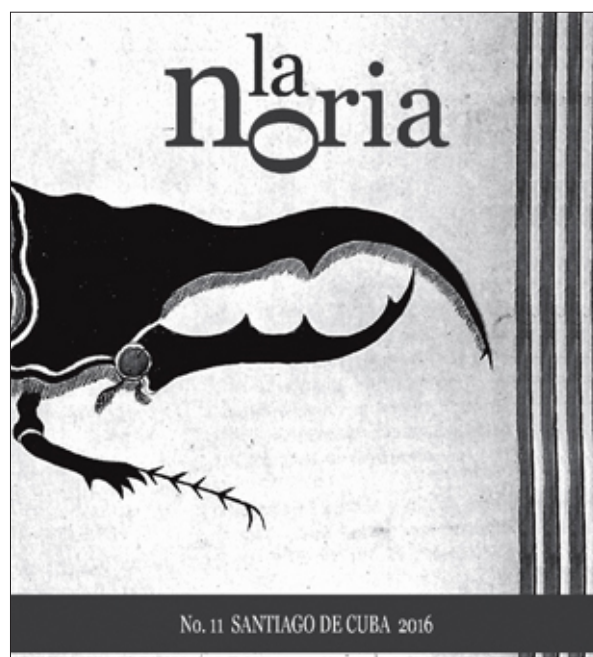
y los “tipos inverosímiles: de la cintura para arriba son mujeres; de la cintura para abajo son hombres”. En sus páginas, los cubanos aprendimos que “polémicas” es un término demasiado cándido, demasiado pueril. Nada se lee en forma pasiva: cada lector es un contendiente.

Orígenes (1944-1956). Revista de arte y literatura fundada por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. *Orígenes* ha marcado a fuego la cultura cubana. Pero al mismo tiempo es portadora de una enfermedad, de un mal endémico: si uno comete el error de investigar qué por ciento de la fanaticada origenista ha leído —al menos— un número de la revista, seguramente recibirá una respuesta desoladora: *Orígenes* hoy es carne de póster, y su fantasma ha abducido a cientos de cubanos —más seguidores que lectores— que ni siquiera han hojeado sus páginas.

Encuentro de la Cultura Cubana (1996-2009). Fue, todo hay que decirlo, una revista sin país, o condenada a ese país deforme que es la diáspora. Dos rumores la cercaron, uno me lo creo y otro no: a) *Encuentro*... fue una especie de antídoto a muchas de las cosas que se publicaban en Cuba con una corrección política que en realidad era una máscara del miedo, a los lugares comunes que vendían nuestros suplementos literarios, a lo que yo mismo creía que debía ser la literatura nacional; b) fue la revista en español más leída por la CIA.



Último número de la revista *Orígenes*, 1956



Número 11 de la revista *la noria*, publicada el 20 de enero de 2017

La Noria (2009). Es más una guerrilla literaria, un lugar de escrituras a la intemperie de la llamada “Generación Cero” cubana, que una revista. Mientras otras publicaciones estatales caminan en puntas de pie a la hora de enfrentarse a la realidad nacional —confundiendo la crítica con la disidencia, el consenso con el miedo, y el eufemismo con las elipsis—, al equipo de *La Noria* ese canon asustadizo les parece fútil. No abundan las publicaciones de grupo en la Cuba post-59, ésta es posiblemente la mejor, con los geniales antecedentes de *Diáspora(s)*, *33 y un tercio* y del *e-zine* de escritura irregular *The Revolution Evening Post*: jóvenes escritores cubanos publican a dentelladas.

El Estornudo (2016). Los chicos de *El Estornudo* —una revista independiente de periodismo narrativo— han descubierto una verdad inquietante: hay que dejar de pensar en infiltrarse en el poder y tomarlo. Eso ya no funciona. No hay que ser clandestinos sino autónomos, y ésa también es una tarea de los críticos literarios cubanos. Hay que inventar otro espacio, un cuarto propio, y abandonar la idea de meternos en el riñón de *La Siempreviva*, *Unión* o la *Gaceta de Cuba* para hacer hemodiálisis. Toda la energía que se emplea en “infiltrarse” en las grandes revistas oficiales para subvertirlas, dinamitarlas, o utilizarlas como plataforma hay que invertirla ahora en concebir una especie de “comunidad imaginada” donde los objetos culturales complejos, exigentes, incómodos, los que más necesitan del suplemento de la crítica, puedan tener un hábitat, reproducirse y estallar.

Si alguien me preguntara qué es lo más relevante de la sociedad cubana contemporánea, tendría que responder, con toda sinceridad, que el cuentapropismo; sobre todo en relación con el surgimiento de nuevas

publicaciones. Me parece que hay una simultaneidad, una cooperación más o menos espontánea, más o menos deliberada, entre la multiplicación de revistas independientes y la proliferación de relatos y maneras de narrar la nación. Es una hipótesis que no hay que doblar mucho para que funcione. Hasta hace muy poco, el único narrador nacional —el rey del International Standard Serial Number (ISSN)— era el Estado. Pero comienza a saberse de la existencia de medios que narran otra realidad. Proyectos donde el Estado —su aparatosa colección de tabúes— es algo tan insignificante como el pedo de un colibrí. Por lo menos ahora la mediocridad institucional cubana queda en evidencia cuando se confronta con esa especie de segunda dimensión, una dimensión paralela, que aparece con el mundo “independiente” donde la relación entre la crítica y la realidad, o entre el pensamiento y la cotidianidad, tiene características distintas. Yo diría que es una relación de necesidad: el contexto cubano necesita romper su monologismo.

Porque ya sabemos que en Cuba una revista no es una plaza donde se pone en boga tal o cual escritor y se predica el evangelio crítico de la temporada, sino un tema de debate político. Autorizar o no un ISSN no es soplar y hacer botellas. Lo que se pelea ahí es el problema de cómo la literatura nacional se acomoda al presente y cómo se encarga de arreglar o desarreglar el cutis del Estado.

Y si la literatura no tiene nada que ver con la corrección política, entonces ¿por qué nuestras publicaciones literarias operan como si hubiera un muro de Berlín que dividiera a los lectores?

Los cubanos —sobra decirlo— somos capaces de leer saltando los alambres de púas o derribando muros. **u**

La aventura de *Proa*

Punto de convergencia

Anthony Stanton

Proa llevaba el vanguardismo en el nombre, pues fue la proa de un barco formado por revistas clásicas como Sur, Ulises y Contemporáneos. Anthony Stanton nos presenta el contexto y algunas de las aportaciones más sobresalientes de esta mítica revista capitaneada por Jorge Luis Borges.

La década de 1920 es la gran época de las pequeñas revistas militantes de los grupos de renovación: *Proa* y *Martín Fierro* en Argentina, *Amauta* en el Perú, la *Revista de Avance* en Cuba; y en México, las revistas estridentistas *Actual*, *Irradiador* y *Horizonte*, y las de los Contemporáneos, *Ulises* y la homónima *Contemporáneos*. Pero esta efervescencia no duró mucho. Durante décadas las manifestaciones del arte nuevo quedaron en el olvido. Sólo a partir de 1970 empieza en serio el rescate y el estudio de las vanguardias hispanoamericanas. Esto sorprende porque muchos protagonistas de esos movimientos y revistas de los años veinte se volvieron después figuras centrales: en las letras, Huidobro, Borges, Carpentier, Neruda, Vallejo; en pintura, Rivera, Siqueiros y muchos otros. ¿Cómo se explica un eclipse que dura casi medio siglo?

Muy pronto las artes cambiaron: en la década de 1930 comenzó la primacía del arte social y del compromiso político. La producción de la década anterior fue condenada como burguesa, intrascendente y escapista. Estas descalificaciones provinieron no sólo de los enemigos ideológicos sino de los mismos vanguardistas. Borges, Carpentier, Neruda, Rivera, Siqueiros, Maples Arce e incluso nuestro Mariano Azuela

(el padre de la novela de la Revolución mexicana, el centro del canon nacionalista del realismo popular, el mismo que en los años veinte también fue un vanguardista radical, aliado de los Contemporáneos): todos ellos dieron la espalda a lo que habían defendido con fervor unos años antes y, en un acto de *mea culpa*, estos apóstatas renegaron de su propia obra.

Otra crítica común era que los ingenuos vanguardistas no hacían más que imitar y copiar pasivamente movimientos y procedimientos que se habían inventado en las metrópolis de Europa y Norteamérica. ¿Cómo podía ser original un artista de la periferia, incluso uno que se trasladó al centro, que fue a París, y que escribió en la lengua de ellos, como fue el caso de Vicente Huidobro? Hoy estos prejuicios eurocéntricos son inoperantes. Es cada vez más evidente que las vanguardias latinoamericanas son movimientos originales, bien diferenciados de los europeos. Sus productos, incluso los que asimilan abiertamente estímulos de fuera, tienen un sello propio. De hecho, muchas de estas obras latinoamericanas son superiores a los modelos de allá.

Después de haber hecho durante años el trabajo de rescate y estudio del material que consta en la edi-

ción facsimilar de la segunda época de la revista argentina *Proa* (1924-1926), me pregunto: ¿cuáles son los hallazgos y descubrimientos que hice en las páginas de *Proa*? Y me contesto: las revelaciones no fueron las grandes figuras cuyas obras ya conocía: Jorge Luis Borges y Ricardo Güiraldes, por ejemplo, sino los textos de figuras menos conocidas como Alfredo Brandán Caraffa y Raúl González Tuñón. Si Borges hubiera muerto al final de la década de 1920, nadie hoy se acordaría de él. El gran autor de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph* o de libros como *El hacedor* es muy posterior. El Borges que leemos en *Proa* es otro escritor que se encuentra despidiéndose del ultraísmo (que él mismo había trasplantado a Buenos Aires a finales de 1921) para instalarse en la estética criollista y nacionalista, retórica que pronto abandonaría también.



Xul Solar, *Proa*, colección Galería Rubbers, Buenos Aires, 1925

Brandán es uno de los artífices centrales de las propuestas de la revista. Participa con poemas, prosas de creación, ensayos y notas críticas. Brilla en el arte del retrato verbal, como en sus memorables siluetas de Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens y José Ortega y Gasset. Gracias a su pluma, los dilemas y puntos oscuros de los debates de la época reciben una articulación clara. En una reseña sostiene que las nuevas escuelas de arte se preocupaban hasta 1922 por combatir, pero ahora (octubre de 1924) hay una vuelta al clasicismo. Su juicio sobre el momento histórico marca la conciencia del amanecer de una nueva época: “Ya pasó la guerra. Hemos tirado el uniforme y no nos *debemos* a ninguna disciplina. Volvemos a ser *personalidades* y no *instituciones*”.

Esta aguda conciencia histórica le permite escribir con inteligencia, sensibilidad y soltura sobre temas de estética y filosofía. En sus poemas, Brandán es dueño de una voz plenamente individualizada con acento inconfundible. Su poema más vanguardista, “Express”, privilegia la velocidad y los nuevos medios de transporte, tópicos comunes de las vanguardias, pero en lugar de la modernolatría típica de cierto futurismo ingenuo, hay aquí una complejidad casi hermética. El verso más elocuente es un alejandrino que yuxtapone una imagen vanguardista con un complemento inquietante que entraña inseguridad y vacío: “audacias luminosas que difunden abismo”. El juego engendra el abismo. ¡Vaya epitafio para cierta vanguardia lúdica!

A partir de *La rosa blindada* (1936) y su participación en la Guerra Civil de España, Raúl González Tuñón será identificado con la poesía política y social, pero en la década anterior fue un poeta que combinó el cosmopolitismo vanguardista con un interés social en el mundo marginal de los bajos fondos. “Maipú Pigall” explora el tema del choque cultural. Relata la experiencia que tiene un porteño de un “París falsificado” en un cabaret prostibulario de Buenos Aires, donde presencia, desde una distancia irónica, un espectáculo de tango. El poema recrea con eficacia el ambiente sórdido y falso: “Estiran a lo largo de los salones, / los bandoneones / sus ritmos cansados y viejos. / Y suena el gong de las pasiones”. Una mujer embarazada trata de esconder su “vientre combado”. Abundan los elementos degradados (“un olor / a polvo de arroz barato”) y el registro del tráfico clandestino de la droga (“la cocaína anda en cajas de cerillas”). Todo configura el “desolador / servilismo del tango”. El título mismo, con su violenta yuxtaposición de un nombre de una calle de Buenos Aires con otro, en francés (con su ortografía defectuosa, que se antoja intencional), de un barrio bohemio y prostibulario de París, anticipa el tema del choque cultural.



Hombres bailando tango, Buenos Aires, 1900

El tango le parece una degradación artificial de un original campestre. Es curiosa esta idea de que el tango tenía un origen campestre que luego fue degradado cuando se urbanizó. Casi todos los estudiosos del tema sostienen que el tango fue una invención de los compadritos de los arrabales o suburbios de Buenos Aires. En la misma época Borges escribió, en “Ascendencias del tango”, que “el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño”.¹ Sin embargo, el joven poeta González Tuñón parece decirnos que es imposible reproducir la autenticidad espontánea de un fenómeno cultural del campo cuando éste es traducido y apropiado por la cultura urbana. Se niega a hacer la mitificación estética del tango: su visión es áspera y crítica. El traslado y la transformación del tango implican, para este testigo irónico y descreído, una desnaturalización artificial, una domesticación falsa: “—El sexo por el sentimiento / el revólver por la cuchilla / la alfombra por el campo abierto— / Está encerrado en una caja / el tango”. Los versos finales resumen la sensación de choque cultural provocado por la estilización degradada: “El tango en un cabaret / —como un arado en la ciudad...”. A los 19 años, Raúl González Tuñón es ya un poeta distintivo, dueño de una voz notable.

Borges es otro de los participantes más asiduos. Más que el poeta, es el ensayista que aparece de manera brillante en *Proa*. Sólo seis de sus poemas se publican

en las páginas de la revista. En los ensayos Borges va delineando tanto su criollismo (segunda fase de su estética que se sobrepone a su afiliación al ultraísmo en España) como una veta que será permanente en él: el redescubrimiento de los clásicos antiguos y modernos. Casi todos estos textos fueron recopilados después en sus primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926). Como se sabe, Borges nunca permitió la reedición de estos libros y pronto renegó de su criollismo, así como estaba en el proceso de abandonar su vanguardismo a mediados de la década de 1920.

El primer gran conjunto de sus ensayos gira alrededor del criollismo, tendencia muy difundida a principios del siglo xx en la literatura latinoamericana y que recibió distintos nombres (mundonovismo, nativismo, regionalismo). Borges se interesa en ciertos escritores uruguayos contemporáneos, como Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, ya que percibe en el país vecino mayor pureza y resistencia al cambio que en Argentina. En “Interpretación de Silva Valdés” la poesía del inventor uruguayo del nativismo es vista como producto de una larga tradición colectiva y en “La criolledad en Ipuche” Borges sostiene que la tradición gauchesca sólo está viva en este poeta, en su compatriota Silva Valdés y en el argentino Güiraldes. “Después de las imágenes” habla de su descubrimiento de la metáfora, “esa acequia sonora”. En contraste con el ultraísta que fue, argumenta ahora que se exageró la importancia de la metáfora y que la poesía es

¹ *Martín Fierro*, núm. 37, 20 de enero de 1927, p. 298.

mucho más que este recurso. Su resurrección de la literatura gauchesca se focaliza en “El *Fausto* criollo”, celebración de la obra de Estanislao del Campo. Pero el ensayo que mejor justifica su nueva actitud ante el lenguaje es “El idioma infinito”, donde enuncia su proyecto de multiplicar las palabras y ensanchar el idioma: “Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma”. En lugar de escribir en lunfardo, propone un vasto programa de invención: “Lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo”.

Otra pieza en este programa literario, lingüístico y político-cultural es el texto sobre *La tierra purpúrea* (*The Purple Land*), la novela que escribió en 1885 el inglés William Henry Hudson, autor que nació y vivió su infancia y juventud en Argentina. Borges elogia aquí la apertura a lo otro. Su formulación es una proeza memorable: “En cambio los ingleses —algunos— los trashumantes y los andariegos, ejercen una facultá de empaparse en forasteras variaciones del ser: un desinglesamiento despacito, instintivo, que los americaniza, los asiatiza, los africaniza y los salva”. En pleno siglo XIX esta novela criollista de un inglés propone —para Borges— una precoz negación del “sarmientismo”.

Mezcla de erudición y burla, “Ejercicio de análisis” es una práctica y una parodia de las exégesis filológicas a través de un comentario sobre un par de versos que aparecen en el *Quijote*. Deconstrucción demolidora del falso prestigio de los lugares comunes mediante una ironía corrosiva: “Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos”. En el último número de la revista aparece “La pampa y suburbio son dioses”, una de las más célebres formulaciones del proyecto criollista de Borges, donde vuelve sobre los dos arquetipos que ha mitificado con nostalgia como realidades eternas: la pampa y el arrabal. Consciente de los peligros de encerrarse en un nacionalismo cultural restringido, Borges sigue en la misma época con sus exploraciones novedosas de otras literaturas del presente y del pasado. Interpreta y utiliza a los clásicos (como sir Thomas Browne) y a figuras menores (como Torres Villarroel o al traductor-creador Edward FitzGerald).

Hasta aquí, los textos y autores rescatados por el joven ensayista pertenecen a épocas relativamente lejanas, pero la contemporaneidad más actual irrumpe en “El *Ulyses* de Joyce”, celebración de la novela del irlandés, recién publicada en 1922. Comienza recalando el carácter exploratorio de su acercamiento y

reclama la prioridad de su contacto (sólo precedido —dice— por el francés Valéry Larbaud): “Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce”. Subraya la originalidad de esta obra del vanguardismo experimental, capta la gran pluralidad estilística y la legendaria inventiva lingüística de Joyce (“Es millonario de vocablos y de estilos”), identifica su recurso técnico más célebre: el monólogo interior (que él llama “monólogo callado”) y completa esta operación pionera de reconocimiento con una memorable traducción de la última hoja de esta “novela de catedralicio grandor”, donde “bulle [...] la realidad total”.

En el polo opuesto a Borges, la figura de Pablo Neruda. Serían enemigos después, pero coinciden aquí, en las páginas de *Proa*. El chileno entrega a la revista dos poemas muy distintos entre sí. En el número 2 publica “Abeja blanca...”, uno de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, destinado a ser el *best seller* de toda la poesía hispanoamericana. Pero en el número 14 aparece “Poesía escrita de noche”, fragmento de *Tentativa del hombre infinito*, largo poema unitario escrito en 1925. El anticipo de *Proa* contiene múltiples variantes frente a la versión del libro. Aquí estamos ante el Neruda más vanguardista, el que suprime todo signo de puntuación y toda mayúscula en un intento de hacer algo parecido a la “escritura automática” de los surrealistas o al monólogo interior de Joyce (que tal vez leyó por primera vez en la traducción de Borges). En la versión publicada en la revista hay un intento desafortunado de “normalización” sintáctica y ortográfica, que se debe sin duda a los editores, seguramente perplejos ante una escritura experimental y tan poco convencional.

El más asiduo de los colaboradores españoles es Guillermo de Torre, jefe de los ultraístas y futuro cuñado de Borges. La impresión final que uno tiene después de leer sus distintas intervenciones es que la suya es una voz aislada en su defensa a ultranza de la estética ultraísta. Más que confirmar el supuesto carácter ultraísta de *Proa*, la presencia de Guillermo de Torre ayuda a sostener lo contrario.

Además de ser material histórico, *Proa* es una revista viva que se lee bien hoy. Conviene recordar sus mejores aportaciones: prosas de Macedonio Fernández y Roberto Arlt; poemas y ensayos de Borges, Güiraldes y Brandán; versos precoces de Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal; poemas criollistas de los uruguayos Silva Valdés e Ipuche; versos vanguardistas de chilenos como Juan Marín y Pablo Neruda; poemas de Federico García Lorca; la prosa inclasificable de Ramón Gómez de la Serna; un ensayo definitivo de Xavier Villaurrutia o el poema de Carlos Pelli- cer que provoca el exaltado comentario de Brandán. Y está la dimensión gráfica: ilustraciones de Norah

Borges, caricaturas de Dardo Salguero Dela Hanty, reproducciones de obras de Gustav Klimt y de los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Y no hay que olvidar los muchos textos de otros idiomas traducidos en *Proa*, como la última hoja del *Ulises* de Joyce, el “Poema del metropolitano” de Jules Romains, “400 atmósferas” de Jules Supervielle o “Para festejar una infancia” de Saint-John Perse. Clásicos modernos que confirman la pluralidad y alta calidad de su proyecto.

En el número 13, los tres directores restantes, que conforman ese “triángulo pitagórico”, reafirman su “blasón de independencia” y sentencian que el único *ismo* que rige su brújula es el individualismo. En su carta de despedida de agosto de 1925, Güiraldes declara: “nos preocupábamos en hacer el más sano de los ismos, y el único que por mi parte admito: buenismo, o mejorismo más bien”. Resignados a la incompreensión del público local, los tripulantes de la nave asumen que sus verdaderos interlocutores están más allá de las fronteras nacionales y que son “la más alta juventud de América y de algunos países europeos”. Al embarcarse asumen los riesgos de la aventura y reclaman su papel heroico como “punto de convergencia para las energías”. Estas energías animan muchas de las páginas de *Proa* y la convierten en una de las grandes revistas de América Latina.

Más que reducirla (como se ha hecho en la historiografía literaria) a una revista ultraísta que culmina la línea de *Prisma* (1921-1922) y de la primera

Proa (1922-1923), hay que reconocer que la segunda *Proa* es un proyecto distinto, con perfil propio. En sus páginas hay una pluralidad de propuestas: desde el criollismo de Borges, el americanismo estético de Güiraldes, el americanismo tanto estético como sociopolítico de Brandán, hasta un amplio abanico de tendencias, que incluyen supervivencias del ultraísmo, añoranzas posmodernistas, estéticas neorrománticas, modelos tradicionales y clásicos, joyas del neosimbolismo francés, atisbos de la nueva vanguardia parapsicologista, y surtidores de la poesía neopopular. Esta pluralidad le da riqueza y universalidad a la revista, que se convierte así en una amplia tribuna de la modernidad con acento americanista inconfundible. Más que una secuela de revistas anteriores, la segunda *Proa* es una anticipación de *Sur* y un modelo para publicaciones como *Ulises* y *Contemporáneos* en México. Si *Proa* no llegó a “El Dorado”, el destino mítico señalado en el cuadro de Xul Solar,² no cabe duda de que su travesía fue una hazaña emocionante que dejó no pocas lecciones y un buen número de obras perdurables. **U**

² Véase la imagen de la p. 44.

Síntesis de la introducción a la edición facsimilar de *Proa* (segunda época, 1924-1926), estudio preliminar e índices por Rose Corral y Anthony Stanton (Buenos Aires: Biblioteca Nacional de Argentina / Fundación Internacional “Jorge Luis Borges”, 2012). En la caja figuran los fascículos de los 15 números de la revista, más otro volumen que contiene el estudio y los índices. La revista fue dirigida por Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.



Tarjeta postal de San Telmo, Buenos Aires

Revistas Literarias Mexicanas Modernas o el legado de José Luis Martínez

Antonio Cajero Vázquez

Gracias a la colección facsimilar Revistas Literarias Mexicanas Modernas, los lectores contemporáneos podemos asomarnos a la animada vida cultural de los siglos XIX y XX en nuestro país. Antonio Cajero, investigador de El Colegio de San Luis, esboza las características de este magno proyecto editorial.

Antes que la crónica de un homenaje anunciado a propósito de José Luis Martínez, que en 2018 cumple su primer centenario, quisiera vindicar uno de sus mayores logros como director del Fondo de Cultura Económica (1977-1982), y conste que no fueron pocos. Me refiero a las ediciones facsimilares comprendidas en la colección o “serie” Revistas Literarias Mexicanas Modernas. El proyecto, sin embargo, es de larga data en el pensamiento de don José Luis. En sus artículos y conferencias de los años cuarenta, la trascendencia de las revistas literarias en la configuración de la historia de la literatura mexicana asomaba con profusión y, acaso, con desesperado ahínco.

Al respecto, me parece pertinente referir un singular adagio aplicable al proyecto que Martínez fue incubando desde principios de 1940 y que sólo alcanzó a fraguar cuatro décadas después; su enunciación se atribuye a Arsenio Cué, el personaje de *Tres tristes tigres* que pudo haberla *pepenado* de boca ajena: “La vida propone y Dios dispone y el hombre pospone”. La posposición, en el caso de Martínez, no dependió de quien entregó su vida a la consolidación del campo literario en México, sino de un moroso respaldo institucional que tardó decenios en tomar forma: primeramente, en “Literatura femenina” (1943), Martínez pondera no sólo a las herederas de Virginia Woolf en un aletargado México todavía a expensas

del obrerismo cultural, la plástica monumental y la narrativa de corte revolucionario, sino una publicación hecha exclusivamente por mujeres, la pujante revista *Rueca* comandada por Carmen Toscano.

En un artículo posterior, dedicado a Altamirano y la trascendencia de su obra en la consolidación de la literatura nacional, “*El Renacimiento y su tiempo*” (1947), Martínez explica la función de las revistas literarias de México durante el siglo XIX; asimismo, destaca que, para mediados del XX, el periodo más estudiado de las letras mexicanas era el siglo decimonono; sin embargo, este logro se vería empañado por una laguna documental apenas percibida por los investigadores de la época: a juicio de Martínez, faltaba consultar las publicaciones periódicas “que, acaso por su misma humildad, por su carácter transitorio, son [las] más [reveladoras] de la vida literaria de México a partir de los primeros años del siglo [XIX]”. Los libros apenas representarían una cara de la moneda: las revistas, la otra. Luz y sombra de un proceso que hoy por hoy recibe una atención inédita. Tesis, libros, artículos, congresos e investigaciones de gran calado revelan los intrínquilis entre prensa y literatura.

Durante el siglo XIX, que un libro alcanzara las imprentas no necesariamente respondía a criterios de calidad estética; muchas veces regía el factor económico, y lo estrictamente literario era desplazado a un

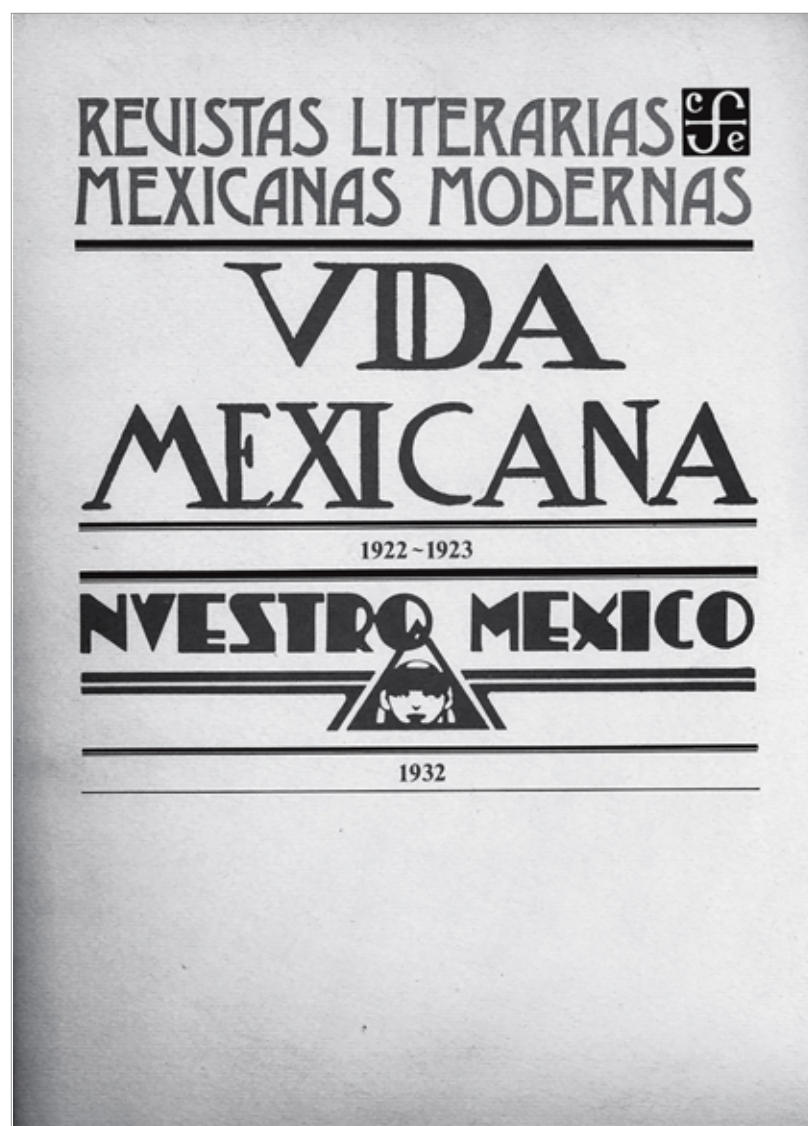
plano accesorio. Por el contrario, “para fortuna de los escritores, las revistas literarias han vivido, sucediéndose unas a otras, para recoger con largueza lo mismo las páginas del poderoso que las del humilde, las de la personalidad consagrada que las del escritor oscuro y las del joven que se inicia en la literatura”. Así, la pobreza material de los escritores decimonónicos generó una riqueza documental que democratizaba no únicamente los costos de tal o cual publicación entre suscriptores y colaboradores, sino las páginas de muchos experimentos revisteriles, cuyo paradigma encarnaría en *El Renacimiento* (1869). Las revistas, podría decirse, han representado, y representan, el pulso vivo de nuestras letras.

La inquietud por esta carencia en la historiografía literaria también se halla manifiesta en el artículo “Las revistas literarias del romanticismo mexicano” (1948), texto al que le sigue una somera revisión de las revistas *Letras de México* y *El Hijo Pródigo* (enero de 1949). Más contundente resulta el denominado “Misión de las revistas literarias de México” (abril de 1949), donde Martínez acrisola sus tanteos previos y refuerza su convicción de que las letras nacionales deben su vitalidad a la indigencia del campo editorial. Lo trágico, sentenciaba Martínez, “son cada vez de más difícil acceso”. Si a esto se agrega que las colecciones completas de revistas literarias escasean (generalmente alojadas en universidades extranjeras o mutiladas o encarecidas por los libreros de viejo), además del desdén de la crítica que las esquivo con el riesgo de modelar panoramas incompletos, la lección resulta desoladora: “Ahí está ciertamente nuestra literatura viva, pero que nunca hasta hoy hemos visto reimpresa y estudiada”. A principios de 1979, el sueño deviene realidad: empiezan a salir de las prensas del Fondo de Cultura Económica los primeros facsímiles de esta “literatura viva”, ahora sí accesibles a especialistas y aficionados.

El propósito de la colección iniciada por el entonces director del Fondo de Cultura aparece reproducido en la tercera de forros de todos los ejemplares impresos, hasta donde tengo noticia, entre 1979 y 1987, en los términos siguientes:

Revistas literarias mexicanas modernas es una serie publicada por el Fondo de Cultura Económica con el propósito de poner nuevamente en circulación, en ediciones facsimilares, las principales revistas literarias aparecidas en México en la primera mitad del siglo xx. De esta manera el “curioso lector” y el estudioso de nuestras letras tendrán a su alcance este sector de la literatura nacional de acceso tan difícil y de tanto interés documental. Con el objeto de facilitar su consulta, cada revista va precedida por una presentación y una ficha descriptiva, y cada volumen va provisto de un índice de autores.

Los facsímiles de la serie contienen un apartado de “Presentación” que puede ir desde un escueto, pero iluminador, texto sin firma (atribuible a Martínez), como en los casos de *Pegaso*, *Revista Nueva*, *Vida Mexicana* o *Nuestro México*; otras recuperan el testimonio de sus protagonistas, verbigracia *Arte* o *La Falange*, cuyas presentaciones corresponden a pasajes de *El hombre del búho* y *Tiempo de arena*, de Enrique González Martínez y Jaime Torres Bodet, respectivamente; unas más se sirvieron de las mencionadas conferencias convocadas y luego publicadas por el INBA en las mencionadas series de *Las revistas literarias de México* (*Gla-dios*, *San-Ev-Ank*, *México Moderno*, *El Maestro*, *Barandal*, *Taller*, entre otras); dos casos anómalos al respecto: 1) *Taller* concentra una decena de presentaciones de fuentes heterogéneas, testimoniales y críticas, y 2) *Contemporáneos* cuenta, nada más y nada menos, con 53 presentaciones; por el contrario, el suplemento de *Pegaso* únicamente contempla una “Advertencia”: “La publicación de estos cinco números de *Pegaso* —que se desconocían— complementan la edición de los quince primeros números en un volumen anterior de esta serie *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*”.



Edición facsimilar de las revistas *Vida Mexicana*, 1922-1923 y *Nuestro México*, 1932, colección *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, 1981



Revista estridentista *Horizonte*, colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 2011

Minucias y curiosidades. La calidad del papel en que se imprimieron los facsímiles exhibe algunas irregularidades: con excepción de *Bandera de Provincias* (que se encuadernó en pasta dura con acabados en papel kraft), los empastados del resto de la colección se hicieron en cartoncillo color hueso; en cuanto al papel en que se imprimió el contenido, se empleó un bond ahuesado de diferente gramaje; aunque para los siete ejemplares de los trece tomos de *Contemporáneos* utilizaron papel revolución o (eufemísticamente) educación. Aun cuando la *Revista Mexicana de Literatura* se mantiene en la lista al final del facsímil de *Bandera de Provincias*, su inclusión en la serie quedó en suspenso. Recientemente se ha sumado a la prestigiosa colección una de las revistas de Maples Arce y compañía, *Horizonte* (1926-1927), cuya edición facsimilar salió de las prensas en noviembre de 2011, con un tiraje de mil ejemplares.

Como quería José Luis Martínez, la historia de la literatura mexicana se ha enriquecido y ha adquirido una nueva dimensión a raíz de la publicación de las Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Alguno puede objetar que muchas otras quedaron fuera, princi-

palmente de provincia, y tendrá razón; pero con todo y que Martínez era un titán para estas empresas, seguramente los recursos de que disponía estaban limitados e hizo lo que más y mejor pudo. No me cabe la menor duda. Así como establecí los vasos comunicantes entre los dos tomos de *Las revistas literarias de México* y el proyecto de Martínez, considero que las ramas de este fructífero árbol se extienden hasta el *Diccionario de escritores mexicanos* coordinado por Aurora M. Ocampo, que aprovecha como fuentes los facsímiles, más manejables que los originales dispersos en bibliotecas públicas y archivos particulares, con un largo y escabroso camino de por medio entre ellos y los curiosos lectores.

Empedernido visitador de las librerías de viejo, me he percatado de que algunos títulos resultan casi inaccesibles para el recolector de la serie que, así como el niño que colecciona estampitas para el álbum en boga, sufrirá por conseguir *Taller*, *Bandera de Provincias*, *Nuestro México / Vida Mexicana* o el suplemento de *Pegaso*; particularmente, me llevó mucho tiempo agenciarme el tomo V de *Contemporáneos*. Otros más afortunados, supongo, habrán comprado la colección completa cuando se vendía como saldo a las afueras del Palacio de Minería en los ya lejanos años ochenta.

Espero que hoy, en honor a la ingente labor de José Luis Martínez, se conserve más del diez por ciento de colecciones de estos útiles e imprescindibles facsímiles en bibliotecas públicas, privadas y universitarias para una puntual apreciación de nuestra baldada historia literaria. Para cerrar este ya farragoso recuento, me gustaría reivindicar la tarea de “conservar y ordenar los papeles” que Martínez asumió como destino; a la luz de varias décadas, las palabras que expresó en la recepción del Premio en Letras del Fondo de Fomento Educativo el 31 de julio de 1979, en la Ciudad de México, suenan a confesión y profecía, justo cuando habían salido ya las primeras muestras de las Revistas Literarias Mexicanas Modernas:

Entre los hombres y mujeres de vocación cultural, hay un pequeño número de privilegiados que tienen el don de la creación; otros que sirven de maestros y divulgadores; hay quienes tienen capacidad para la crítica, la disidencia y la revolución, y otros más cuyo destino es conservar y ordenar papeles. Descubrir el camino de cada uno y perseverar día a día en su acrecentamiento, sin olvidar la importancia de las otras funciones y el marco general de deberes sociales de que somos parte, es servir a nuestras convicciones, y a nuestra patria, en lo grande o en lo humilde, en la medida justa de nuestras aptitudes; y es también comenzar a estar en paz con nosotros mismos. **U**

Margo como punto de partida

Rosa Beltrán

A medio siglo de la creación de punto de partida, Rosa Beltrán evoca su relación con esta publicación universitaria y su fundadora, Margo Glantz, cuya lucha descomunal por animar a los estudiantes a involucrarse con la revista ha dado frutos memorables.

Conocí a Margo Glantz de modo oblicuo y hoy que lo vengo a ver, misterioso. Llegué a su vida o ella llegó a la mía hace no tanto, desde cierto punto de vista, y hace mucho en cambio, desde otro. Dice un antiguo *kōan* que el maestro llega cuando el alumno está preparado. Dice también que el único conocimiento real se da cuando se desconoce el territorio por el que se avanza. Tuve mi primer contacto con Margo mucho antes de conocerla a través de su libro *Las genealogías*, en la edición de Martín Casillas. Sabía ya que era profesora de la UNAM, que junto con Octavio Paz, Antonio Alatorre y José Pascual Buxó era una de las más grandes estudiosas de la obra de sor Juana y además especialista en literatura inglesa y mexicana del siglo XIX. También la conocía como el hada madrina que bautizó a la nueva generación de autores a partir de José Agustín, los autores de la *onda*, y sabía que fue pionera en estudiar su obra cuando muchos escritores consagrados los calificaban de fantoches. Margo vio desde el principio (como Salvador Novo) el valor literario y el trabajo magistral con el lenguaje de la obra de José Agustín. No era, no es poca cosa, en un país donde la literatura que ingresa al canon debe ser hierática y estar vestida con frac. Margo supo captar el nuevo temple de aquellos autores que se alejaban de los temas y formas de sus antecesores y escribió una exégesis de esa otra forma de decir que hoy es un clásico.

Poco después y siempre sin conocer a Margo, aunque estuviera conociéndola, leí su magnífico ensayo:

La Malinche, sus padres y sus hijos y sus distintos ensayos sobre la novela del XIX, sobre todo los que giran en torno a la obra de Mariano Azuela y de Manuel Payno. Hubo otro momento en que seguí conociendo a Margo y esta vez sin saber siquiera que lo hacía, cuando, siendo estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, consulté la *Guía de forasteros* sin sospechar que esa compilación de textos misceláneos del tiempo de la Independencia era otro producto de su imaginación creativa. El tiempo de nuestras lecturas tiende a comprimirse de tal forma que me veo en esos años como si la experiencia y la emoción ocurrieran hoy mismo.

Eran los años ochenta, la década de los logos, del inicio de las marcas como una impronta de la personalidad, pero eran también los años contra el neoliberalismo a lo Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Albert Camus. Estudiaba literatura y tomaba cursos de filosofía en la UNAM. Una noche escribí de un tirón un cuento que titulé “Monadelfos”. A instancias de Huberto Batis lo mandé al concurso de la revista *punto de partida*; gané una mención honorífica y la publicación de esa historia de madre e hija a medias entre el amor y el sadismo. La publicación de mi relato y la invitación de Batis a publicar en “Sábado” de *unomásuno* fueron mis botas de siete leguas. No sabía quién había fundado la revista así que no sería sino hasta muchos años después que descubrí que Margo me había dado también de algún modo esos zapa-

tos mágicos. Cuando publiqué aquel cuento, Eugenia Revueltas dirigía la revista que hoy está a cargo de Carmina Estrada y con ella y con Luis Paniagua vive uno de sus mejores momentos. Pero Margo fundó *punto de partida* en noviembre-diciembre de 1966 de modo que hace unos meses, en 2016, cumplió 50 años. Es la revista literaria más antigua en nuestro país y aunque ha tenido vaivenes en sus distintas épocas hoy atraviesa por un momento privilegiado y su razón de ser sigue siendo la misma: “Ser la revista literaria para y de los estudiantes universitarios”. La piedra de toque, las llaves del reino, el espejo de Alicia que lleva al primer joven que lo cruza a esa vida paralela que es la creación de la cual no hay regreso.

En sus inicios, dependía de la Dirección General de Difusión Cultural y aparecía bimestralmente. Costaba dos pesos y los manuscritos debían ser entregados a la profesora Margo Glantz en la Torre de Humanidades II, segundo piso, cubículo 3. No pretendía ser sólo una revista estudiantil o una revista para jóvenes. Su intención era inmediata y estaba implícita en el nombre:

abrirse al nuevo camino de expresión y de comunicación para los estudiantes... Expresión de problemáticas diversas que preocupan a los estudiantes de las distintas facultades; expresión que puede abarcar todos los géneros: cuento, obra de teatro, poesía o el ensayo hasta

la encuesta o la expresión científica, pasando por fotografía, dibujo y caricatura.

Todo se parece a su dueño. La revista apenas fundada era ya, como su flamante directora, multifacética y multidisciplinaria; tenía una expresión multivalente y sin embargo única. Un solo criterio imperaba al seleccionar el material y éste era y sigue siendo el rigor de su calidad crítica y creativa.

Desde sus primeros números se observa una exigencia literaria sorprendente en jóvenes que tenían diecinueve, veinte años y que hoy son grandes escritores. Como la lista es inabarcable cito sólo algunos de los que transitaban por sus primeros números: Juan José Arreola, Marco Antonio Campos, Mónica Mansour, Jorge Arturo Ojeda, Orlando Ortiz, David Huerta, Elsa Cross, Nedda Anhalt, Luis de Távira, Jaime Goded, José Luis Ibáñez, Javier Sicilia y luego aparecerían otras generaciones: Roberto Bolaño, Juan Villoro, Tomás Granados Salinas, Álvaro Uribe, y en la época combativa, porque a *punto de Partida* le tocó vivir el 68 y pronunciarse, Luis González de Alba, José Joaquín Blanco y muchos más nombres de quienes en su poesía, en su narrativa o el discurso gráfico atisbaban ya la atmósfera de opresión y la disidencia.

La revista *punto de partida* ha sido un termómetro de los distintos estados de ánimo de la cultura y esto



Margo Glantz, 1985

no se ha registrado. Tampoco se habla de la acción conjunta de aquel grupo de muy pocos que inició el trabajo que como bola de nieve fue creciendo e incorporando todo a su paso. Porque eran muy pocos, al principio, y esto puede verse en las múltiples tareas firmadas por los mismos nombres: Jaime Goded, estudiante de segundo año de Ciencias Políticas, dirigía la sección de poesía al tiempo que publicaba textos de varia invención y dibujos de una línea. Mónica Mansour hacía crítica literaria, trabajo de edición, reunía artículos de otros autores y traducía. Margo iba de facultad en facultad solicitando textos. Se percibe este descomunal esfuerzo en los bocadillos que inserta “la redacción” en varios números. En el 3 dice:

Llamado a todos los estudiantes de la UNAM:

Como se verá, en el presente número se repiten colaboraciones de las mismas personas en diferentes secciones; reconocemos que esto no es lo más propio para ninguna revista, pero mientras los estudiantes que tengan interés en colaborar sean los mismos no se podrá hacer otra cosa.

Con esta nota queremos hacer un llamado a todos los estudiantes de la UNAM para que colaboren en cualquiera de las secciones que se presentan.

Otra entrada, páginas adelante, dice:

Estas páginas, vacías, esperan también la colaboración de aquellos estudiantes que se ocupen de cine y teatro, aunque sólo fueran los del Centro de Estudios Cinematográficos, Centro de Teatro Universitario y el Departamento de Arte Dramático.

Y otra más:

Actualmente la UNAM cuenta con 94,000 estudiantes. En este número, *punto de partida* no contó con ninguno de los 94,000 estudiantes de la UNAM para hablar de cine/teatro/bibliografía.

Una cualidad notable es que sus colaboradores venían de la Facultad de Ciencias, de Biología, de Ciencias Políticas, de la Academia de San Carlos (¡para contribuir con cuentos!), de Arquitectura y Economía (con dos poemas). La pregunta obligada es si hoy escriben literatura en Ingeniería, en Medicina nuclear, en Geografía, en la Facultad de Ciencias o en Biología y Ciencias Políticas.

La revista *punto de partida* fue pionera en la crítica de cine y contó con una amplia y nada concesiva sección de reseñas de libros, una especie hoy prácticamente en extinción.



Número 203 de *punto de partida*, mayo-junio de 2017

Una crítica curiosa aparecida en los primeros números fue la de un joven que se preguntaba “Qué significan los Beatles”, en la que afirmaba

estos cuatro jóvenes son un símbolo de nuestros tiempos. Se cree que es porque su música es reflejo de la juventud, rebelión contra todas las normas establecidas, símbolo de juventud [por su] pelo largo, forma de vestir, pero... llevan ya tres años ocupando el primer lugar y es aquí donde surge el problema. Siendo los admiradores de los Beatles adolescentes, ¿qué será de los Beatles cuando sean adultos? En un año o dos lo serán.

Su pronóstico era que si los agentes no ocultaban las fotos donde se vieran retratados con sus respectivas esposas y sus hijos morirían al ser adultos.

Los recientes festejos en el cincuentenario de la aparición del disco *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* hablan de cuánto se equivocó el joven crítico. En lo que no se equivocó fue en captar el espíritu de la época: según se creía, todo lo que tuviera más de treinta años estaba destinado a morir.

Un estudio de *punto de partida* a 50 años de fundada revelaría cuánto han cambiado las expectativas de lectura de una época; cuáles permanecen y cómo se ha trazado el territorio de lo que década tras década se llama “la joven literatura”. Por lo pronto, su vigencia demuestra la visión que tuvo su fundadora, Margo Glantz, joven eterna. **u**

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

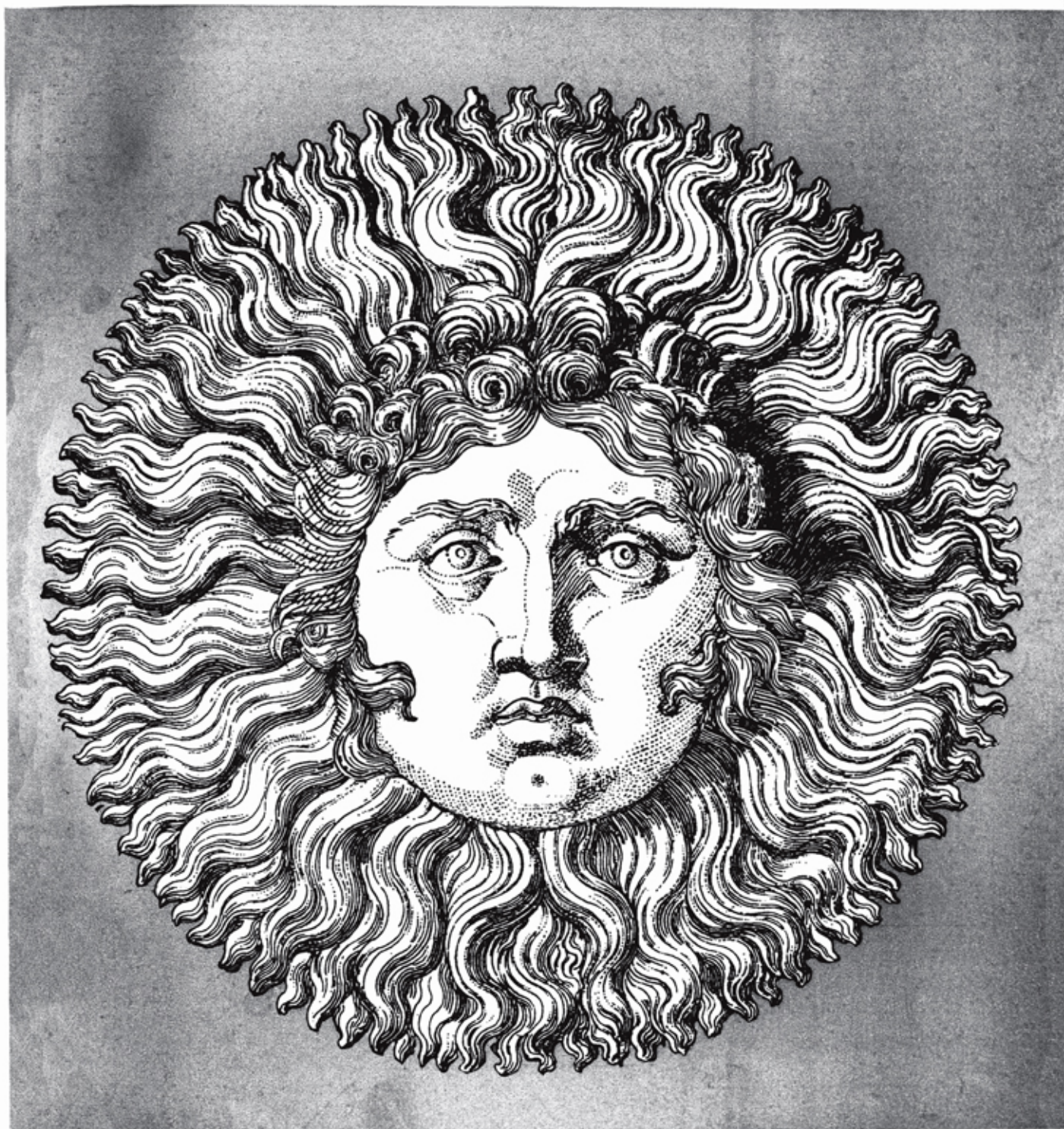
OCTUBRE 1962

LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

TEXTOS DE ROBERT GRAVES, GIORGOS SEFERIS,
STEPHEN SPENDER, LAWRENCE DURRELL,
ROBERT CONQUEST, PHILIP LARKIN.

POEMAS MEXICANOS DE MALCOLM LOWRY

EL HAMBRE EN LA AMÉRICA LATINA



Biografía de una revista universitaria

Verónica González Laporte

Un número dedicado a las revistas literarias nos pareció el lugar idóneo para reflexionar sobre nuestra propia revista y tratar de entender el papel que ha desempeñado en la cultura mexicana de las últimas nueve décadas.

En 1929 la Universidad Nacional —fundada en 1551 como Real y Pontificia Universidad de México, y a la que en 1910 Justo Sierra le dio el carácter de Nacional— obtuvo su autonomía. En noviembre de 1930 vieron la luz por primera vez las páginas de la *Revista de la Universidad*, publicación periódica que se organizó con base en los principios de estimular el diálogo y la crítica, difundir el pensamiento suscitado en el interior de la comunidad universitaria y, de manera complementaria, acercar a ella lo más valioso de la cultura universal.

Con sus 87 años de existencia casi ininterrumpida —sin contar que se trata de la continuación del *Boletín de la Universidad*, fundado en 1917—, la *Revista de la Universidad de México* es acaso la publicación viva más antigua de México. En sus más de 660 números han colaborado las más prestigiosas plumas del país, pertenecientes a todas las corrientes artísticas e ideológicas del siglo xx. Hay en sus páginas ensayos sobre temas tan diversos como la guerra de Vietnam y la Revolución mexicana; estudios de astronomía, descubrimientos en biología y matemáticas, avances en antropología, lingüística, filosofía, economía y un largo etcétera que incluye todas las áreas del saber.

En su primera época, durante los años treinta del siglo xx, se convirtió en el medio informativo del acontecer universitario. Estaba bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda y se presentaba como el *Órgano de la*

Universidad Nacional Autónoma de México. Se hallan entre sus páginas textos traducidos de publicaciones como la *Revue Littéraire* y *The Washington Post*, poemas de Paul Valéry y André Gide, reseñas de libros de Cocteau y de Trotsky, entre otros escritores. Sus corresponsales se preocupaban por ofrecer a los lectores un panorama de la vida literaria y cultural de otros países. Con el tiempo, la revista se enfocó más en publicar autores nacionales: ensayos de Silvio Zavala, paseos coloniales de Manuel Toussaint, entrevistas de Rafael Heliodoro Valle —una de las grandes presencias en el suplemento cultural *El Universal Ilustrado*, quien además fue director de nuestra revista entre 1948 y 1949—. Se integraron además expresiones artísticas como la fotografía, el dibujo, la escultura y la música —hubo incluso una serie de suplementos musicales en 1937—, por mencionar sólo algunas.

En 1936, bajo la dirección de Miguel N. Lira, la *Revista* adquirió el apellido de *Mensual de Cultura Popular*. De acuerdo con su vocación social, se tiraban 20 mil ejemplares y se distribuían de manera gratuita. La revista estaba para entonces plenamente consolidada y era leída no sólo por los universitarios, sino por buena parte de la comunidad intelectual mexicana de su tiempo.

La publicación dejó de aparecer durante la Segunda Guerra Mundial y volvió a las prensas en octubre de 1946, bajo la dirección de Francisco González Castro,



con un carácter algo más periodístico y con el título redundante de *Universidad de México, órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Sus números eran monográficos. Colaboraban entonces escritores como José Vasconcelos, Edmundo O’Gorman y Agustín Yáñez. El formato de la portada no cambió hasta julio de 1954, cuando se empezó a utilizar una nueva tipografía y varias fotografías como ilustración. Ese mismo año nació la *Gaceta UNAM* con el cometido de ser el órgano oficial de información al interior de la Casa de Estudios. Gracias a esto, la *Revista de la Universidad de México* pudo perfilarse de nuevo como un espacio abierto para la cultura mexicana e internacional.

En la década de los cincuenta se aprecia una mirada artística tanto hacia adentro como hacia afuera: las imponentes cabezas olmecas y los cuadros de Magritte se suceden como imágenes de portada. En 1953 dio inicio una época importante para la revista, cuando Jaime García Terrés se convirtió en director y la coordinación quedó a cargo de Miguel Prieto y de Henrique González Casanova. Los dibujos eran de Alberto Gironella y entre los colaboradores se hallaban Alberto Dallal, Álvaro Mutis, Max Aub y Octavio Paz, así como un muy joven José Emilio Pacheco, quien tiempo después comenzaría a firmar la colum-

na “Reloj de arena”. Fue una época de grandes cambios: en 1952 se inauguró oficialmente la Ciudad Universitaria, proyecto desarrollado en un inmenso terreno del Pedregal de San Ángel, a cargo de un equipo de 70 arquitectos dirigidos por Enrique del Moral y Mario Pani.

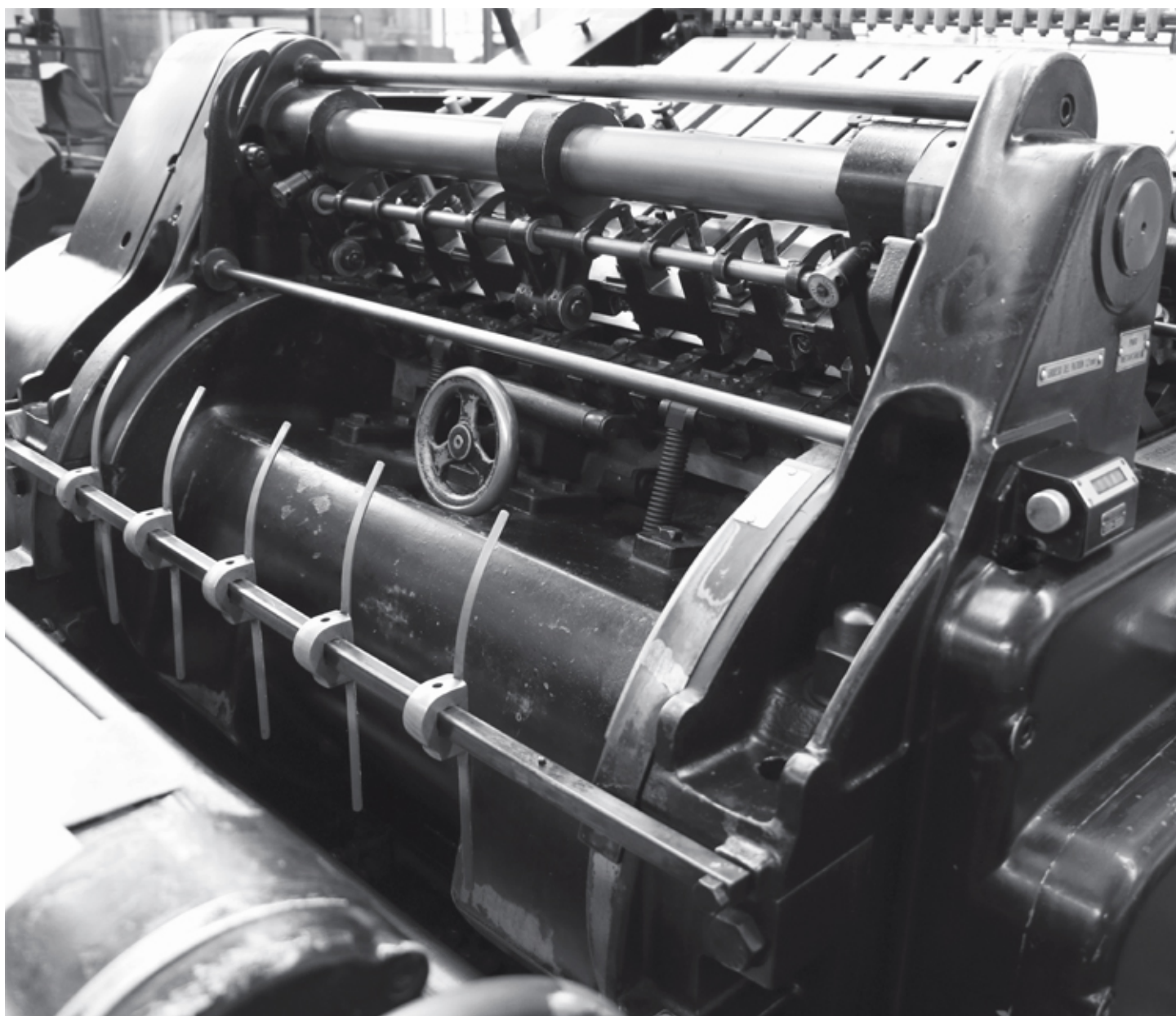
En los turbulentos años sesenta las portadas rivalizaron entre sí en ingenio y mérito gráfico; algunas fueron ilustradas por Leonora Carrington y Pedro Coronel. Bajo la dirección artística de Vicente Rojo, heredero del saber de Miguel Prieto, la revista comenzó un periodo de cambio constante en el diseño. Integró nuevas combinaciones de tintas, intercaló fotografías con pintura abstracta y clásica. En septiembre de 1966 se asignó una nueva tipografía al título: la “U” mayúscula de la *Revista de la Universidad de México* se volvió un emblema que se recuperaría en diversas épocas desde entonces. En un número memorable, el protagonista de un cuento de Carlos Fuentes adquiere en La Lagunilla una estatuilla de Chac Mool —con la panza cubierta de salsa de tomate para simular sangre de sacrificio—, la cual despierta, se pone la bata de baño de su comprador y lo corre de su propia vida. En otro texto, Luis Cardoza y Aragón contempla una jugosa mandarina pintada por Luis García Guerrero...

En estos años se editaron números especiales dedicados al cine, a cargo del propio Fuentes, Emilio García Riera y José de la Colina. Con su característica mordacidad, Carlos Monsiváis retomó el vals de Macedonio Alcalá “Dios nunca muere” para detonar una crónica playera. Los temas monográficos fueron tan diversos como el cosmos, el sureste asiático, Lenin, la cultura japonesa o William Faulkner. En cuanto a la ilustración, los años cincuenta y sesenta están marcados por la influencia de la plástica norteamericana con obras de Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko y Andy Warhol.

En el último cuarto del siglo xx, la revista mantuvo su carácter eminentemente cultural y literario. En los años setenta fue dirigida sucesivamente por tres destacados escritores: Hugo Gutiérrez Vega, Arturo Azuela y Julieta Campos, quien fue la primera mujer en encabezar la publicación. En el editorial de presentación, Campos indicó entonces que su objetivo era convertir a la revista en un “reducto de lucidez apasionada en el

confuso océano de querellas y etiquetas que suscita, en nuestros días, tantos naufragios”. Posteriormente, durante las gestiones de Federico Reyes Heróles, Horacio Labastida, Fernando Curiel y Alberto Dallal, la revista buscó adaptarse a los nuevos tiempos. Con Dallal, quien en su juventud fue miembro de la redacción, los temas científicos cobraron una especial relevancia. Ya en el nuevo siglo, el director Ricardo Pérez Monfort enfatizó las humanidades y añadió un suplemento mensual sobre libros. En 2004, con Ignacio Solares al frente, la revista se fusionó con otra de las publicaciones de la UNAM: *Los Universitarios*, fundada en 1973.

Como puede verse a través de este breve recuento, la *Revista de la Universidad de México* es un valioso testimonio de la cultura del siglo xx. Gracias a que todos los números están disponibles en línea, los lectores contemporáneos, especialistas y aficionados, pueden conocer de primera mano el acervo histórico de la publicación; sirvan estas páginas como una invitación para acercarse a él. **u**



Imprenta Universitaria de México

© Javier Nardiz

Aires de familia

Marina Garone Gravier

Como preámbulo imprescindible a nuestro reportaje gráfico, Marina Garone —investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y especialista en historia del libro y diseño editorial— da cuenta de la evolución de la cultura visual de la Revista de la Universidad de México a lo largo de las décadas.

Así como se puede heredar el color de los ojos de un abuelo, el cabello ensortijado de la madre o los largos dedos del padre, algunos proyectos editoriales, especialmente los culturales y de largo aliento, suelen transmitir su “material genético” de época en época, hasta llegar a formar una cadena de indicios que permiten a sus lectores identificar el aire de familia que vincula unas páginas con otras, a pesar del tiempo transcurrido.

Esos indicios dan cuenta de y son a la vez registro de la cultura visual de las épocas en que se producen las publicaciones, y permiten reflexionar sobre el tipo de relaciones que establecen unos proyectos con otros, así como sobre las sociabilidades que propician o limitan: me refiero a las relaciones que un determinado proyecto editorial forja con sus propios productores, intelectuales y materiales, y aquellas que lo vinculan con los lectores. Podrían asimismo rastrearse las relaciones —implícitas y explícitas— que forma con otras iniciativas coetáneas, sea por afinidades electivas o antagonismos selectivos.

Esa dinámica de relaciones —que ha sido explorada para varias publicaciones periódicas mexicanas de los siglos XIX y XX, y que de algún modo permite acercarnos a la cultura escrita mediante la idea de “circuito de comunicación”, el modelo propuesto por el historiador Robert Darnton— usualmente se mueve en un marco histórico delimitado por dos polos cronológicos: uno en el que se fija el origen de la publi-

cación y otro en el que reside un futuro al que siempre se aspira, como si fuera un lugar mejor. En el arco que dibujan ambos sitios es posible encontrar varias “nuevas épocas”, que con el correr del tiempo pueden valorarse como rupturas decididas con el proyecto primigenio, o pueden resultar en modificaciones sutiles, de orden más bien simbólico y, a veces, visualmente sólo de carácter cosmético. Algunos de los indicios que permiten distinguir esos momentos en la historia de vida de una publicación se hacen presentes, obviamente, en sus contenidos y, de manera no tan obvia, en sus rasgos visuales, aunque ambos no necesariamente coinciden de forma simultánea.

A los primeros corresponderá el tipo de información que se destaque en la cubierta de la publicación, las secciones en las que se articulen los contenidos, así como los géneros usuales y admitidos en dichas secciones; las intencionalidades políticas o acentos ideológicos que se puede encontrar también en los paratextos —la carta del editor, que expone y justifica la pertinencia de las elecciones del contenido y los cambios, cuando los hay; la página legal, que da nombre y apellido al conjunto de artífices; el tipo de anunciantes o encartes publicitarios, y sin duda el precio y tiraje—.

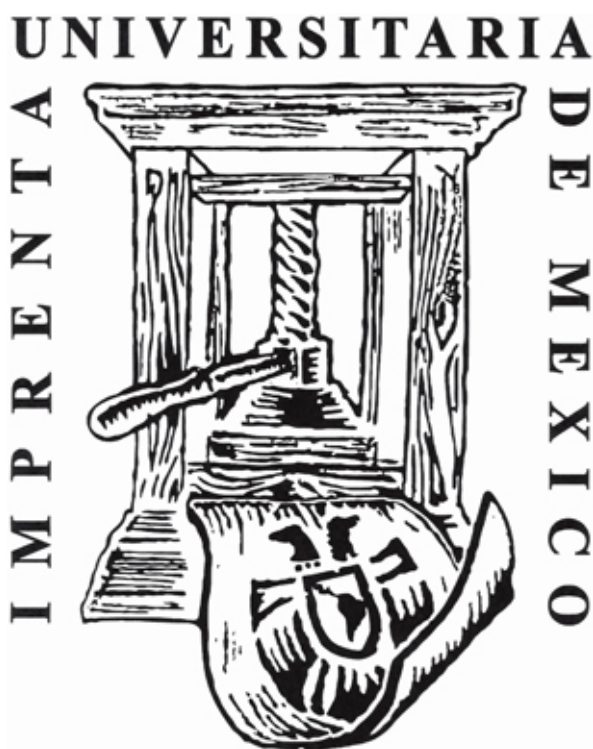
Los rasgos visuales, los segundos portadores de indicios que le llegan al lector, se pueden coleccionar del formato, el tipo de papel, el número de páginas, el cabezal o logotipo —que a veces están en relación con

la paleta cromática de la publicación—, la clase y cantidad de imágenes contenidas y la naturaleza de las relaciones iconotextuales que se plantean con el contenido, las familias tipográficas y los tamaños del cuerpo de letra empleados, el número y la organización de columnas de texto, así como cualquier otro elemento relacionado con el diseño editorial de la publicación. Son justamente estos rasgos visuales los que se aprecian con más fuerza en las portadas, y los que entablan el primer diálogo con el lector.

Existe una cierta tradición en el estudio y el análisis de las publicaciones periódicas culturales de México desde la perspectiva periodística, literaria, de corrientes estéticas o de estudios culturales y de arte: en ese sentido, a la *Historia del periodismo cultural en México* de Humberto Musacchio, o las numerosas entradas del *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, coordinado por Armando Pereira, cabe añadir tesis para obtener diversos grados académicos, artículos o capítulos de libros, por ejemplo los que se han tributado a publicaciones nacionales como *El Maestro*, *El Libro y el Pueblo*, *Contemporáneos*, *Forma*, *Horizonte*, *Irradiador*, *Mexican Folkways*, *Rotofoto*, *Saber Ver*, *Tierra Adentro*, *Letras Libres* y *La Tempestad*, entre otros proyectos. En un sentido complementario, aunque en mucho menor volumen, existen otros trabajos que abordan específicamente la cultura visual o alguna faceta vinculada con la comunicación gráfica de las publicaciones periódicas, por ejemplo, estudios sobre *México en la Cultura*, *Artes de México* o *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, entre otras.

A ese enfoque desde lo visual se suman trabajos específicamente sobre algunas publicaciones unamitas —o sobre aspectos de su producción gráfica y editorial—, como la *Gaceta UNAM*, la *Revista de Cultura Maya* o la *Imprenta Universitaria*, y más recientemente la obra de Camilo Ayala, *La cultura editorial universitaria* (2015), que analiza la producción de nuestra casa de estudios en su conjunto. La vasta labor de la UNAM en materia de publicaciones se extiende a todas las arterias de su organigrama institucional —preparatorias, escuelas, facultades, centros de investigación, institutos, coordinaciones y programas especiales—, de las que han emanado y emanan, por ejemplo, ese diario oficial paralelo que es la *Gaceta UNAM* (1954), *punto de partida* (1966), *Los Universitarios* (1973) y *Voices of México* (1991), por citar sólo algunos.

Aunque no pretendo ser exhaustiva, en el recuento de estudios sobre las publicaciones universitarias es preciso señalar la monografía sobre el diseño de la *Revista de la Universidad de México*, de Lydia Elizalde (2009), en la que la investigadora emplea la perspectiva semiótica y, a partir de una selección de portadas —las que considera más atractivas y memorables, las



que se refieren a algún acontecimiento histórico o cultural especial, y otras que eran “diferentes” — y de algunas páginas interiores y contraportadas elaboradas entre 1946 y 2006, hace una minuciosa descripción gráfica de los componentes de diseño en cada etapa. En su investigación concluye que “La hechura de la *Revista de la Universidad de México* responde a dos etapas históricas que han definido la manera como vemos, pensamos y producimos: la modernidad y la posmodernidad” (p. 39). Desde otras formas de abordaje de este mismo caso se podría establecer una cronología con una serie de momentos relacionados con otras etapas históricas o con ciertas filiaciones, quizá vinculadas unas con los movimientos literarios y artísticos, otras con los modos de difusión de las ideas y unas más con los medios de producción y las herramientas de reproducción visuales.

Si bien tuvo un primer momento en 1930, el reinicio de la *Revista de la Universidad*, en 1946, coincide con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y comparte con ese organismo las premisas de “custodiar, fomentar, auspiciar, vigilar y fortalecer todas las formas artísticas en que se expresa y se define el espíritu de México y de lo universal”, desde el espíritu universitario. Elizalde identifica, entre 1948 y 2004, 18 diseños en el cabezal de la revista, algunos de los cuales presentan sutiles variaciones de alineación o composición con plecas. A ese recuento, sumamos una última modificación, que aparece en el número 96, de febrero de 2012, en razón del festejo de los 8 años de otra “nueva época”, según se informaba en el editorial; desde entonces Rafael Olvera figuraba como responsable del diseño. Las atribuciones

de esos cabezales y el diseño de interiores son muy claras en los casos de Miguel Prieto y Vicente Rojo, a los que habría que sumar también el trabajo de Bernardo Recamier, Adolfo Falcón, Francisco Montellano y Daniela Rocha, para otros periodos. También figurarán en el equipo de producción gráfica de la publicación *El Equilibrista* y el propio equipo residente de la revista (entre 1998 y 2001).

Como mencionamos líneas arriba, además de los indicadores visuales, los proyectos de publicaciones culturales se pueden revisar a la luz del estudio de las sociabilidades o redes que tejen con otros proyectos, sean coetáneos o sean considerados referentes clave. En ese sentido es relevante analizar las coincidencias que el equipo productor de la revista ha tenido en varios momentos con los de otros proyectos editoriales; la cronología del quehacer cultural mexicano durante el lapso de vida de esta revista hace evidentes algunas reincidencias.

En el periodo a cargo de Prieto, son visibles las coincidencias en la diagramación entre la revista universitaria y *México en la Cultura*. También es posible establecer paralelismos con otros proyectos editoriales en el periodo en que la revista tuvo a Vicente Rojo como responsable de su cara visible, por ejemplo con la puesta de *La Cultura en México* (1962) —para conocer el largo periodo, existe una excelente entrevista al diseñador a cargo de Javier Bañuelos Rentería, aparecida en la propia revista, en su número doble 613-614, de julio-agosto de 2002—. Con ambos diseñadores se plasma un periodo de aproximadamente 20 años en los que la revista hace eco de la clara estela que deja en México la cultura republicana española.

Para otro momento de la *Revista de la Universidad* es posible apreciar que, en la mayoría de las portadas realizadas por Recamier con fotos de Jorge Pablo de Aguinaco y publicadas entre mediados de 1985 y 1992, elaboradas a manera de pequeñas instalaciones gráficas, existe un “parentesco” con la colección *Lecturas Mexicanas* del FCE, que se había iniciado en 1984 y cuyo diseño fue obra de Rafael López Castro. La familiaridad no nos debe asombrar en la medida en que ambos diseñadores, que impregnaron sus trabajos diseñísticos con fotografías de cariz volumétrico y tridimensional, participaron en el grupo de Imprenta Madero, cuando ese taller era el ágora del diseño mexicano, con Rojo, faltaba más, a cargo de la batuta.

También en el área de producción visual y material de la publicación encontramos que participaron talleres como Imprenta Muñoz (1946 a 1950); Imprenta Corzo (1950 a 1953); Talleres Gráficos de la Librería Madero (1953 a 1956), más tarde convertidos en Imprenta Madero (1956 a 1993); Offset Rebosán

(1994 a 1996 en un primer lapso y 2004 a 2006 en un segundo); Artes Gráficas Panorama (1997 a 1998), e Impresora y Editora Infagón (1999 a 2001).

La posibilidad de llevar a cabo un análisis en detalle, independientemente del enfoque que se utilice para ello, está directamente determinada por el acceso al fondo completo de la publicación; en este caso, si bien es cierto que los ejemplares de esta revista están disponibles para su consulta física en la Hemeroteca Nacional de México, es preciso destacar que, en un loable intento que promueve el acceso abierto a las publicaciones universitarias, la UNAM ha digitalizado todos los números de la *Revista de la Universidad de México*, disponibles para el público en general y los estudiosos de diversas disciplinas en el siguiente enlace: www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico.php.

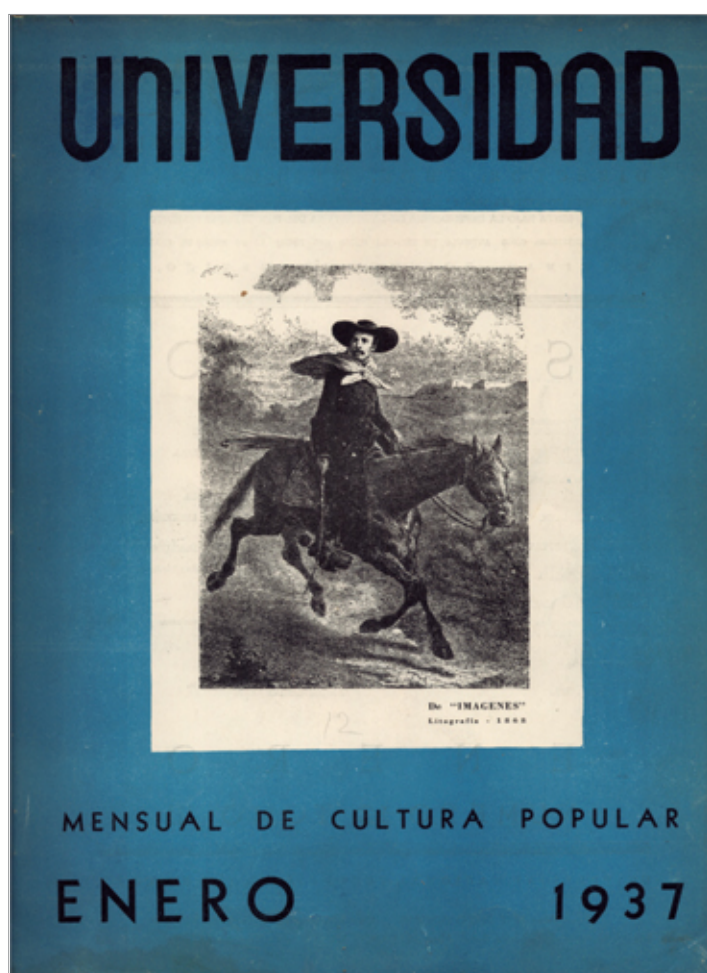
La dinámica de producción de la revista nos permite considerarla una suerte de imagen de las políticas internas y de los intereses de las autoridades universitarias, que se manifiestan en la conformación de los cuadros editoriales y los equipos de trabajo que la han realizado a lo largo del tiempo, y también se hacen presentes por la orientación y el enfoque de sus contenidos. De esta forma, y en tanto que es uno de los medios más estables y longevos de difusión de la UNAM, en ella se plasman de alguna forma las directrices institucionales en torno a la educación, la investigación y la divulgación de las letras, las artes, la ciencia, la tecnología y demás áreas de conocimiento que se desarrollan en la casa.

Además de propiciar reflexiones dentro de la universidad, la revista se debe ver también en el contexto más amplio de la producción general de revistas en México, universo en el que conviven las de carácter cultural con otras de índole generalista, técnico, de entretenimiento y comerciales, la mayor parte de las cuales tiene grandes tirajes y cuenta con mayor margen en el uso de los recursos financieros para su producción y distribución. Según el *Catálogo de revistas de arte y cultura* más reciente, en 2006 estaban vivas 310 revistas, que era posible organizar en 14 áreas disciplinarias, como antropología e historia, arquitectura, artes visuales y música, a las que se sumaban 23 de naturaleza digital. De ellas, la revista de mayor antigüedad es la de la Universidad de México, con 71 años de historia y cultura visual.

Y en la medida en que la vida de esta publicación tiene un largo camino por delante, es lógico pensar que los cambios en su fisonomía continuarán; con el tiempo podremos aquilatar en qué extremos del arco proyectual se ubicarán las nuevas propuestas. Sin ánimo de pitonisa creo que será en el lugar preciso que nos permita reconocer en sus páginas lo mejor de una poderosa estirpe familiar.

PORTADAS DE LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

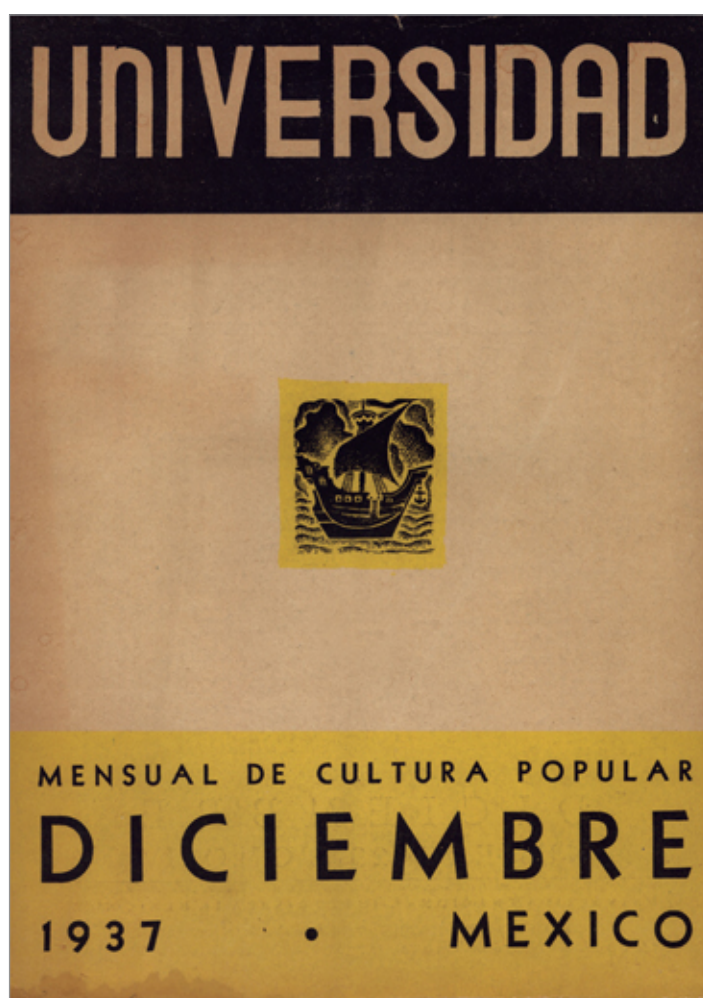
A punto de inaugurar una nueva época en la revista, hicimos una revisión de nuestro acervo de casi noventa años (disponible en línea) para mostrar algunos de los diseños más representativos, emblemáticos u originales de nuestras portadas.



Enero de 1937, s.d.



Mayo de 1937, s.d.



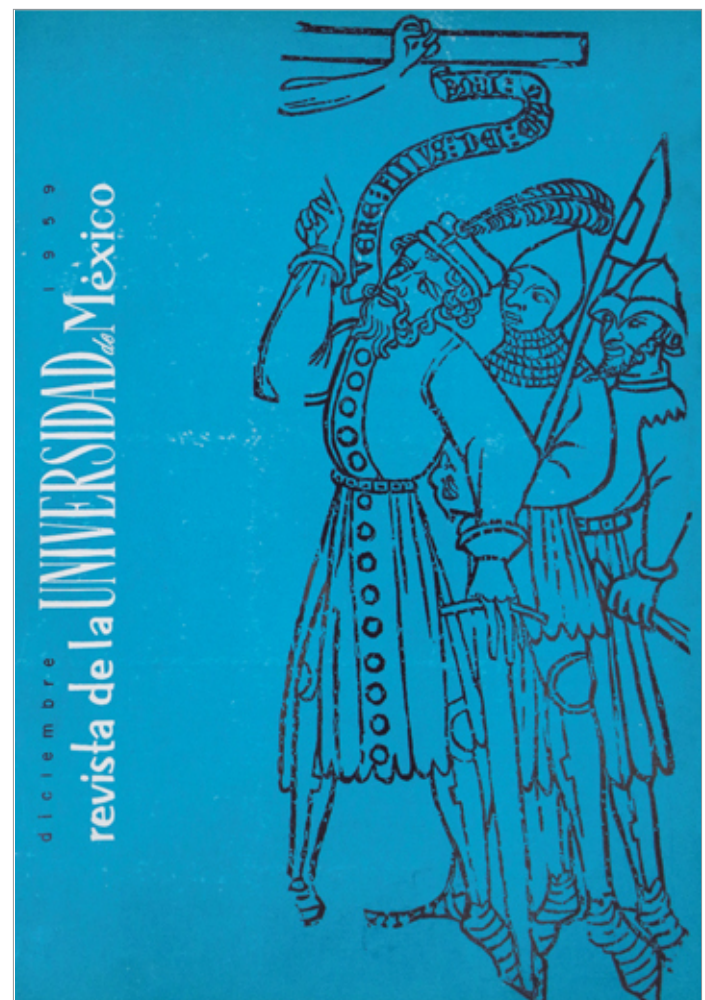
Diciembre de 1937, s.d.

1930-1939



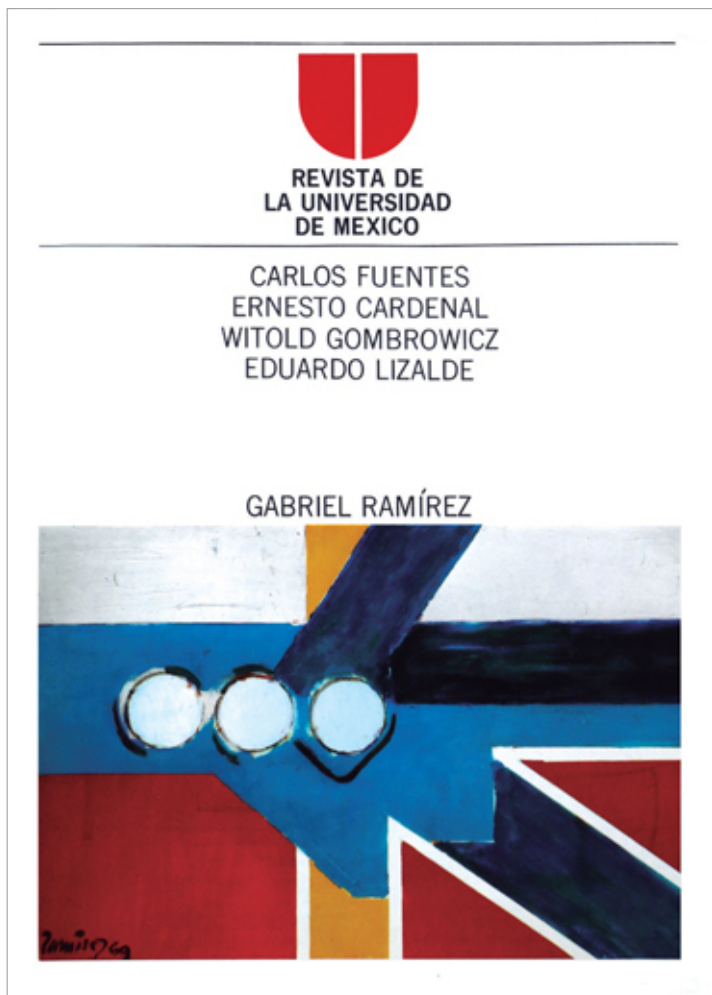
Septiembre de 1959, s.d.

1950-1959



Diciembre de 1959, s.d.

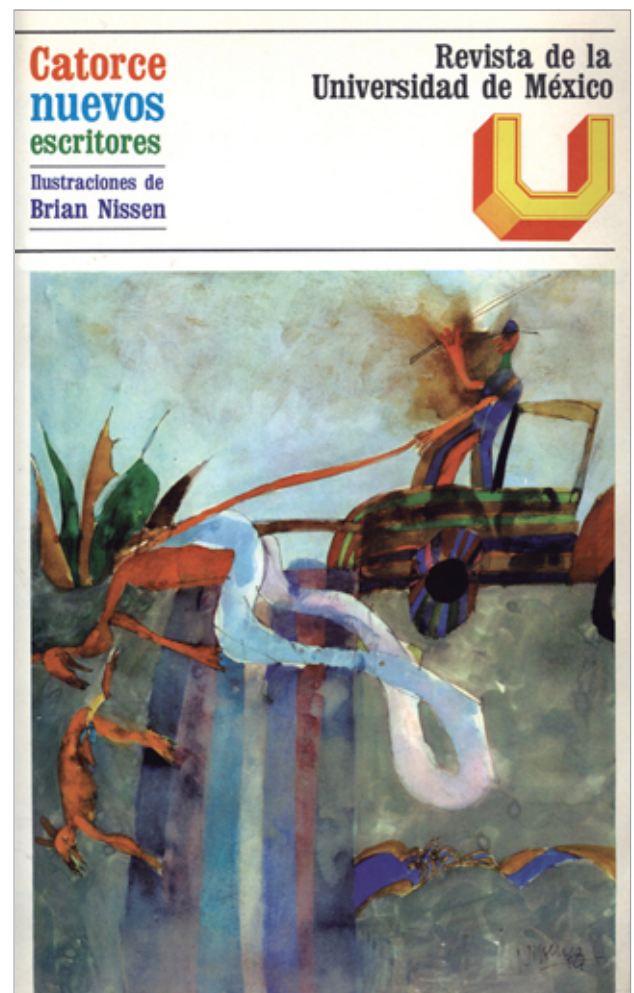
1960-1969



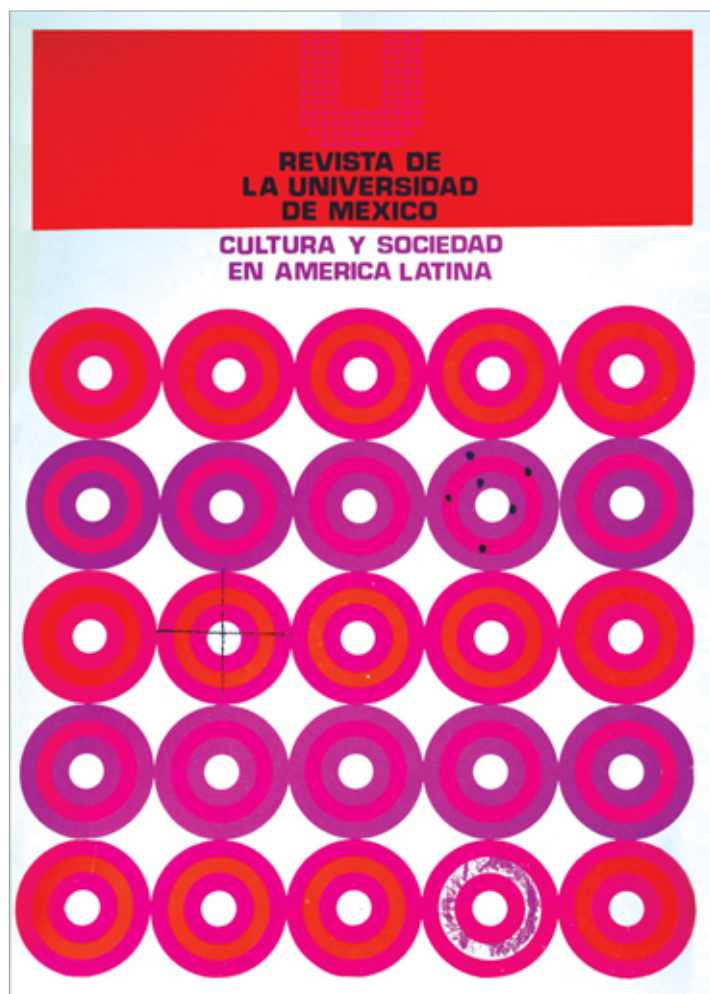
Septiembre de 1969, obra de Gabriel Ramírez



Julio de 1961, s.d.



Julio de 1969, obra de Brian Nissen

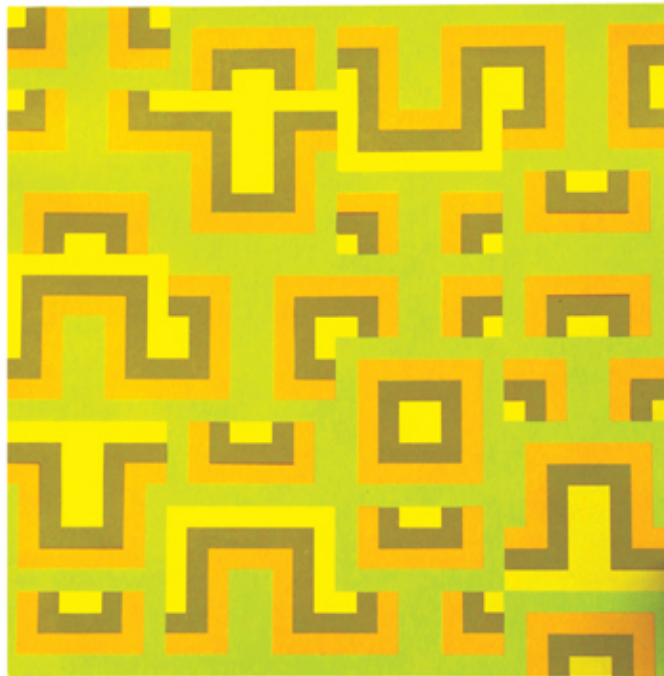


Febrero-marzo de 1972, dirección artística: Vicente Rojo y Adolfo Falcón

1970-1979

Revista de la Universidad de México

Chicanos y braceros



Febrero de 1973, obra de Miguel Cervantes

Revista de la
Universidad de México

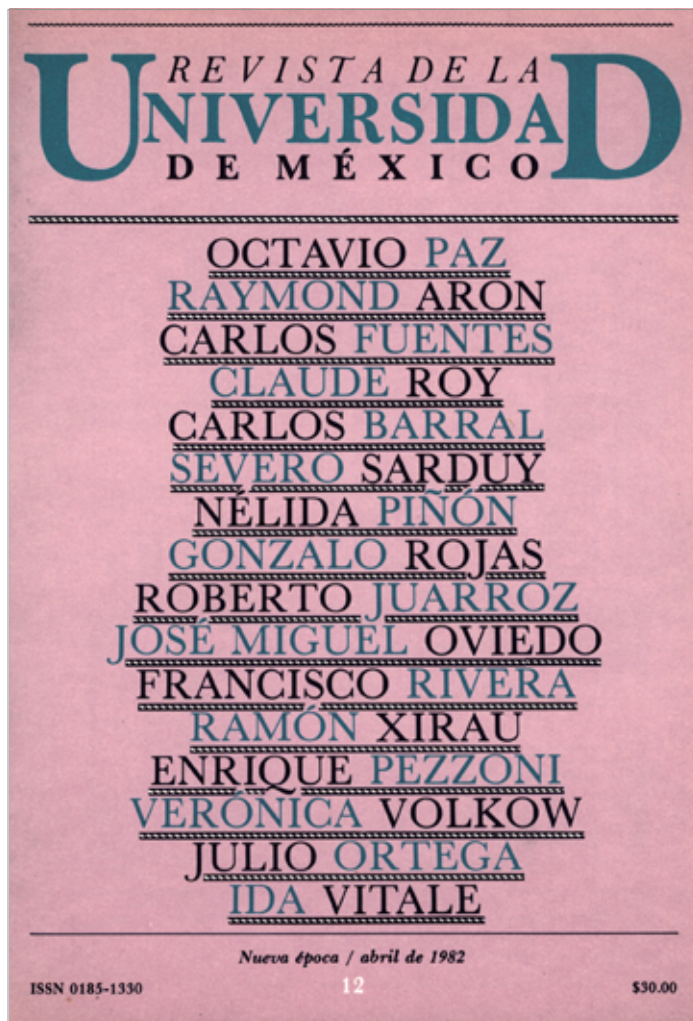
LA NOVELA LATINOAMERICANA



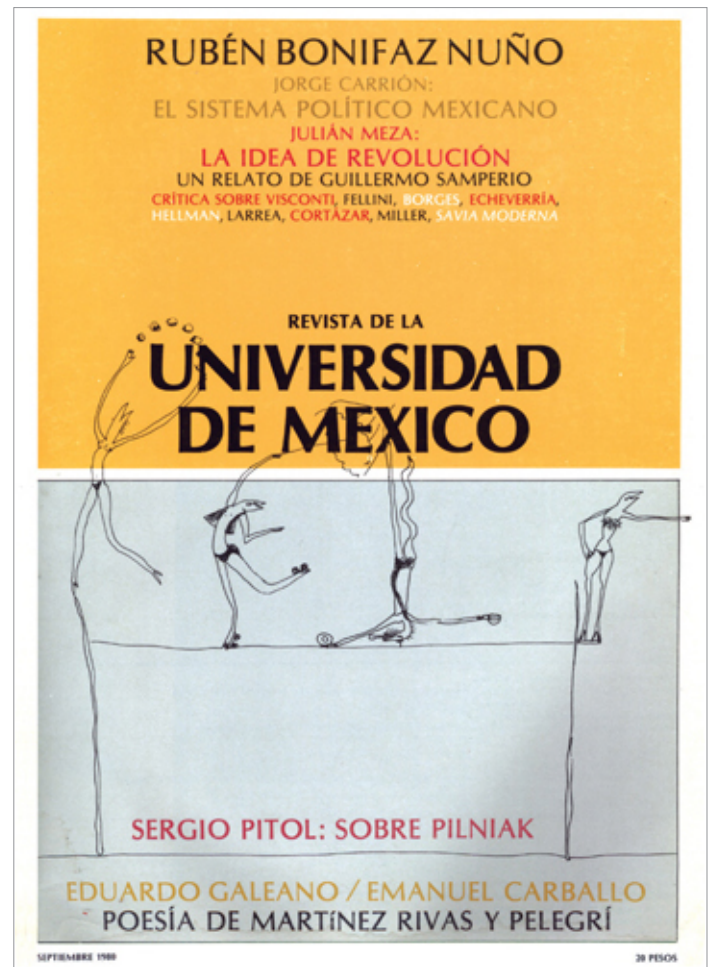
Emir Rodríguez Monegal / Claude Fell / Carlos H. Magis /
Suzanne Jill Levine / Guillermo Putzeys Alvarez

Febrero de 1971, obra de Adolfo Falcón, *Tendido en azul*

1980-1989



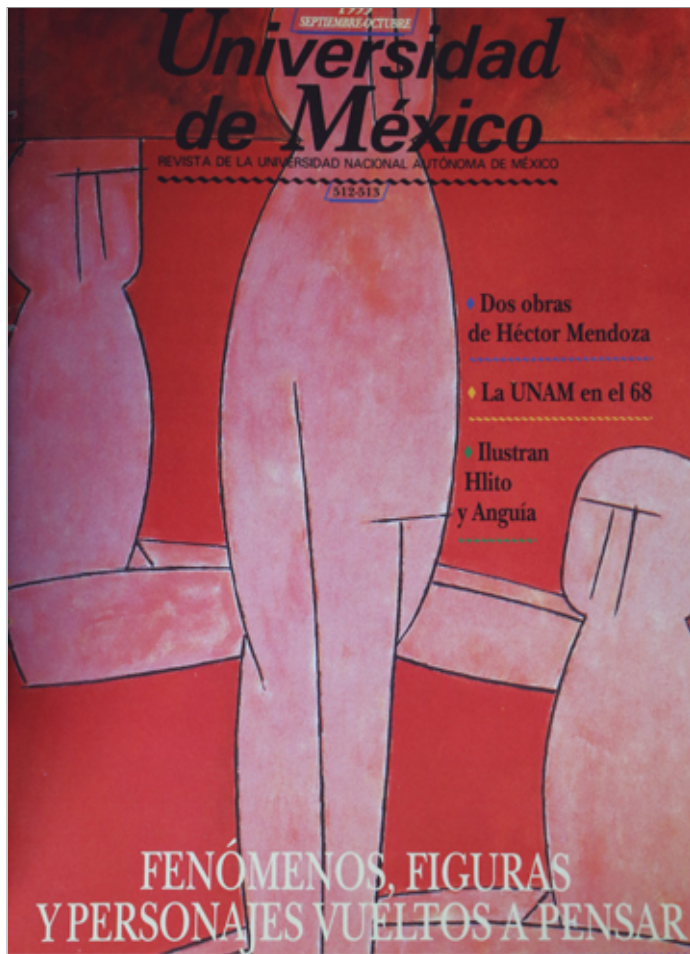
Abril de 1982, s.d.



Septiembre de 1980, obra de Ana Piñó Sandoval



Diciembre de 1980-enero de 1981, obra comisionada a Rufino Tamayo



Septiembre-octubre de 1993, obra de Alfredo Hlito, *Tres efigies cruzadas*



Mayo de 1993, obra de Nahum B. Zenil, *Evangelista*

1990-1999



Mayo de 1999, obra de Sergio Hernández, *Caballo con sombrero*

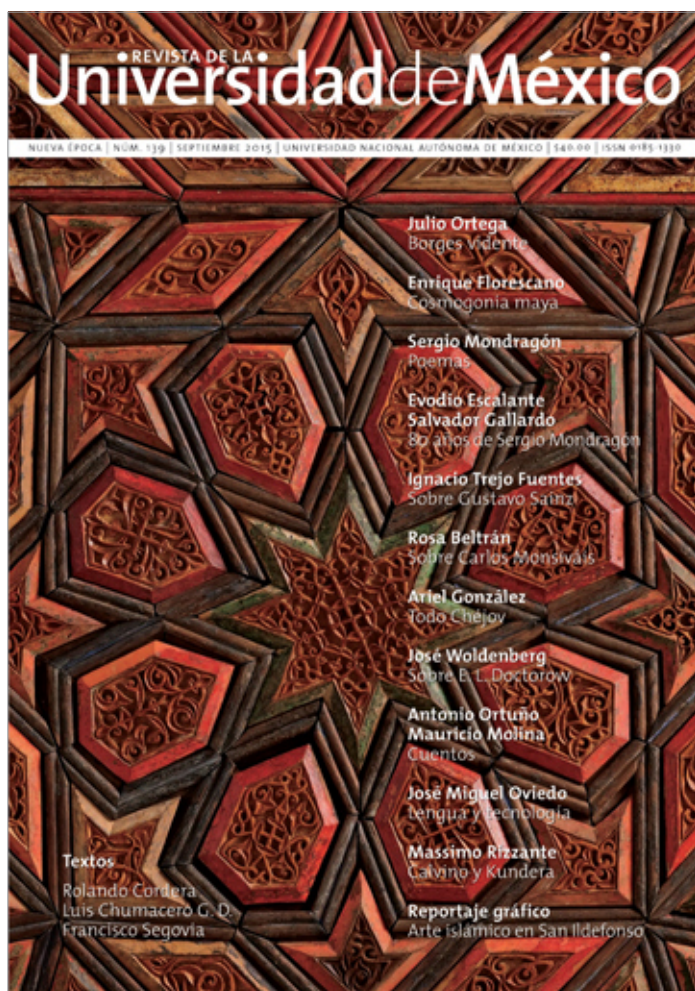


Octubre de 2002, fotomontaje de A. Estrada



Noviembre de 2002, cartel del encuentro "La canción de protesta", Cuba, 1967

2000-2009



Septiembre de 2015, obra de la muestra "Arte islámico" en San Ildefonso

2010-2016



Septiembre de 2015, obra de la muestra "Procesos artísticos en México"

Los sueños de unidad de José Gordon

Adela Salinas

Con motivo de la publicación del libro más reciente de José Gordon, colaborador habitual de estas páginas, la escritora y periodista Adela Salinas dialoga con él sobre los vasos comunicantes entre literatura y ciencia.

Sólo José Gordon, Patricio Betteo y Sexto Piso pudieron crear un libro multidimensional como *El inconcebible universo. Sueños de unidad*.

Al pasar de una página a otra, me doy cuenta de que estoy en el *inconcebible universo* de un libro que, por su contenido y forma, sólo pudo haber nacido de mentes que corren más rápido que la velocidad de la luz. Y entonces la pregunta es de qué están hechos sus *inconcebibles* cerebros.

Porque no sólo es la información en la que —diría Sabina Berman en la presentación de este libro— se abrazan la ciencia y la literatura, ni la capacidad de hacer charlar a Einstein con Octavio Paz, como dijera Fernando Rivera Calderón, o de viajar a la infancia de Borges, a quien Pepe sienta a jugar con el hiper cubo hecho de 64 cubos, creado por Charles Hinton en 1888, o de entender que el bosón de Higgs, mejor conocido como “la partícula de Dios”, tiene una relación directa con *La Divina Comedia*, de Dante, sino de observar lo micro y lo macro en las “figuras imposibles” que tuvo que crear Patricio Betteo para ilustrar los 31 capítulos y viajar en millones de configuraciones energéticas, a través de los QR (con fragmentos de videos con entrevistas realizadas por José Gordon) que se encuentran dispersos entre las páginas, por distintas dimensiones del tiempo y del espacio hasta que se puede tocar el infinito y la eternidad.

Con esa idea de totalidad, de integración, de hablar de su sueño, habla el niño Pepe Gordon porque como él mismo parafrasea a Bruno Schulz: “Debemos madurar hacia la infancia”.

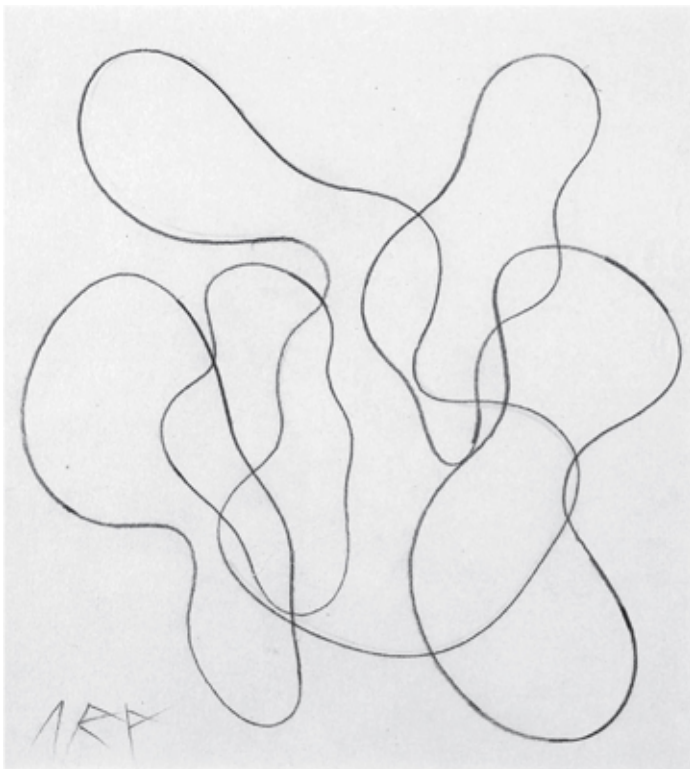
Pepe, ¿vivimos en un mundo ilusorio?

Vivimos en un mundo fragmentado, donde sólo agarramos trozos de la realidad. Desde que amanece hasta que anochece, desfilan ante nuestra vida y percepción muchos retazos de colores, vivencias y experiencias. En términos literarios, sería un relato que no tenemos coherentemente planteado.

El gran escritor Juan José Millás tiene una novela que se llama *Dos mujeres en Praga*, que arranca con un anuncio de ocasión de un periódico en el que dice: “Usted pone la vida, nosotros le escribimos su novela”. Millás plantea que todos mereceríamos tener una novela de nuestra propia vida porque vivimos fragmentariamente y no sabemos bien a bien qué tipo de historia estamos creando de nosotros mismos.

¿La literatura se vale de esa fragmentación para crear o recuperar un campo unificado?

Más bien plantea la vida menos fragmentariamente, aunque sí hay relatos que te hablan del sueño de conectarte con un nivel de la naturaleza en donde todos estamos unificados. Ese sueño está presente en



Hans ARP, *Komposition*, 1960

Borges, en un punto donde están todos los puntos del universo en *El Aleph*; está presente en Octavio Paz: “Adonde yo soy tú somos nosotros”; está presente en José Emilio Pacheco: “En una gota de agua cabe todo el universo”; está en Isaac Bashevis Singer y en algunos relatos de Homero Aridjis, donde empiezas a intuir que hay una conexión más profunda con todo lo que te rodea, más allá de las apariencias. Cierta literatura nos permite intuir que hay un pulso que nos integra. Hace poco me encontré con Etgar Keret y hablamos de los primeros textos que escribí y que recogió en un libro que se llama *Tuberías*. Ahí plantea la posibilidad de establecer unas tuberías como vasos comunicantes. Dice: “Imagínate que yo asomo mi oído por un lado del tubo, tú asomas tu oído por el otro lado y entonces la comunicación se vuelve un flujo que va de mi cerebro a tu cerebro, de mi corazón a tu corazón, de mi alma a tu alma”. Entonces, ese sueño de que todos estemos intercomunicados pasa por muy diversas experiencias de la literatura y creo que todos la hemos tenido en algún momento de nuestra vida, donde sentimos una poderosa comunión con el pulso del relato poético que estamos leyendo; eso sucede también en los momentos de profunda amistad porque, a pesar de nuestras diferencias, sentimos un pulso común de la existencia. Esto es algo que revela el arte, es algo que revela la música. La música es ese gran misterio que hace que verdaderamente vivamos una majestuosidad que nos trasciende y donde fluimos más allá de los límites de la piel en unos sentimientos muy delicados que nos integran con la vida. Ése es el sueño de la unidad como se expresa en el arte.

Lo interesante es que en la ciencia también ha aparecido ese sueño. Einstein, por ejemplo, soñó con la idea de que había un nivel de la naturaleza donde todas las leyes están unificadas. Aunque no se ha cumplido, también ha sido el sueño de varios físicos. Se expresa en términos de la Teoría del Todo, con Stephen Hawking, en términos de la Teoría de Cuerdas con los grandes científicos que están explorando esa zona y, aunque todavía hay polémica, los trabajos del físico Juan Maldacena empiezan a mostrar evidencias experimentales de conexiones inesperadas en la naturaleza.

¿Tanto la ciencia como la literatura son puertas para encontrar o desentrañar los secretos del universo?

Einstein se preguntaba por qué el universo es comprensible. Ése es un gran misterio. Cuando le pregunté esto al físico y matemático Edward Witten, con una sonrisa un poco nerviosa, me contestó: “Quizás el universo lo creó un matemático”. Los matemáticos dicen que así como existen rocas y piedras y loros, también existen las matemáticas, que no las estamos inventando. El gran físico matemático Roger Penrose me dijo que uno de los grandes misterios de la naturaleza es entender que en el nivel más profundo de lo que nos rodea hay una inteligencia matemática.

¿El misterio es matemático?

Se puede plantear el misterio en términos matemáticos, pero también en términos musicales. Por eso me llamó la atención una conversación que tuve con el novelista Amos Oz sobre una de sus primeras novelas, llamada *Tocar el agua, tocar el viento*, en la que plantea que un físico, en la soledad de su escritorio, con tan sólo un papel y una pluma, descubre unas ecuaciones que permiten entender los secretos más profundos de la naturaleza. A esa teoría unificada de las fuerzas de la naturaleza le llama “matemúsica” porque dice que tanto las matemáticas como la música comparten la idea de un ritmo y de una armonía que da coherencia a las diferentes expresiones de la naturaleza. Este físico no sólo tiene que entender la fuerza del electromagnetismo y la fuerza de gravedad, sino también la fuerza de la pasión y la del deseo.

Octavio Paz también ha tenido esa búsqueda. Él decía que la gran revolución en la física o en el conocimiento vendría cuando tuviéramos, además de las variables como e = energía y m = masa, variables como r = ritmo, i = intensidad. Así estamos hablando del sueño de la poesía de descubrir ese pulso común de la existencia a través de la metodología de la imaginación literaria. Hay que distinguir claramente que las metodologías y rigores de la ciencia y la literatura son muy distintas, pero lo interesante es que a veces apuntan hacia una dirección que puede ser común.

¿Cómo funciona tu mente para hacer este tipo de correspondencias entre escritores y científicos?

Te voy a contar uno de los sueños más hermosos que he tenido: soñaba que leía un libro que me describía los misterios de la naturaleza, pero lo interesante es que yo sabía que el sueño era mío y que, sin embargo, desconocía algunos aspectos que estaban dentro de ese sueño. Volteaba las páginas maravillado al descubrir que lo que había soñado se me abría como un misterio revelado. Ese misterio dice que de alguna forma estamos interrelacionados con lo que vemos, pensamos y percibimos, y que tenemos la capacidad de asombrarnos ante un sueño que nosotros mismos construimos. Borges lo planteaba en términos de asombro. Citaba a Novalis cuando planteaba que hemos visto una construcción maravillosa, una arquitectura que tiene una extraña grieta que revela que quien creó esa estructura fuimos nosotros mismos.

¿Para descubrir eso que me dices, es necesario irnos a nuestro interior?

Pasa por nuestro interior, por la construcción cerebral. El gran historiador Yuval Noah Harari plantea que hemos asumido que *Homo Sapiens* es Homero Simpson, pero que hay espectros mucho más refinados de la banda de percepción que tenemos de la realidad y que lo mismo ocurre con nuestro cerebro. Claro, la ciencia ha hecho que, a través de instrumentos y aparatos sofisticados, podamos expandir el rango de lo que podemos percibir y es por eso que tenemos registros de rayos infrarrojos y de rayos X, pero lo que no hemos experimentado es la capacidad que tiene nuestro cerebro. Es diferente ver el mundo con ojos de gato que con ojos de poeta.

¿Y nuestra conciencia?

Hay dos hipótesis: una está estrictamente relacionada con las bases materiales del cerebro y la otra, como la del matemático Sir Roger Penrose, plantea que la conciencia es un elemento básico de la misma naturaleza y en ese sentido, aunque está conectada con nuestras neuronas, va más allá del cerebro.

¿Por cuál hipótesis te inclinas más?

Por la de Penrose porque, tal vez, si la naturaleza tiene en su base matemáticas puede tener también conciencia. Lo que se está descubriendo es algo más parecido a un pensamiento. El físico Sir James Jeans planteaba que cuando hablamos del universo, siempre pensamos en términos mecanicistas, pero que los grandes avances a partir de la física del siglo XX nos llevan a ver al universo como un gran pensamiento.

¿La intuición también es matemática?

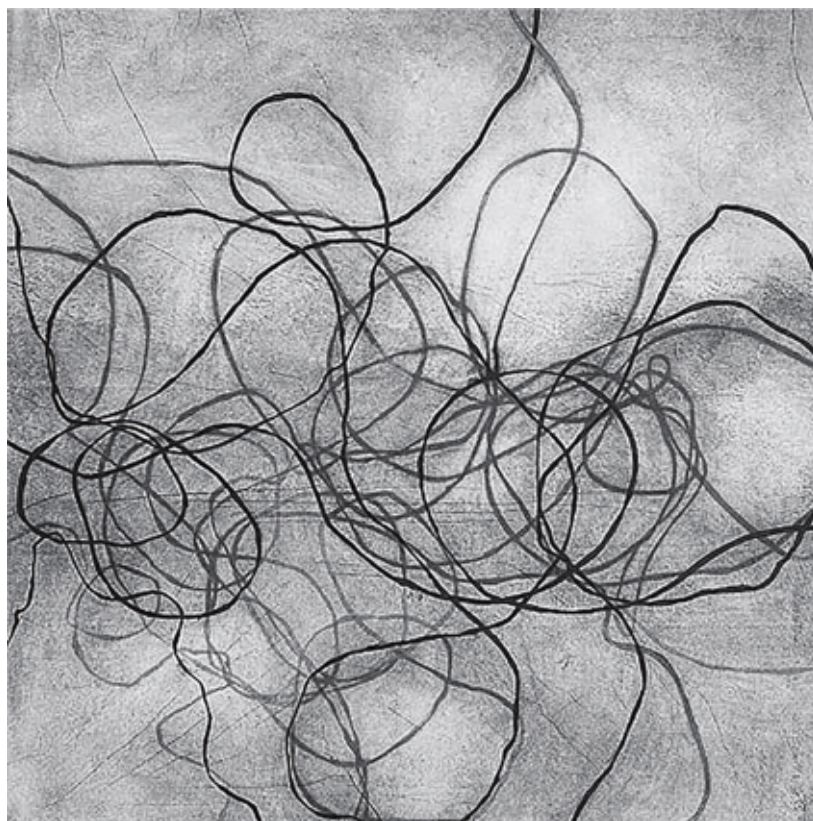
Alguien decía que la intuición no es más que un pensamiento, un proceso con muchos pasos lógicos que viaja, entre comillas, a la velocidad de la luz. No quiere decir que no haya orden, estructura y sistema. Sin embargo, se juega con una gran velocidad, y estamos hablando de intuiciones certeras, intuiciones correctas.

Háblame del papel de la imaginación tanto en la literatura como en la ciencia.

Hay varios elementos que para mí son comunes en ciencia y arte: ambas disciplinas implican hallazgos, implican capacidad de asombro, curiosidad, correlaciones y pasión por entender. En ciencia, las correlaciones se dan a través de las ecuaciones y en literatura se dan a través de metáforas. Una de las formulaciones más audaces de esta correlación, explorada en poesía, la da Octavio Paz al decir: “Las piedras son plumas” y me parece muy interesante porque no está tan lejana de las correspondencias matemáticas del físico Maldacena en donde la ciencia empieza a decir: “Un hoyo negro es un metal”. Esto es aquello.

¿Cuál es tu sueño?

Mi sueño es la experiencia de la comunión; entender si en el fondo estamos integrados, pero también es el sueño de la ciencia y de la literatura. Creo que todos hemos tenido cierto nivel de experiencia cuando nos abrimos a una sensación oceánica en la que, a través de percepciones muy finas, nos reconocemos



Hans ARP, *Ohne Titel*, 1960

más allá de los límites de nuestra piel. El arte siempre da eso. En sus momentos más grandes y refinados, confronta con la posibilidad de sentir un pulso en el que estás unido con el otro.

¿En tu caso la meditación sería otra entrada a esto?

Sí, absolutamente. Cuando la mente se va aquietando y se va haciendo más silenciosa, se abre a una percepción sutil de la naturaleza. No se plantea a nivel de creencia, sino a nivel de experiencia.

Sin embargo en el libro dices que la hipótesis de la Teoría de Cuerdas señala que todo está hecho de vibración, de sonido. ¿Qué pasa entonces con el silencio?

En este caso hay algo de las sabidurías antiguas que me mueve mucho y es la idea de que el sabio es aquel que puede ver el silencio en el sonido y el sonido en el silencio. Silencio en la actividad y actividad en el silencio, fluctuación en el vacío y vacío en la fluctuación. Esto implica que no hay que anular un nivel de la percepción para descubrir otro, sino que ambos pueden coexistir y esto es algo que siempre nos ha revelado la poesía. La paradoja es la capacidad de ver que algo puede ser, al mismo tiempo, actividad y silencio, que las contradicciones son parte de la naturaleza. En física, la misma realidad puede verse como partícula o como onda, el llamado principio de complementariedad nos dice: “Abraza la paradoja” y esto quiere decir que ambas realidades coexisten. Arthur Koestler decía: “El principio de complementariedad es una balsa verbal que nos ayuda a navegar en el mar de las contradicciones”.

¿Las contradicciones también se tocan?

Las contradicciones se abrazan y se unifican. Por lo menos en la poesía es muy claro. Walt Whitman decía: “Me contradigo. Qué bien, me contradigo. Soy tan vasto que en mí caben multitudes”. Estamos hablando de una percepción que se escapa de los límites en los que siempre nos movemos. La ciencia, cuando investiga las fronteras de la naturaleza, nos lleva más allá de la lógica común que aplicamos en la vida cotidiana que nos dice que estamos separados; pero por ejemplo, si dos partículas subatómicas han interactuado y una se comporta con un giro para arriba y la otra responde con un giro para abajo, las puedes separar a miles de kilómetros de distancia y permanecerán interactuando como si estuvieran juntas. Los físicos le llaman “entrelazamiento cuántico”. La naturaleza está conectada en un nivel entrañable, por eso también se le llama “entrañamiento cuántico”. El físico Alain Aspect descubrió que el fenómeno es real y que las partículas tienen una comunicación instantánea que va más allá de la velocidad de la luz. Esto no quiere decir

que eso ocurra a nivel macroscópico, pero es inquietante saber que estamos hechos de partículas tan profundamente correlacionadas.

¿Consideras que lo más pequeño del mundo subatómico es una puerta por donde puedes encontrar todo el universo?

Esto es muy interesante. Resulta que el Colisionador de Partículas, ubicado en Ginebra, Suiza, es un anillo de 27 kilómetros donde hacen chocar protones a velocidades cercanas a la de la luz. Los protones y partículas que hacen chocar dan 11 mil 245 vueltas por segundo. La intensidad de los choques es tal que reproduce lo que estaba pasando unos instantes después del *Big Bang*. Es decir, al estudiar lo más pequeño de lo pequeño, estás estudiando el origen del universo, estás viendo de dónde salió la energía y las partículas que después constituyeron las galaxias y lo que conocemos como gran universo. Entonces, es curioso que cuando estás estudiando lo más pequeño, estás estudiando lo más grande y te estás abriendo al origen del universo y del tiempo.

¿Hay un plano de eternidad en esto?

Es bonito pensarlo así. Octavio Paz decía: “Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca”, que tiene que ver con la paradoja de lo que es el tiempo, la quietud y el movimiento plenamente integrados, pero al final del día, lo que me interesa es saber que estos mapas tienen la capacidad de dar una visión de interrelación que tiene consecuencias en la forma en que nos comportamos. Si estuviéramos a la altura del conocimiento que empezamos a atisbar en la ciencia y la literatura y empezáramos a sentir que estamos más integrados, creo que sería más difícil que nos lastimáramos los unos a los otros, si es que esta percepción fuera orgánica. Aquí se mueve también el problema del cerebro y su capacidad para decodificar el mundo: ¿Tenemos la capacidad de decodificarlo de manera tal que nos revele hilos de unidad que no conocíamos? El arte es un momento en que el cerebro se coloca en la capacidad de percibir hilos de unidad. Eso me parece que es importante.

Sam Pitroda, pionero de las telecomunicaciones en la India, decía que uno de los grandes problemas que tenemos es que poseemos una mentalidad del siglo XIX, procesos del siglo XX y necesidades del siglo XXI. Entonces, creo que, como nunca, es necesario actualizar nuestros mapas de conocimiento con lo mejor que nos da la ciencia y lo mejor que nos trae el arte tal vez para asomarnos a una realidad más correlacionada, más asombrosa, tal vez inconcebible, como planteaba Borges, pero que nos enfrenta al misterio y nos presenta nuevas ventanas para vernos e interrelacionarnos: “Adonde yo soy tú somos nosotros”. **U**

Señales de nosotros

Lina Meruane

A principios de los años setenta del siglo xx, una niña chilena es alumna de un colegio británico en su natal Santiago. El país en que crece ingresa en una dura y larga noche de represión política. ¿Cómo viven los jóvenes el derrumbe de las libertades bajo la dictadura de Augusto Pinochet? ¿Qué escuchan, qué señales temen?

*Ximena, Claudia:
son nuestras estas señales*

La violencia militar pasó por nuestro lado como un huracán de clavos y esquirlas, sin herirnos, sin rasguñar a los nuestros. Nadie que conociéramos había sido allanado, interrogado, torturado, exiliado: eso creíamos nosotros, los estudiantes del colegio británico. Eso nos contamos durante años: que no estábamos timbrados por el sello de la detención, o de la desaparición y el duelo que marcó al resto de Chile. Durante mucho tiempo ni siquiera supimos que existían esas palabras y menos las víctimas de esas palabras, de esos hechos. Decíamos, es mentira, repitiendo lo que mentirosamente se nos decía. Era como estar hipnotizados. Era como vivir de espaldas. Era como existir en un universo paralelo donde nuestra única hazaña era aprender nuevos sustantivos y nuevos verbos en inglés. La realidad continuaba ocurriendo en castellano, las señales de la violencia a nuestro alrededor seguían apareciendo, sutiles, pero las dejábamos caer en el hoyo negro de la memoria de los seis y siete o nueve años. Éramos una página en blanco donde tanto debía escribirse y donde nada que importara se escribiría; o quizá sí se escribiera, alguna vez, pero en

el margen, como anotaciones sueltas que sumadas a lo largo de los años acabarían por revelar lo evidente: que aun cuando la violencia no hubiera herido nuestra carne propia, todos habíamos sido tocados por la dura vara del régimen.

Durante años seguimos insistiendo —un cándido coro sustentado por una orquesta feroz— que nada estaba pasando, que los rumores eran infundados, que la dictadura no era tal. Y era tan fácil ese convencimiento. Entonábamos al unísono la misma canción sin darnos cuenta de que no cantábamos lo mismo y que había solistas disidentes que pronto dejaron de cantar o nosotros dejamos de oírlos.

Señales hubo siempre, pequeñas historias que caían salpicadas a nuestro alrededor y que pronto se arrumbaban en el olvido porque eran contraseñas que nadie nos enseñó a leer. Señales para las que no teníamos herramientas ni manuales, nosotros, los niños y las niñas del colegio inglés. Niños de oscuro uniforme. Niñas de corbata e insignia. Ahí viene ahora una de esas señales, viene arrastrando su bolsón gris, se acerca investida en su jumper azul, con sus



calcetines también azules subidos hasta la rodilla y su camisa blanca. La manga enrollada o quizá recortada para dejar pasar el brazo roto y el yeso que lo envolvía. Era una señal de pelo rubio y de ojos hinchados y enrojecidos que no habían derramado lágrimas por la rotura del hueso. Qué le había pasado, entonces, le pregunté a la señal llamada R., y ella, olvidada de su brazo, contestó que acababa de hablar con su padre, pero apenas unas palabras porque llamaba con monedas desde un teléfono público, él, que hacía meses andaba arrancado sin que ella supiera dónde. Estaba escondido. No sabía si volvería a verlo, dijo ella con los ojos brillantes mientras yo le firmaba el brazo tieso. Se sonó con la otra mano y se disculpó por llegar tarde, R., que ya no vivía en ese palacio en las afueras de Santiago. Escalones de piedra. Leones de mármol. Cuadros murales que atravesaban la enorme sala por la que corríamos jugando a las escondidas. Se habían ido por un tiempo de esa casa que era de su padre comunista y nieto de un antiguo presidente. Un padre huyendo entre leones quietos. Un padre jugando en serio a las escondidas. Fue tan sorprendente y a la vez tan secreta esta revelación que yo permanecí en silencio mientras me sentaba junto a ella en el pupitre y hundía los ojos en mi cuaderno aterrada ante la posibilidad de que mi padre también se perdiera un día por algún agujero insondable. Sin que yo supiera dónde. Sin monedas en el bolsillo para llamarme.

Hay agujeros en los bolsillos de la memoria de esos tiempos. Hoyos por donde cayeron nuestros recuerdos para impedir que el horror se materializara entre nosotros, para evitar que nos hiriera como me iba a herir después. La vida que me empeñaría en transcribir intentando entender ese pasado hecho de olvidos asustados, olvidos como sacos donde metimos lo que temíamos para tirarlos a la acequia. Olvidos como gatos indeseables que hacíamos desaparecer. Algo he podido recuperar, alguna escena con pelos y señales, pero no logro regresar a lo que sentía, a lo que pensaba, a lo que me impedía inquirir por las verdades que nos arrojaba de vez en cuando la realidad. Quizá porque era único ese relato de lo posible, quizá porque era una versión que nos hacía sentir a salvo y a eso nos arimábamos, como a los umbrales de las puertas y a las paredes más recias en un país de terremotos. Nos habían enseñado a meternos bajo los pupitres cuando temblaba y eso hacíamos todo el tiempo: meter la cabeza y el cuerpo en moldes que nos parecían seguros aun cuando fueran pequeños e incómodos. Y acaso las preguntas amenazaran con resquebrajar el relato antisísmico de nuestros padres; quizás ellos mismos necesitaran de esos andamios puestos por la dictadura para poder

dormir por las noches. Todos habíamos puesto nuestros ladrillos ahí y no parecía posible quitarlos de a uno sin que la vida entera se viniera abajo. Nuestra vida de clase media que soñaba con escalar hacia posiciones de poder. Nuestra vida futura en la que no se nos cruzaban las vidas de los otros. No conocíamos a esos otros. No estábamos seguros de quiénes eran y tampoco entendíamos que sufrían.

Los otros no aparecían en nuestras pantallas (parecían tan ausentes o escondidos como el padre de R.). Al prender el televisor nos encontrábamos, en cambio, con frecuencia, al dictador. No importaba la hora: la programación era interrumpida por el entonado coro del ejército cantando nuestro himno nacional. Entonces él hacía su aparición. Su bigote en blanco y en negro. Sus labios torcidos hacia abajo. Su voz pituda y nasal arrastrando las palabras mientras nos hablaba de lo bien que iba todo en nuestro país. Ahora que habíamos extirpado al *cáncer comunista*. Ahora que íbamos por buen camino bajo la tutela de la junta que él comandaba como un padre protector. Nos visitaba también su mujer en la pantalla. Ella lucía su gran dentadura y sus hinchadas mejillas y enormes sombreros siempre distintos y siempre en blanco y negro (la vida, como la televisión, no conocía el color); se lucía, ella, rodeada de una sonriente comitiva de pobladoras que trabajaban en aquella fundación que “proporcionaba bienes espirituales y materiales a la mujer chilena”: educación en la artesanía y en la cocina y en el cuidado de la familia que ellas recibían como hechizadas por las virtudes de la decencia y del patriotismo. Qué felices éramos mirándolos a todos felices en la televisión.

Acaso porque las cosas parecían ir bien no nos preocupaba aquello que entonces se decía, que alguna gente murmuraba o exclamaba golpeando la mesa (pero no nuestros padres que no hablaban de política), eso que iba tan a tono con los discursos transmitidos por el canal nacional y por todos los otros canales, en cadena nacional: que la violencia, *en caso de existir*, le tocaba sólo a quienes la merecían. Algo sin duda habrían hecho y les correspondía un castigo mientras que a los demás nos tocaba estudiar con tesón, sacar buenas notas, portarnos bien.

Portarse bien: escucho esta frase como si hubiera sido parte de nuestro repertorio. La oigo en distintos registros, con toda clase de arreglos. No recuerdo, en cambio, mi voz preguntando qué maldad podía haber hecho el padre de R. para que los militares volvieran, cada tanto y sin aviso, a buscarlo. Qué maldad suya podía justificar lo mal que se portaban los milicos en su casa. En las noches de allanamiento la madre de R. le ordenaba esconderse, a ella, debajo de la cama; le ordenaba cerrar bien los ojos y taparse las orejas

con las manos y pensar en cosas apacibles o bonitas o divertidas que contrarrestaran el terror. Cosas agradables, decía R., aunque no sé cuándo fue que me lo dijo, cosas chistosas entre bototos negros y órdenes y zamarreos sufridos por su madre mientras los milicos le decían que ya encontrarían a su marido y que no habría piedad ninguna con él, por más rubio y más nieto de presidente que fuera.

Es cierto que el férreo orden de la junta había empezado a recibir golpes de fractura. Pese a los esfuerzos de los militares por ocultar la evidencia material de los crímenes la verdad empezaba a escribirse en diarios que yo aún no leía y que de seguro ninguno de nosotros siquiera hojeaba todavía. Sólo leyendo había atrás pude recuperar lo que ocurrió a cinco años del golpe. La aparición de las primeras osamentas. Quince cuerpos de campesinos acribillados y lanzados a los hornos de cal de un pueblo llamado Lonquén al que yo viajaría muchos años después, sola, en bus, por un camino de tierra. Quince cadáveres a los que todavía les quedaba algo de piel y de pelo en la cabeza y de ropa rasgada quién sabe por quién. Quince osamentas maniatadas. Ese hallazgo que coincidía con el final del año 1978 certificaba la existencia de las violaciones y venía a convulsionar la comodidad del *no saber nada* en el que vivíamos nosotros, casi a pesar nuestro. Saber o no saber, nosotros: a los ocho años no sólo no leíamos la prensa, dudo que conociéramos la palabra osamenta o que algún profesor nos hubiera soplado una línea sobre ese episodio fundamental de la historia de Chile. Nuestra vida continuaba imperturbable entre las tareas y las horas de gimnasia y las sesiones del coro donde R. y yo hacíamos de solistas.

Por la razón o la fuerza, todos los lunes en la mañana nos ordenábamos en línea, por curso, por orden alfabético, ante la benevolente fotografía del dictador: frente en alto, guantes blancos, uniforme de gala azul-mar coronado de galones y cruzado por una banda en los colores de la bandera, y, sobre el pecho, el escudo: la estrella de cinco puntas rodeada por el huemul y el cóndor de cabezas coronadas. *¿Por la razón o la fuerza?* Se arriaba la bandera mientras nosotros, los alumnos y alumnas del colegio inglés, cantábamos, completo y de memoria, por la razón y con energía, el himno nacional. En algunas ocasiones entonábamos además los obligados himnos de las Fuerzas Armadas. El del ejército, *pasan los viejos estandartes, que en las batallas combatieron, y que empapados en sangre a los soldados guiaron...* El de los marinos, su silabeo entrecortado a ritmo de marcha, *¡lis-tos-aca-zar-las-ve-las...!* El himno de carabineros, que de todos es el que mejor recuerdo. *Orden y patria, es nuestro emblema, la ley espejo de nuestro honor...* El can-

cionero incluía letras religiosas y el breve himno a la Reina de Inglaterra que era tema recurrente en nuestro repertorio. En el colegio británico alternábamos las lenguas y los cantos. Fuera de la asamblea escolar, más allá de las rejas y lejos de esa avenida con nombre de príncipe también inglés, había otra alternancia entre Chile e Inglaterra: la complicidad entre el dictador chileno y la primera ministra inglesa. Dos manos duras contra el socialismo y los sindicatos y una secreta alianza contra Argentina. Nosotros, los chilenos, los *más ingleses del continente*; nosotros, los aplicados alumnos de ese colegio laico, le cantábamos a Dios para que salvara a una reina lejana y a esa primera ministra que invitaría, en más de una ocasión, al dictador a tomar un *English tea* con *scones*.

Del año de Lonquén lo que recuerdo no es Lonquén. No es la cal viva que impidió que se levantara el olor a los cadáveres, ni es el hallazgo y sus repercusiones. Lo que recuerdo vivamente es el miedo a una inminente guerra con Argentina, ese país regido por militares tan déspotas, testarudos y ávidos de conflicto como los chilenos, a propósito de la histórica indefinición del trazado fronterizo sobre el canal Beagle. Pienso ahora que acaso a nuestro dictador le conviniere ese desacuerdo para demostrarle a Chile cuánto estaba dispuesto a arriesgar con tal de defender unos metros australes. Acaso fuera el momento perfecto para arrimarse al políglota papa polaco de alma anticomunista, y hacer de él otro aliado. O acaso ese drama bélico fuera una eficaz cortina de humo lanzada sobre las osamentas encontradas en los hornos abandonados. Detrás de esa cortina yo vi aparecer a mi padre vestido de soldado raso, calzando grandes bototos negros número 45 que debieron ser difíciles de conseguir en ese Chile de hombres bajos. Los ojos empañados de la memoria sobrevuelan ahora esa escena doméstica y me pillan en la cama matrimonial, junto a mi madre, mirando ambas a mi padre abrocharse los cordones; me ven pensando que se trata sólo de un entrenamiento sabatino, pero estoy temiendo que parta al frente como médico de reserva y nunca encuentre las monedas, o los teléfonos, o palabras suficientes.

Nuestras vidas eran tan apacibles como un campo minado, por eso nos pasábamos los días pensando en cosas agradables. Hubiéramos tenido que proponernos captar las señales de ese tiempo explosivo, pero aun cuando las captáramos e hiciéramos una ficha con cada una, aunque las archiváramos diligentemente, carecíamos de un sistema para darles algún sentido. Nos llegaban frases sueltas que contradecían todo lo que nos habían enseñado. A veces estaban los sustantivos pero fracasaban los verbos, otras veces sólo había signos de interrogación. Y sucedían cosas ex-



© Alejandra Farías Modeler

trañas que caían en zonas mudas, sin advertencia. Al padre de C. se le había disparado un arma mientras la limpiaba. Eso nos dijeron en un país donde las únicas armas las portaban los militares o la policía de investigaciones. No nos explicaron por qué tenía una pistola ni para qué la estaba limpiando el padre de C., ni a qué se dedicaba. Pasó por nuestro lado el rumor de un suicidio pero también ese rumor se disolvió bajo el peso de un silencio al que empezábamos a acostumbrarnos.

Era tan fácil morir de un disparo, pero tan difícil, entonces, entender de dónde venían las municiones. Era tan fácil vivir con las manos mojadas. Tanto mejor pensar en cosas agradables.

Nuestro sufrimiento se reducía al área de ese pasto inmenso en el que se pintaban de cal los bordes de canchas de tamaño regular. Canchas de hockey. Canchas de fútbol. Canchas de rugby o de vóley. Eran muchas canchas las que se desplegaban al interior de la enorme cancha del colegio donde dominaba el lema del sufrimiento: *no pain, no gain*, nos gritaban las profesoras de deporte a nosotras y lo mismo recibían como mandato nuestros compañeros. El *pain*, el *gain* y el *fair play* eran el padre, hijo y espíritu santo que regían nuestras vidas escolares, y justificaban, de paso, nuestro reglamentado ejercicio de violencia con la chueca de palo, la dolorosa bola de acero lanzada a los tobillos del equipo rival, o la puntuda pelota de rugby que nuestros compañeros se disputaban dándose de hombros y de cabezazos: los unos contra los otros. Y no era extraño escuchar durante la jornada que acababa

a las 4 el tecleo de los toperoles sobre el cemento, ver pasar camillas con deportistas ensangrentados camino a la enfermería. No se ganaba bien si no se sufría lo suficiente.

No nos inquietaban ni policías ni pistoleros ni esos agentes de civil que llamábamos guardaespaldas. Sus Opalas estacionados dentro del colegio y su deambular detrás de oscuros anteojos durante los recreos. Los veíamos en nuestras horas de deporte, mientras dábamos la vuelta a la desmesurada explanada de pasto, sudando y sin aliento, nosotras, las alumnas. Los observábamos, a esos hombres, desde lejos, y los mirábamos después, más de cerca, fugazmente, como se mira a un árbol florido en pleno invierno o a un pájaro fuera de lugar. Trotábamos con esfuerzo empujadas por la memorizada cantinela del sacrificio; íbamos ganando músculo mientras dejábamos atrás a esos pájaros flacos que fueron parte del paisaje escolar con sus pistolas al cinto. Esos pajarracos apostados sobre los postes de luz vigilándonos a todos, pero protegiendo sólo a un alumno de uniforme y corbata que nos parecía tan común y corriente, ni siquiera demasiado listo: era el nieto de ese dictador al que llamábamos presidente.

No tan cerca, pero a nuestras espaldas la violencia política seguía impactando de frente los cuerpos de los ciudadanos: por decreto los desnudaba de sus derechos cívicos, les negaba legítima defensa jurídica, los acusaba de insubordinación, de traición, de terrorismo de Estado. Eso sucedía fuera de la afilada reja de metal que nos impedía huir y a la vez nos



resguardaba de lo que no debíamos saber. Pero los años iban corriendo con nosotros, y de pronto tuvimos edad para vislumbrar dentro del colegio otra forma de violencia, la violencia económica, otro legado del régimen que acababa cayendo también sobre los cuerpos. Esa violencia instituida por la burocrática junta militar y los eficaces tecnócratas formados en la Universidad de Chicago, con Milton Friedman de profesor guía y sus neoliberales secuaces de asistentes. No sabíamos nosotros, los niños y las niñas del colegio inglés, que uno: Chile fue elegido como laboratorio de prueba del totalitario sistema de libre mercado; que dos: la brutalidad del capitalismo que se estaba ensayando en nuestro país requería de una dictadura impune dispuesta a reprimir toda resistencia; que tres: ese capitalismo caía periódicamente en crisis y las medidas de ajuste eran tan severas que generaban una enorme oposición; que cuatro y acaso final: la ecuación ideológica igualaba resistencia y pobreza calificando a ambas de comunismo *upeliento*.

El camino que tomábamos hacia el colegio atravesaba una zona de viviendas construidas bajo la Unidad Popular. Mi padre, que trabajaba de día y hacía turnos de noche y de fines de semana, que hablaba poco, y nunca de la contingencia política, dijo una tarde, apuntando hacia esos edificios en bloque, que demasiadas familias habían pedido créditos para comprar televisores y electrodomésticos y autos nuevos que ni siquiera ellos podían permitirse con sus sueldos de médico. Mi padre desconfiaba del dólar estancado en los 39 pesos, de la multiplicación de los

bancos, de los préstamos instantáneos y la compra desbordada. Mi austero padre apoyaba discretamente la dictadura, pero despreciaba el consumismo que nos consumía: obra y gracia del nuevo capitalismo importado por el dictador, su junta y sus *Chicago Boys*. Dijo mi padre, murmurando para sí entre dientes, que esos créditos eran auspiciados por las nuevas super-tiendas que avalaban el exceso. Que esas tiendas y sus infinitas tarjetas de crédito llevarían al país a la ruina. No sólo la ruina de las clases bajas que querían vivir como las medias, sino también la de nosotros, la clase media que aspiraba a ser alta. Mi padre añadió algo que yo oiría repetir a lo largo de los años: que *esa gente* no tenía agua caliente ni plata para comer (un té pelado y apenas un pedazo de marraqueta), pero que compraban grandes televisores a color y enormes y ruidosas radios que tocaban a.m. a todas horas. Pero no sólo esa gente estaba viviendo a plazos: con ellos todos nosotros. O casi todos. Eran tan convenientes las ofertas. Tan irresistibles las cuotas. Tan fabulosos los productos importados.

El futuro le daría la razón a mi padre: en 1981 reventó la burbuja y caímos en picada: subió el dólar, aumentaron los intereses, se redujeron los sueldos, se perdieron puestos de trabajo y desapareció la idea de indemnización. Ya nadie pudo pagar lo que debía. Mi padre había culpado al consumismo enloquecido de esos años, pero la compra era sólo un signo y las severas medidas de ajuste de la crisis financiera fueron un signo más chocante. La taza del humeante té cada vez más aguado por el uso repetido de la bolsita (to-

maban agua de calcetín, decían los que podían tomar té cargado). El pan cortado en rebanadas más escuálidas y la desaparición de la palta y el tomate. Retuve esas imágenes porque encontraron una continuidad con lo que estaba empezando a sucedernos a nosotros (las clases medias que quisieron ser altas) aunque no a los que estaban por encima de nosotros. Con ellos todavía compartíamos pupitre. Ellos se quedaron mientras se vaciaban las salas de clase de ese colegio nuestro que mis padres empezaron a pagar con esfuerzo, y muchas veces con retraso.

La madre de O. perdió su trabajo en una empresa internacional que le pagaba en dólares cuando esa divisa estaba en alza, y a continuación del cese quedó embarazada. Se sumaba una boca a la mesa de cinco, pero el padre de O., un silencioso funcionario público que nunca levantaba la voz para emitir opiniones, se negó a quitar a O. del colegio. Dejaron la gran casa con jardín y se cambiaron a un departamento minúsculo en el desolado centro de la ciudad. Vendieron el auto y empezaron a usar el recién inaugurado Metro. O. aprendió a andar en micro a los doce años para ir al colegio, como lo hacían los niños de los liceos, y fue ahí, sobre las micros que cruzaban Santiago haciendo carrera para cortar más boletos, que O. abrió los ojos por primera vez a la realidad.

Sobre ese abrir de ojos algún día nos tocaría escribir. Sobre lo que se veía en las calles, sobre las conversaciones que se escuchaban en las micros y los colectivos. Sobre la violencia soterrada por la que nos movíamos, sintiendo su latir sin entender qué era, con precisión, lo que estábamos percibiendo.

Se dice ahora que lo que podemos contar nosotros, los escritores nacidos alrededor del golpe, los que crecimos bajo dictadura, no es más que una historia prestada. Un testimonio sin imágenes propias, construido a partir de relatos ajenos. Unas memorias de segunda mano. Las novelas de los hijos, simplemente. Como si la dictadura fuera una historia ocurrida en exclusiva a los padres de uno y otro lado, y sobre todo a los padres que fueron las legítimas víctimas. Todas esas historias fueron, sin embargo, vividas asimismo por los hijos. Nosotros no fuimos los niños del Holocausto, eximidos de los campos de concentración por los que pasaron los adultos. Fuimos los niños que habitamos ese gran campo de batalla que era Chile: como huérfanos de desaparecidos, como hijos de torturadores, como hijos e hijas de sus cómodos cómplices. Y por más que algunos viviéramos esas vidas sin comprenderlas a cabalidad, esas escenas llenas de acertijos se transformarían, para algunos de nosotros, sin duda para mí, aunque fuera todavía inconsciente, en nuestro personal archivo del terror.

Nuestro aislamiento iba siendo socavado por rumores que acabaron cruzando la reja (una reja baja que con los años fue creciendo); atravesaron, los rumores, la pandereta y el patio delantero y los muros de ladrillo blanco de nuestra casa de clase media y penetraron la habitación solitaria donde yo empecé a escribir en secreto. No sé cómo fue que la violencia se filtró en los versos sueltos que fui anotando en mi cuaderno. Los que ahora recuerdo (ese cuaderno debió de caer en algún saco o en alguna acequia o en algún basural), los que aparecen en mi memoria son unos versos pronunciados por una muchacha que no logra dormir: escucha el lejano llamado de otra mujer que pide ayuda, siente el rasguño de sus uñas quebradas contra el anónimo ataúd en el que yace enterrada, aún viva. Desde su cama la muchacha del poema escucha sin saber qué hacer con lo que oye, por eso escribe sin saber que ha capturado en su poema a una desaparecida.

A esos niños que fuimos y a los adolescentes en que nos convertimos también se nos extraviaron compañeros. Y aunque no fueran desapariciones políticas, aunque ellos no murieran en combate y no hubiera duelos ni pancartas con sus precarias fotos en blanco y negro, aunque no hubiera madres levantando brazos en puños exigiendo una explicación o la devolución de los cadáveres, para algunos de nosotros constituyeron otra forma de la pérdida. El primero en desaparecer fue M. Su madre pasó a buscarlo una tarde sin aviso previo, apareció la inspectora en medio de una clase y M. alzó los hombros y luego una mano de despedida y salió desgarbado y flaco y rubio como era, dando trancos lentos y largos y haciendo bailar su chaqueta azul colgada en el brazo. Nadie nunca recibió una carta suya o una postal o una misiva por interposición persona, y yo me olvidé por un tiempo de su nombre y le preguntaba a O. por él, parafraseando la escena: ¿qué habrá sido de nuestro compañero al que secuestró su madre? Se lo tragó ella sin la venia de su marido, y se lo tragó un avión, y dicen que Inglaterra, o quizá no. Y después, o quizás antes, en medio de la debacle de los años ochenta, vino la masiva estampida provocada por la crisis que muchos padres de la clase media aspirante a alta no pudieron asumir. Y el directorio chileno del colegio inglés se negó a colaborar después del primer año con los padres que se habían quedado cesantes. Algunos de esos hijos, los que sacaban buenas notas o eran buenos deportistas, recibieron becas que rebajaban el alto costo del colegio a la mitad, pero después de doce meses las becas no fueron renovadas. Ése era el plazo máximo para la recuperación en un país sumergido en su peor aprieto mientras se nos iba achicando la sala de clases. Esas desapariciones fueron indicio de un nue-

vo protocolo de distinción y de privilegio en un mapa social cada vez más acotado en cuyo trazado nuestro colegio colaboraría. Porque el colegio inglés era una empresa privada que creía a pie juntillas en el *fair play* del mercado. Unos ganaban gracias a su esfuerzo, otros perdían por desidia y eran enviados a las escuelas públicas que la dictadura neoliberal estaba empujando a estrangular con su mano militar. A esos compañeros y compañeras se los tragó el agua de calcetín y la marraqueta sin miga, el pasaje de la micro, la camisa celeste, el liceo, la cesantía.

El padre de V. se suicidó en el momento preciso: se estaba cayendo del mapa social y arrastrando consigo a su familia. El seguro escolar que había pagado en vida garantizaría, a su muerte, que las hijas continuaran recibiendo la gran educación que proporcionaba nuestro colegio.

Los caceroleos nos despertaron, a medias. Eran la señal del hambre y del descontento ante un gobierno políticamente impune y económicamente implacable. Los atronadores golpeteos en las ollas vacías quebraban la noche como desentonadas campanas de lata, irrumpían con cucharas de palo y de fierro en el susurro asordinado del toque de queda reclamando el fin de la dictadura en un oscuro anonimato. Se había vaciado la canasta familiar y con ella la conservadora doctrina que celebraba al padre proveedor y mandaba a la madre de vuelta a casa, a servir a los hijos de la patria. Los padres de los bloques vecinos habían sido los primeros en perder sus puestos y eran sus mujeres quienes los aceptaban por la mitad del sueldo. Con las mujeres fuera de la casa y los hombres deambulando y cayendo en la angustiosa botella de trago, el orden de la familia popular se venía abajo. El dictador fue advertido de que un pueblo hambreado y empobrecido se volvía rebelde; vulnerable y desasido de toda protección sindical e institucional era más proclive a la protesta y la pedrada de la desesperación. Y acaso por eso la junta y sus tecnócratas reconsideraron las recesivas medidas de *shock* y recurrieron provisionalmente a políticas estatales de estímulo para los trabajadores. Debió de haber hombres de los bloques vecinos entre las cuadrillas de obreros que aparecieron un día frente a mi casa para picar las veredas de mi barrio, para taparlas y luego volver a abrirlas, para poner otro tubo u otro cable inútil o imaginario y volverlas a cerrar, las veredas, y volver a abrirlas, y cerrarlas, y abrirlas en medio de una burla nacional al uso ineficiente de ese recurso humano que se humillaba bajo el sol a cambio del miserable sueldo mínimo que les otorgaban los programas de ocupación para jefes del hogar.

Nosotros, los que permanecemos en el colegio británico, seguiríamos sumidos en nuestra inmutable ru-

tina. Portándonos bien. Entrenando con sufrimiento. Reuniéndonos, cuando podíamos, en los jardines espléndidos de los que todavía vivían en casas. La de S., la de su padre, era una de esas casas modernas con grandes ventanales y habitaciones y un terreno amplio por adelante con flores, y por detrás con piscina. Una casa a la que nos gustaba ir los fines de semana aunque nos quedara a trasmano, al pie de los altos cerros de la clase alta, y cerca del enjuto río Mapocho que tuvo a bien subir con las generosas lluvias de la época de escasez. El temporal de 1982 arrasó las casuchas de pobladores que malvivían en el borde de ese riachuelo enormecido por las lluvias incesantes y los consiguientes deshielos de la cordillera. Las violentas inundaciones damnificaron a miles de familias que terminarían albergadas en el mismo estadio que una década antes había sido campo de prisioneros y sitio de tortura. Las aguas provocaron aluviones en las quebradas, sumergieron la ciudad bajo mareas turbias y empujaron toneladas de barro sobre el mapa de Santiago. Nueve muertes. Cinco desapariciones provocadas por el clima. Cortes de luz en vez de toques de queda. Y nos cancelaron las clases: no había cómo cruzar los cauces de las avenidas que arrastraban toda clase de enseres, camas y colchones e incluso automóviles y micros vacías. Juntamos ropa de abrigo y frazadas y comida no perecible para la gente que se había quedado sin techo, y lloramos mirando la televisión que elegía mostrarnos esa pobreza, esa desesperación, esas desapariciones. La anegadora subida del río y sus canales no había exceptuado la casa de S., la de su padre, que tenía, lo descubrimos ese invierno, un alto rango en la Fuerza Aérea. Y temimos por ella y los suyos y nos alegramos al saber que su casa sería reparada y hasta remodelada con máquinas y gentes proporcionadas por el Ejército. Creímos entonces que esas paredes y ese jardín embarrado no eran ni de S. ni de su padre, sino de la institución que la estaba arreglando. Estábamos equivocados: el padre y la madre y los hermanos de S. y también S. se quedaron en ella cuando volvió la democracia y al padre le tocó retirarse.

¿Serán estos padres dueños de casas y de países los que aparecen como nefastos personajes en mi primer libro de relatos? ¿Serán ellos los que retraté en mi primera novela, donde la protagonista se niega a aceptar que su padre-militar ha asesinado al padre-marxista de su amante? ¿Será por estos padres que se escribió la obra de tantos escritores nacidos alrededor del golpe? ¿Y dónde están las madres? ¿Por qué se ausentan del relato? ¿Por qué yo misma no encuentro aquí nada que decir sobre ellas? Las únicas madres que importan en este relato son las que estaban en la calle, levantando pancartas con las fotos de los desaparecidos.

Recuerdo de este modo la tarde del derrumbe. El rector inglés nos había pedido (a nosotros, seríamos unos diez) que le habláramos a la televisión británica durante unos minutos. Estábamos en la cancha de todas las canchas, la explanada donde habíamos sudado y caído de rodillas y reído a carcajadas, donde nos habíamos embarrado y pateado y donde nos habíamos besado los unos a los otros, la enorme cancha donde O. y yo nos pasábamos los recreos hablando de cosas agradables e irrelevantes mientras mordisqueábamos el tierno interior blanco de los tallos de grueso césped o encadenábamos las minúsculas margaritas que crecían entre el pasto. Nos habían traído sillas y ahora estábamos sentados en un círculo a medias, sobre el verde. La periodista nos hizo preguntas en inglés que debíamos contestar en esa lengua que nosotros, los elegidos, hablábamos con no poca fluidez. Fueron preguntas generales e irrelevantes las que hizo mientras las cámaras nos enfocaban cuidadosamente, eligiendo bien sus ángulos, preparándose para cuando la periodista se lanzara a lo que en verdad les importaba a los ingleses y al mundo. Qué opinábamos sobre lo que estaba sucediendo en Chile. Se produjo un silencio largo y tirante como cable eléctrico. Qué estaba sucediendo. Qué opinaba yo, yo que creía hasta entonces tener respuestas para todo. Sentí que me vaciaba de golpe, que me llenaba de miedo, y ya no soy yo sino mi memoria la que mira como el ojo de una cámara, mi memoria sobrevolando esta escena desde lejos sin enfocarme. Y desde ese lejano punto de observación me cuesta ahora asegurar si hay

piernas que se cruzan o descruzan, si alguno de nosotros cambia de posición en la silla, si baja la cabeza o levanta la frente o se sonroja. Si alguien vomita o sangra por la nariz, golpeado por una chueca invisible. Nos habían lanzado la pregunta sobre una herida desconocida. Nos estaban lastimando. ¿Qué sabíamos de la dictadura? La cámara daba vueltas alrededor de nosotros y entendimos que no esperaban cosas agradables. Qué sabíamos. O estábamos acaso lavados de cerebro. Me sacó del mareo mental la modulada voz de R. que de ser una niña temerosa se había vuelto la mejor estudiante de la historia del colegio. Era la prístina voz de R. diciendo en un inglés absoluto y perfecto qué opinión le merecía el horror en el que vivíamos. Dijo nosotros o más bien *we* y *us* y *our*, pero hablaba de sí misma, de su padre, de los compañeros torturados, desaparecidos, asesinados, exiliados de su padre que seguía sin regresar, pero no incluía a toda su familia, que estaba tan dividida como el resto del país, y comprendí que el *we*, *us*, *our* de R. intentaba incluirnos a nosotros. Como si en ese colegio todos fuéramos chilenos y no estuviéramos rodeados de extranjeros e hijos de embajadores más versados en la realidad. Como si todos perteneciéramos al mismo mundo que el detallado y doloroso y vehemente relato de R. estaba haciendo añicos. Nosotros, los que estábamos a su alrededor esa tarde, negábamos con la cabeza pensando que nada de eso podía ser cierto, que ése no era nuestro país, ésos no eran nuestros ciudadanos y ese sádico no era nuestro presidente. Sabíamos que R. decía la verdad pero tenían que ser falsas



© Alejandra Fariñas Moeller

sus declaraciones. No queríamos saber de qué mierdas estaba hablando.

Sus palabras, como una aguja al rojo vivo, se empeñaban sin embargo en coser y anudar las escenas de nuestra larga incomprensión. Escribo: *nuestra* y añado *incomprensión* y querría agregar la palabra *nosotros*, pero ya no es posible. Ese viejo *nosotros* empezaba a desgajarse en los últimos años de la dictadura que fueron los últimos de nuestra vida escolar. Echo un ojo hacia el momento en que se desplomó la vida en la que había creído y sólo encuentro junto a mí a una R. reivindicada y a una O. interpelada y a un puñado de estudiantes que se sumaron con nosotras a las protestas contra la dictadura. Veo a los demás apartándose y sumándose a las caravanas en apoyo al dictador en su fallido referéndum de 1988: luego los pierdo de vista y sé que si volviera a encontrármelos no sabríamos de qué hablar.

Sé que corre un aire inverosímil por estos recuerdos, un aire dudoso y estremecido. Corre un aire a incertidumbre: fuera de las rejas de ese colegio es difícil encontrarle sentido a este relato. Yo misma he vuelto, de memoria, tantas veces, sobre esos años, los he rondado y reescrito intentando entender quién era yo mientras todo eso estaba sucediendo, y cómo fue que en un Chile lleno de señales yo tardara tanto en unir los pedazos. Es cierto: esos trozos no estaban a mano o estaban dispersos y caían dentro de un mecanismo que los molía dentro de un sofisticado engranaje puesto en marcha por la dictadura, sostenido por padres cómplices o aterrados, por profesores igualmente asustados o anticomunistas, por los sectores más con-

servadores o más conciliadores de nuestro país. Era como estar hipnotizada. Como vivir de espaldas, como existir en un planeta que en vez de armarse de pronto se hizo pedazos. Y entonces escribir fue una manera de darle sentido a la escena del pasado y del presente. Dejé de ser ese oficio secreto de creación a puerta cerrada y se volvió un ejercicio de intervención mediante la letra: había que romper a punta de palabras los escudos protectores de la dictadura que estaban todavía en pie, distorsionando el pasado, silenciando y encubriendo las violaciones a los derechos humanos, justificando la violencia con el pretexto de un milagro económico conseguido mediante la destrucción de las protecciones laborales y los sueldos justos y las oportunidades igualitarias para todos los chilenos. Escribir se volvió un ejercicio político destinado a desmontar las conveniencias del silencio y la comodidad del olvido contruidos, ambos, sobre la premisa de una reconciliación sin justicia. Escribir fue lo que hicimos, a la saga de los escritores de la izquierda, nosotros, los escritores que crecimos bajo la dictadura (no todos, algunos, un puñado de otros entre los que me incluyo) para completar nuestra memoria, para hacer visibles los destrozos, para comprender los dolores provocados por una violencia, para complicar las respuestas simplificadas de la política. Escribir no sólo para volver sobre la evidencia y los datos duros, sino para enrostrar los hechos desde esquinas improbables.

Abandoné entonces el asilo de la desmemoria que fue ese colegio para encontrarme en la calle con todos esos otros que empezarían a ser mi nuevo nosotros. **U**

© Alexandra Fritas Moeller



El último café turco

Eduardo Halfon

En este cuento, una concurrida mansión representa la encrucijada de muchas tramas: la vejez y la infancia, el exilio y la dictadura, las yapraks y los tamales, el pasado y el futuro cifrados en el fondo de una taza de café.

Mis abuelos vivían en un palacio. Para mí, al menos, era un palacio. Contaban que mi abuelo, en un largo viaje por México a mediados de los años cuarenta, se había enamorado de una casa y luego había hecho llegar a Guatemala al mismo arquitecto mexicano, con los mismos planos azules enrollados bajo el brazo, y construirle esa misma casa en un enorme terreno que recién había comprado sobre la avenida Reforma. No sé si esa historia es cierta. Probablemente no, o no tanto. Pero poco importa. Toda casa tiene su historia, y toda casa para alguien es un palacio.

Aunque no lo recuerdo, por supuesto, conocí la casa de mis abuelos a los nueve días de haber nacido. Fue un domingo. Lo sé porque mi mamá aún mantiene guardada una tarjeta blanca con listón celeste que anuncia, allí mismo, un domingo 29 de agosto, mi próxima y concurrida circuncisión. Tiene ella además una película insonora de ocho milímetros que me registra en un ridículo traje merengue, y pegando alaridos en los brazos de mi abuelo, y de repente proyectando una sutil fuente de orina cuando me desnudan las manos heladas del rabino.

Pero ésta es la historia de una casa. Es de la casa de mis abuelos de lo que quiero hablar. Quisiera poder describir su aroma. Todas las mañanas, una sir-

vienta muy chaparra y muy brava llamada Aracely recorría la casa entera —el inmenso vestíbulo, las tres salas, los dos comedores y dos estudios, el salón de billar y los seis dormitorios del segundo nivel— sosteniendo un incensario de hojas de eucalipto. Mi hermano y yo le teníamos miedo a aquella viejita de nuestra misma altura, gritona, canosa, uniformada de negro, que parecía flotar como un espectro entre una nube de humo blanco. Pero me es imposible describir aquí el efecto que esa dosis diaria de eucalipto, que décadas de ese humo de eucalipto había tenido en las paredes y la duela de madera y las alfombras persas que mi abuelo había traído consigo de Beirut. Aunque eso no es todo. Falta. La casa no sólo olía a eucalipto. Era un aroma mucho más complejo, mucho más exquisito, acaso formado también por todas las fragancias y especias que emanaban como almas desde la cocina. Allí se mantenía Berta, la cocinera, que mi abuela egipcia se había robado de un restaurante de comida guatemalteca (El Gran Pavo), y a quien luego había adiestrado ella misma en el arte culinario árabe y el arte culinario israelí (aunque seguro que la hay, yo, afortunadamente, nunca supe la diferencia). Allí freían falafel y kibbes. Horneaban bagels, pan pita, sambuseks de queso, de espinaca, de berenjena. Hacían mu-

jaddara (jaddara, decía mi abuelo): exquisito plato de arroz y lentejas servido con una salsa de yogurt, rodajas de pepino y hierbabuena. Hacían yapraks: hojas de uva rellenas de arroz, carne de ternera, piñones y tamarindo. Preparaban, en ocasiones muy especiales, un guiso sefardí, de hervido largo y lento (veinticuatro horas), llamado jamín. Hacían yogurt fresco, diferentes quesos y mermeladas. Siempre había botes con rosquitas de anís, latas con rombos de baklavá, unos enormes barriles de madera con las aceitunas (negras, moradas, verdes) que mi abuelo importaba de Líbano. Pero Berta, allí, en la cocina, también volvía a sus raíces guatemaltecas y hacía hiliachas de carne y pollo en jocón y tamales y pepián y caquic y un maravillosamente espeso atol de elote. Y también allí, todas las noches, en una pequeña jarrilla de cobre, Berta le preparaba a mi abuelo su café turco con semillas tostadas de cardamomo, pues necesitaba él una tacita de café turco para poder dormir.

Decía mi abuelo del café turco: negro como el infierno, fuerte como la muerte, dulce como el amor.

Recuerdo a mi abuelo sentado a la cabecera del comedor, con la jarrilla de cobre en la mano y su meñique ligeramente elevado (chispaba su anillo de tres quilates), sirviéndoles a todos una tacita de café turco, quisieran o no. Recuerdo sus gritos en árabe si aquél no estaba hirviendo. Recuerdo sus sorbos recios, maleducados. Recuerdo que en la casa de mis abuelos el café turco era mucho más que café: era un rito, una cadencia, un capricho, un hechizo, un punto final a cosas dulces y amargas, la última de las cuales coincidió con la visita de una prima argentina, llamada Berenice.

—Ella es tu prima Berenice.

Yo estaba hincado en la alfombra persa del vestíbulo, haciendo columnas con las fichas de póquer de mi abuela. Justo encima de mí brillaba el espléndido candelabro de mis abuelos, que siempre creí de diamantes y que requería un complicado sistema de poleas y manivelas para poder limpiarlo. Era de noche. Sentí vergüenza de estar en pijama y pantuflas.

—A ver, niños, saludense —y nos dejaron solos.

Coloqué fuerte una ficha. Se derrumbó la columna roja.

—¿Todas de un mismo color?

Berenice se sentó frente a mí. En su boca había un hoyo negro en lugar de dos o tres incisivos. Tenía el pelo más rubio que yo había visto jamás: casi plateado. Llevaba puesto un ligero vestido rosa. Sus rodillas estaban todas raspadas.

—Escúchame, ¿las torres tienen que ser de un mismo color?

—No sé —logré balbucir.

Rápido quedó establecida la jerarquía. Yo aún no había perdido ningún diente.

—Más bonito mezclar colores.

Los adultos bebían y charlaban en la sala mientras a nosotros parecían caernos encima los jadeos y ronquidos desde el segundo nivel.

—¿Qué es eso? —me preguntó, su frente arrugada, su mirada hacia arriba.

—Eso —le dije— es el Nono.



Berenice había llegado de Buenos Aires con sus papás, a visitar al Nono.

Así le decíamos al marido de una de las hermanas de mi abuela. Nono. Quizá porque era francés o porque siempre hablaba en francés. De él sólo recuerdo tres cosas. Uno: que era un viejo muy amable, muy dulce, y un puntual feligrés de películas de vaqueros. Dos: que huyó de París, recién casado con una de las hermanas de mi abuela, pocos días antes de la ocupación alemana, dejando intacto y amueblado el apartamento que ellos habían comprado en Vaugirard, el cual perdieron. Tres: que de pronto apareció postrado en un camastro blanco en la galería del segundo nivel de la casa de mis abuelos.

Nunca entendí por qué el anciano se mudó a la casa de mis abuelos, ni tampoco por qué se le instaló allí fuera, en la galería, y no en una de las seis habitaciones que se mantenían desocupadas. Pero de pronto allí apareció: muy enfermo, muy raquítico, siempre acompañado por una enfermera y siempre en un camisón color crema, murmurando incoherencias y tendido boca arriba en aquel camastro blanco que habían colocado en el fondo de la galería del segundo nivel —frente a tres grandes ventanales—, una galería que bordeaba todo el perímetro del segundo nivel y cuya baranda de hierro daba hacia el inmenso vestíbulo de entrada.

Desde entonces empezaron a llegar familiares de otros países a visitarlo. Y desde entonces empezaron a resonar los jadeos y ronquidos del Nono como una perpetua tempestad por toda la casa.



—Más bonito así —susurró.

Los dedos largos de Berenice seguían deshaciendo mis columnas azules, negras, amarillas, y luego formando nuevas columnas, intercalando las fichas de póquer con calma y desteridad. Parecía concentrada.



Café turco, fotografía de archivo

Por el hoyo negro de su sonrisa se asomó un pedacito de lengua.

—¿Qué me mirás, vos?

—Nada.

—Nada será.

—No miro nada.

—Algo me mirás.

Me quedé callado y Berenice continuó colocando las fichas, despacio, cuidadosa.

—Más tarde —dijo— te enseñé mis nalgas.



Las gradas de la casa de mis abuelos eran majestuosas. O al menos yo las recuerdo majestuosas.

—Subí dos, ahora bajá una. Así.

Uno empezaba a subir las gradas, sobre la alfombra color vino tinto, hasta llegar a una especie de descansillo, a medio camino.

—Ahora, vos quedate aquí.

Obedecí y me quedé en el descansillo, donde las gradas se bifurcaban y donde uno entonces tenía que decidir si seguía subiendo por la izquierda o por la derecha, o sea, hacia los tres dormitorios de la izquier-

da o los tres dormitorios de la derecha (aunque la amplia galería era una sola y le daba vuelta a todo el perímetro del segundo nivel).

—Ahora, metete abajo.

Allí, en el descansillo, había una mesita de cedro con rosas frescas y una balanza de bronce y fotografías enmarcadas: por si acaso, suponía yo, le era difícil a uno decidir si continuaba subiendo por la derecha o la izquierda y quería permanecer un rato en el descansillo, descansando.

—Pero qué feos son.

Encima de la mesita de cedro, colgado muy alto en la pared, había un grandioso relieve de hierro forjado de dos caballos relinchando: un diseño que mi abuelo había copiado de un vaso de jaibol.

—Mejor me escondo aquí, con vos.

No cabíamos bajo la mesita de cedro, pero tampoco importaba.

—Cuando cuente hasta tres —dijo Berenice—, vos subís por la derecha y yo subo por la izquierda y entonces gana el primero en llegar y tocar al Nono. ¿Listo?

—Ajá.

Contó hasta tres. La dejé ganar. Ni loco quería tocar al Nono.



Los niños estábamos cenando en la mesa de los niños, en el pantry, y los adultos en el comedor, justo a un costado. De vez en cuando Berta llegaba desde la cocina con una bandeja de kibbes recién fritos, con más gajos de limón, con más tahina, con otro pichel de horchata o agua de canela. Berenice había movido a mi hermano de lugar para situarse a mi lado, y me habló todo el tiempo de sus amigas en Buenos Aires, de su apartamento en Buenos Aires, de sus dos gatos en Buenos Aires. Cuando sirvieron los postres, mi papá se asomó al pantry y anunció que fuéramos al comedor, rápido, que el tío Salomón estaba por leer el café turco.

—¿Leer el qué? —me preguntó Berenice, agarrándome fuerte el antebrazo mientras todos los primos empujaban sillas y se iban corriendo y gritando.

—El café turco —le dije.

—¿Y cómo se lee eso?

Berenice seguía sentada, seguía sujetándome el antebrazo.

Le expliqué que primero alguien se tomaba una tacita de café turco, y que después el tío Salomón aga-

rraba la tacita y se quedaba mirando los granos de café en el fondo y le decía a esa persona su futuro.

—Mentira —soltándome.

—Es verdad.

Berenice abrió más los ojos.

—¿Y a vos te ha leído tu café?

—Sólo funciona con gente grande.

—Yo quiero que me lea mi café —exclamó.

—Pero si no sos grande.

—Casi.

Berenice ya se había puesto de pie y estaba caminando deprisa hacia el comedor, yo me fui tras ella: más por ella, desde luego, que por el espectáculo del tío Salomón y el café turco.



El tío Salomón no era mi tío sino un primo de mi abuela. Pero igual todos le decíamos tío Salomón. Era un viejo alto, delgado, apenas calvo, de voz áspera, ojos celestes y tez beduina. Siempre iba vestido impecable: en saco y corbata y gemelos de oro y mocasines tan lustrosos que hasta parecían nuevos. Era el



Poso del café turco, fotografía de archivo

único que constantemente le ganaba a mi abuelo en el backgammon (*tawle* o *shesh besh*, en árabe), en la hermosa mesa de concha y perla que mi abuelo había traído en los años veinte de Damasco y que se abría y desdoblaba como una enorme caja china. Podía quitarse medio pulgar, el tío Salomón. Podía silbar con la boca cerrada. Podía sacar pequeñas monedas de mi oreja o cigarrillos de mi nariz. Me introdujo, en naipes que me obsequiaba en secreto, a mis primeras mujeres desnudas. No sé por qué, acaso por una sensación de equilibrio o simetría, me gustaba saber que él y su hermano se habían casado con dos hermanas.

—¿Te lo tomaste todo, querida? —preguntó.

La madre de Berenice se limpió los labios, hizo una mueca compungida y le dijo que sí, que todo.

—Ahora coloca el platito encima de tu taza, pero hacia abajo, volteado hacia abajo.

El comedor se había llenado de niños y adultos. La mayoría estábamos de pie, cerca del tío Salomón.

—Bien. Ahora levanta la taza y el platito y despacio, con cuidado, gira todo tres veces hacia tu izquierda. Es decir, en sentido contrario al reloj.

Hubo un corto silencio. La madre de Berenice, sonriendo nerviosa y contando en recio, giró la tacita tres veces. Desde su camastro del segundo nivel también se hizo presente el Nono.

—Muy bien —dijo el tío Salomón—. Ahora, siempre con cuidado, siempre sosteniendo la taza con tu mano derecha, coloca tu mano izquierda encima del platito. Eso es. Y ahora, en un solo movimiento, rápido, quiero que voltees todo a la vez, hacia abajo.

—¿Cómo que voltees todo hacia abajo? ¿La taza y el plato, juntos?

—Exacto, juntos. Para que la taza quede boca abajo sobre el platito. Sin botar ni derramar nada, ¿entiendes?

—Ya, ya —y tras suspirar, la madre de Berenice logró voltear la tacita y el plato y no derramó nada.

Alguien aplaudió.

—Terminamos, querida, puedes dejar todo sobre la mesa —susurró el tío Salomón, con calma, sacando una cajetilla blanca de la bolsa interior de su saco de gamuza—. Y un cigarrillo, ¿no?, mientras esperamos a que los granos de café se sequen y se asienten y nos digan algo.



Sus pasos. Eso fue lo primero. Oímos sus pasos sobre la duela de madera mucho antes de verlos parados en el umbral del comedor. Serios, bigotudos, en sus cenidos uniformes verde caqui.

—¿El señor de la casa? —anunció uno de los militares, más como mandato que como pregunta.

Creo que nadie había oído el timbre, ni visto a Aracely atravesar el comedor en dirección a la puerta principal, para abrirles.

Mi abuelo se puso de pie. Caminó hacia ellos. Recuerdo que no se saludaron, no se estrecharon la mano. El mismo militar que había hablado dio media vuelta y salió del comedor con mi abuelo detrás de él. Poco después sonó el chirrido de la puerta del estudio al cerrarse. Uno de los militares siguió a Aracely hacia la cocina, otros dos se fueron a vigilar el vestíbulo y la puerta principal, y dos más permanecieron en el mismo lugar, observándonos en silencio.

Mi papá intentó levantarse.

—Mejor quédese sentadito, caballero —dijo uno de ellos.

—Quería ver si necesitaban algo, en el estudio.

—Sentadito nomás, ¿me oyó? —Una mano sobre su revólver—. No necesitan nada.

Había alguien afuera, en el jardín de atrás. Me volví hacia el ventanal que daba hacia el jardín de la piscina (el lugar favorito de mi abuelo para fumar a escondidas), y vi en la oscuridad una sombra aún más oscura, cargando un oscuro fusil.

—¿Desean ustedes tomar algo, oficiales, tal vez un café? —les preguntó mi abuela con recato, quizá sólo por llenar un poco el silencio, pero ninguno de los dos contestó.

De pronto alguien botó o quebró algo en la cocina. Nos llegaron gritos extraños desde el estudio. Escuchamos los golpes y jadeos y ronquidos del segundo nivel.

—¿Qué mierdas es eso?

No supe en qué momento Berenice había agarrado mi mano.

—Es una enfermera, arriba, cuidando a mi marido —dijo la esposa del Nono, su voz un poco quebrada.

El militar, mirando hacia la galería del segundo nivel, encendió un cigarrillo.

—Espero eso sea, señora, y no algo más —dijo con humo.

—Voy a ver —susurró ella.

—Usted no va a ningún lado, señora —espetó el militar, después le susurró algo a su compañero y éste salió rápido del comedor y empezó a subir las gradas y yo me lo imaginé en el descansillo, observando las fotografías y las rosas frescas y los dos caballos relinchando.

—¿Qué es esto? —preguntó el militar mientras manoseaba la mezuzá de bronce clavada en el marco del dintel.

Una de mis tías le dijo que era un talismán judío, que se llamaba mezuzá, que adentro tenía un pergamino enrollado con algunos versículos de la Torá, que se ponía allí, en los marcos de puertas de una casa, para traer buena suerte.

El militar se quedó forcejeándolo, golpeándolo con el puño, como si quisiera quitarlo del dintel y llevárselo y así también llevarse la buena suerte.

Nadie le decía nada. Nadie se movía. Los adultos intentaban calmar a los niños con caricias y susurros mientras también intentaban descifrar qué estaba ocurriendo, qué querían tantos militares con mi abuelo, quiénes eran esas voces intrusas que ahora nos llegaban desde toda la casa. Unas desde el inmenso vestíbulo de la entrada. Otras como en sordina desde el estudio. Otras mezcladas con ronquidos y jadeos desde las gradas y el segundo nivel. Otras desde la cocina o el jardín de atrás. Recuerdo pensar que me hubiera gustado ser sordo, pensar que me hubiera gustado meterme los dedos en los oídos y ser sordo y así no tener que escuchar aquellas voces que yo, de una manera muy infantil, entendía que no eran del todo buenas, que no pertenecían allí, a mi mundo de eucalipto y baklavá y coloridas fichas de póquer. De pronto la enorme casa de mis abuelos se volvió demasiado pequeña. Solté la mano de Berenice.

—Pero mirá —me murmuró ella, con un codazo.

El tío Salomón estaba leyendo el café.

En algún momento el tío Salomón se había inclinado hacia la mesa y había cogido la taza de café y el platito y estaba ahora estudiando las distintas formas y sombras de los granos secos. Todos lo mirába-

mos en silencio, maravillados —salvo el militar, que seguía fumando y muy serio en el umbral del comedor y no tenía ni idea de qué estaba haciendo el tío Salomón—. Todos lo mirábamos manipular la taza y rotar el platito y de repente alzar las cejas o sacudir la cabeza o suspirar muy ligero o hasta sonreír a medias. Y todos también sonreímos a medias o quisimos sonreír a medias o al menos nos calmamos un poco. Pero el tío Salomón no dijo nada. Nunca dijo nada. Nunca quiso decir qué leyó en aquellos granos, y tampoco quiso decir por qué nunca más aceptó volver a leer otro café turco. Algunos familiares creían que había visto allí la próxima muerte del Nono. Otros, que había visto el retorno precipitado y ansioso de Berenice y sus padres a Buenos Aires. Otros, que había visto el reflejo del presente, de ese momento, de todos los militares merodeando por la casa de mis abuelos como bichos salvajes. Yo siempre estuve convencido de que en aquellos granos secos, en aquellas manchitas de café, logró vislumbrar la eventual destrucción de todo palacio. Pero nunca supimos. Nunca dijo nada. El tío Salomón sólo terminó de leer ese último café turco y colocó la tacita y el plato sobre la mesa y encendió otro cigarrillo como si nada importante hubiese ocurrido, medio sonriendo, medio fumando, medio burlándose de algo con todo su rostro beduino. **u**



Mezuzá, Ribadavia, España

Madame de Staël, Suiza y los primeros mexicanos

Ignacio Carrillo Prieto

Profesor e investigador de nuestra Universidad desde 1967, el abogado Carrillo Prieto documenta con erudición inusual el conocimiento que los intelectuales mexicanos del siglo XIX tenían de la prolífica escritora de origen suizo Germaine Necker.

Germaine Necker, la famosa Madame de Staël, fue conocida y reconocida por algunos personajes mexicanos cuyos encuentros parecerían ficticios si no estuvieran documentados. En su célebre *Historia de los heterodoxos españoles*, Marcelino Menéndez Pelayo (el polígrafo modélico para el malogrado talento mexicano Cristóbal Zagayo) dejó algo dicho acerca del encuentro del abate Marchena con Necker.¹ Activo enemigo de la monarquía colonialista que aherrojaba nuestras tierras y las de su evanescente imperio americano, Marchena fue perseguido por la Inquisición católica cuando ya Francia había caído presa de la inquisición política jacobina. Marat se fijó en él y lo asoció a “la redacción del furibundo periódico, *L’Ami du peuple*. Horrorizado por el talante sanguinario de la víctima de Charlotte Corday y aconsejado por Brissot se pasó de bando de los girondinos, cuyas vicisitudes, prisiones y destierros compartió con noble y estoica entereza”. Marchena fue preso en Burdeos en 1793 y fue conducido de ahí a los calabozos de la Conciergerie como Thiers lo consigna en su *Historia*

de la Revolución Francesa. En prisión y con sus compañeros inventó un curioso culto cuyo dios, Isbracha, respondía al fenómeno de los *teophilántropos*, culto del que después diría que “valía tanto como cualquier otro y que sólo parecía pueril a los espíritus superficiales”.

Marchena también confesaría que la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada le acompañó durante 20 años “sin que pasara un día en que dejara de leer alguna página: él me acompañó en los tiempos del Terror en las cárceles de París; él me siguió en mi precipitada fuga con los girondinos; él vino conmigo a las orillas del Rin, a las montañas de Suiza...”. En 1795, después de correr innumerables peligros su indómita persona, fue proscrito en 1795, acusado de agitar las secciones del pueblo de París contra la Convención. Pero el abate, incorregible, tan lejano de aquel otro abate de los madrigales a la marquesa de Rubén Darío, volvió a las andadas, haciendo “crudísima oposición al Directorio, lo que originó su destierro”.

“Conducido por gente armada hasta la frontera de Suiza, fue su primer pensamiento refugiarse en la casa de campo que tenía en Coppet su antigua amiga, Madame de Staël, cuyos salones y los de su ma-

¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1978, pp. 634-641.



dre, Madame Necker, había frecuentado él en París”.² Don Marcelino añade una interpretación verosímil del alejamiento entre la castellana de Coppet y el abate, insurrecto y retobón: “Pero Corina no quería comprometerse con el Directorio o no gustaba de la insufrible mordacidad y cinismo nada culto de Marchena, a quien Chateaubriand, que le conoció en aquella casa (en realidad un castillo con todas las de la ley, Coppet) define en sus Memorias con dos rasgos indelebiles: sabio inmundo y aborto lleno de talento”. La cosa terminaría mal. “Lo cierto es que la castellana de Coppet dio hospitalidad a Marchena, pero con escasas muestras de cordialidad y que a los pocos días riñera del todo, vengándose Marchena de Corina con espantosas murmuraciones”.³

El episodio ratifica, si ello fuera menester, la generosidad y nobleza de alma de la baronesa, adicta a las libertades y cristiana de veras.

Debemos al insigne historiador y diplomático mexicano José C. Valadés, biógrafo de Lucas Alamán, la siguiente página, ejemplar de su estilo:

Caído el imperio napoleónico [en 1814] nuevamente reinaban en Francia los Borbones, la familia indiscutible en el decir de Benjamin Constant. Sin embargo, Fouché, el temible ministro de policía de Napoleón, se entendía secretamente con algunos generales preparando el regreso del Emperador. [...] Y mientras llegaba Bonaparte, Alamán inició su amistad con Fray Servando Teresa de Mier quien, rico en conocimientos y erudición... era al mismo tiempo muy agradable en su estilo y lleno de fuego y ardimiento, abundante en chistes oportunos. Mier le introduce con el abate Grégoire en cuya casa “conoció a las pocas personas célebres que quedaban al tiempo en la revolución”. [...]

Visitó también Alamán al barón de Humboldt, quien lo introdujo a la casa del duque de Montmorency-Laval, par de Francia y poco después futuro ministro de Asuntos Extranjeros y presidente del Consejo en 1821. El duque le tomó gran aprecio llevándole a conocer a Madame Recamier y a Chateaubriand, de cuya política en el seno de la Santa Alianza sería enérgico opositor años más tarde el propio Don Lucas.⁴

Esta relación muestra que el círculo de Coppet había sido el eje ecuménico de la oposición a la tiranía y la usurpación y se había convertido en el portavoz de un liberalismo republicano optimista del que aprendieron hasta los mismísimos mexicanos, próceres nuestros.

Entretejiendo algunos momentos del tiempo europeo de Madame de Staël con los del forzado exilio de fray Servando Teresa de Mier, Christopher Domínguez Michael⁵ proporciona una límpida ventana tras la cual Germaine parece aproximarse a nuestras viejas cuitas y sinsabores, las de aprendices republicanos, en flameante traje de ciudadanos independientes, como quien se mete en un uniforme de húsar del carnaval tropical en que hemos a veces vivido, sin percatarnos de que el mundo real viene con el “miércoles de ceniza” que fue para México la guerra civil entre conservadores y liberales, quienes, como ha demostrado O’Gorman, en el fondo querían casi lo mismo: ser como los gringos y su república virtuosa y... farisaica.

Fray Servando, sagaz conservador excéntrico —recuperado en la incomparable y definitiva obra maestra de Christopher Domínguez Michael— ante el espíritu de usurpación y conquista de Bonaparte, ya para entonces con la indumentaria de Cónsul Perpetuo, dejó escrito que: “Entonces vi que todo es fraude en el mundo político. Se abrieron registros para que el pueblo concurriese a dar su voto. Ocurren a firmar los interesados y los que no concurren, porque no quieren consentir, pero tampoco quieren declararse por enemigos, se dan por favorables, conforme a la regla *qui tacet consentire videtur* o quien calla otorga. Y luego se publica que hubo en su favor tantos millones. Y ¿quién podrá o se atreverá a desmentir públicamente la especie? ¡Pobre pueblo!”.⁶ Sostiene Christopher Domínguez que el párrafo antecedente “acaso sea una de las primeras declaraciones democráticas, en el sentido moderno de la palabra, firmada por un escritor mexicano”.

Un fraile de la Nueva España que en 1801 hacía sólo unos meses que conocía la trama política de la Revolución francesa y sus consecuencias, resume y censura la naturaleza plebiscitaria que afirmaría el triunfo del despotismo napoleónico. Con la *Constitución*, proclamada junto con la perpetuidad del Consulado, el 4 de agosto de 1802, Napoleón barría las libertades electorales revolucionarias. Domínguez Michael sugiere el vínculo intelectual y el compromiso que hermana a Mier con el “selecto grupo de precursores que meditaron de manera inmediata sobre acontecimientos de los que eran testigos o protagonistas: Edmund Burke, Fichte, Paine, Chateaubriand, Constant, Madame de Staël...”.⁷

A José María Luis Mora, protoliberal mexicano, estudiosísimo eclesiástico con vocación de estadista, actor en las primeras escenas de la obra de la inde-

² *Ibidem*, p. 641.

³ *Idem*.

⁴ José C. Valadés, *Alamán: Estadista e historiador*, Porrúa e Hijos, México, 1938, pp. 66-67. Ha de tenerse presente que Montmorency-Laval fue uno de los más grandes amigos de Mme. de Staël.

⁵ Christopher Domínguez Michael, *Vida de Fray Servando*, Era, Conaculta, INAH, México, 2004, 802 pp.

⁶ *Ibidem*, p. 213.

⁷ *Ibidem*, p. 443.

pendencia de 1821, se le debe la lectura de Madame de Staël cuando sólo unos pocos habían aquí siquiera oído hablar de ella. La cita en sus *Obras sueltas* viene dada a propósito del carácter y las prendas personales de Washington, al que muchos liberales nuestros admiraron como espejo de virtudes políticas, el reverso del cual fue para ellos Santa Anna, “el guerrero inmortal de Zempoala”. Fue el dictador una suerte de soldado de fortuna que comprometió nuestro destino al colaborar por acción y por omisión con el gobierno de Polk, cediéndole más de la mitad del territorio mexicano, traición y deserción que lo convirtieron en el villano favorito de nuestra historia.

Mora titula el ensayo que incluye la mención staëliana “Discurso sobre la alta política de los gobiernos”, que hoy conserva vigencia y vigor, por lo que es de reproducirse en extenso, aunque no *in toto*:

Nunca es más bien organizada una nación que cuando los que llevan las riendas del gobierno y se hallan frente a la administración pública están exentos del espíritu de engrandecimiento personal. [...] La honradez, dice el inmortal Washington, es la mejor política de un go-

bierno y ésta no tiene obstáculo ninguno para desarrollarse cuando los depositarios de la autoridad no se acuerdan de sí mismos, ni se tienen presentes de las operaciones cuyo único objeto debe ser la marcha de los negocios públicos. [...] Así fue como consiguió este hombre verdaderamente grande la fama de un profundo político, el aprecio general de todo el mundo civilizado, la prosperidad de su patria y una gloria eterna e inmortal. Si alguna vez ha tenido el principio puesto en boga por Madame de Staël, de que las circunstancias muchas veces destruyen o consolidan los sistemas de gobierno y que un hombre suele ser una circunstancia, ése es el caso de Washington.⁸

Uno de los mayores juristas mexicanos, un politólogo *avant la lettre*, Mariano Otero —distinguido jalisciense que comparte con Ignacio Vallarta el honor histórico de haber propugnado la adopción del principio del *habeas corpus*— ha sido leído y estudiado de nuevo en fechas recientes. Charles A. Hale lo hizo muy bien en su ensayo *El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821-1825*, donde afirma que “Otero compartía un nuevo espíritu aparecido en el pensamiento social europeo, que se desarrolla como reacción ante las doctrinas antehistóricas e individualistas que culminaron en la Revolución francesa. Citó frecuentemente a Madame de Staël, la cual había recalado que la Revolución había sido resultado de causas profundamente arraigadas en el pasado...”.⁹ Además, sostiene que “ninguna otra figura fue más significativa para el liberalismo constitucional mexicano de los años 1820 que la de Benjamin Constant, el dirigente de la escuela francesa de liberales doctrinarios o constitucionales”.¹⁰ Constant, según la óptica de Hale, tuvo importancia en México “porque buscaba formas para garantizar la libertad civil en un país en donde las instituciones secundarias o intermedias son débiles”.¹¹

Otero se adentró en la obra ensayística de Madame de Staël tanto y de tal modo que el primer epígrafe de su “Ensayo sobre el verdadero estado de la cuestión social y política que se agita en la República Mexicana” de 1842 está tomado de ella: “*Ceux qui la considèrent [la Revolución francesa] comme un événement accidentel n’ont porté leurs regards ni dans le passé, ni dans l’avenir. Ils ont pris les acteurs pour la pièce; et, afin de satisfaire leur passions, ils ont attri-*



Marie-Éléonore Godefroid, retrato de Madame de Staël, ca. 1849

⁸ José María Luis Mora, *Obras sueltas*, Porrúa, México, 1963, p. 591.

⁹ Charles A. Hale, *El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821-1825*, Siglo XXI, México, p. 190.

¹⁰ Y ya se sabe que decir Constant es, siempre, decir Germaine Necker, “Ninette”. Y quien dice “doctrinaria” dice Broglie, es decir, la estirpe de Mme. de Staël.

¹¹ *Ibidem*, p. 54.

bué aux hommes de moment ce que les siècles avaient préparé".¹²

Al criticar el espíritu mercantil para el que "la ganancia y el interés son toda su moral y todos los medios y los fines de la institución", Otero se adelanta a las previsibles críticas a tal tesis apoyado en Necker: "el juicio severo que se acaba de leer sobre el espíritu y la influencia del comercio, es una de tantas ideas que el autor hubiera querido ocultar, pero que la imperiosa fuerza de la verdad le ha obligado a decir: ha recordado con Madame de Staël que era necesario abordar sinceramente todas las grandes ideas y guardarse de poner combinaciones maquiavélicas en la aplicación de la verdad".¹³ Si la fragilidad del estado social de México en aquellos años aciagos de la primera mitad del siglo XIX era deplorable, había sin embargo la esperanza de que el incesante estado de agitación de la sociedad impulsara hacia la mejora y la civilización: "Si México estuviese aislado del resto del mundo civilizado, o si viviéramos en alguna de las épocas pasadas de ignorancia o de barbarie, un tal estado no sería por esto duradero, porque el hombre, como ha observado Madame de Staël, camina siempre hacia la perfectibilidad, que es a la vez la naturaleza de su carácter y la expresión de su destino".¹⁴

De Valle Arizpe¹⁵ hizo popular a una dama mexicana del siglo XVIII, "La Güera" Rodríguez: personaje staëliano, mereció el elogio y tórrido apasionamiento de Alexander von Humboldt durante su estancia en México. Doña María Ignacia Rodríguez de Velasco (1778-1842) embrujó a Humboldt no sólo por su "gallardía de rosa de Castilla en alto tallo" y por el hipnótico fulgor de sus brillantes ojos azules, sino ante todo por lo armonioso de su voz: "Su habla era como un gorjeo continuo, música suave de fluir de agua". Gracias a la obra de la señora Frances Erskine Inglis, mejor conocida bajo el nombre de su esposo el marqués de Calderón de la Barca, la consorte del primer embajador con que España reconoció la irreversibilidad de la Independencia de México, contamos con el *locus* en que aparece el nombre de Necker:

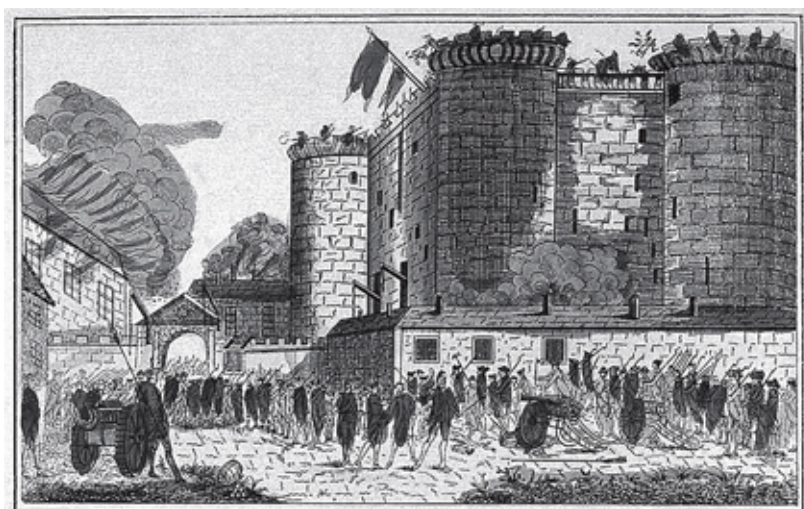
Encontré a "La Güera" muy agradable y la más cabal de las crónicas vivientes [...]. Hablamos de Humboldt, y haciendo mención de sí misma en tercera persona, me refirió todos los pormenores de su primera visita y

¹² Mariano Otero, *Obras*, recopilación, selección, comentarios y estudio preliminar de Jesús Reyes Heróles, Porrúa, México, 1967, p. 7.

¹³ *Ibidem*, p. 50.

¹⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵ Artemio de Valle Arizpe, *La Güera Rodríguez*, Porrúa, México, 1960, p. 149.



PRISE DE LA BASTILLE

Dibujo de la toma de la Bastilla, 1789

la admiración que sintió por ella; que entonces era muy joven, sin embargo de estar ya casada, y madre de dos niños, y que cuando Humboldt fue a visitar a su madre, se encontraba sentada en un rincón, y en donde el barón no podía verla, hasta que conversando éste muy seriamente acerca de la "cochinilla" (tinte vegetal), inquirió si podría visitar cierto lugar en donde había una plantación de nopales. —Ciertamente que sí —dijo la Güera desde su rincón—, y nosotras mismas podemos llevar ahí al señor de Humboldt. Echándola de ver entonces quedándose admirado y suspenso, exclamando al fin: —¡Válgame Dios! ¿Quién es esta muchacha?—. Desde aquella ocasión estaba constantemente con ella, y más cautivado, dicen, por su ingenio que por su hermosura, considerándola como la Madame de Staël de Occidente.¹⁶

Es oportuno que el último punto de esta línea de intersección de lo staëliano y los próceres mexicanos del siglo XIX recoja lo que De María y Campos consigna en su monografía acerca de Manuel Eduardo de Gorostiza¹⁷ sobre las relaciones diplomáticas entre México y Suiza. En 1826, el Senado mexicano aprobó el nombramiento de Gorostiza como Encargado de Negocios del presidente Guadalupe Victoria en los Países Bajos. Su misión fue una comedia de equívocos, pero Lucas Alamán, Ministro de Asuntos Extranjeros de México, ratificó su apoyo al joven diplomático, "confiando a su discreción y talento el buen éxito de la misión". Gorostiza informó al Alamán canciller que: "Habiendo hecho presente al Excmo. Sr. Don Sebastián Camacho cuál era el actual estado de las relaciones confidenciales que yo había establecido con algunas personas influyentes de la Suiza y que

¹⁶ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, Porrúa, México, pp. 92-93.

¹⁷ Armando de María y Campos, *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1959, pp. 75-76.

aquellas habían producido ya algún resultado, puesto que en la última Dieta se había discutido, a invitación del cantón de Zúrich, la oportunidad de establecer un Cónsul Suizo en México”. La nota está firmada en Bruselas el 7 de diciembre de 1826.

El 12 de noviembre de 1827 Gorostiza busca alcanzar su propósito y formula una consulta al gobierno mexicano: “¿Puedo proponer, de acuerdo con las órdenes que acabo de recibir de mi gobierno, al de la República Helvética el establecimiento de relaciones políticas y comerciales entre los dos países sobre la base de la reciprocidad más absoluta? Para alcanzar esta finalidad, los Estados Unidos Mexicanos están dispuestos a recibir y a nombrar cónsules que representarán sobre los lugares sus intereses respectivos”.

El presidente del Directorio Federal suizo contestó al diplomático mexicano con atención y cortesía: “En efecto, el Cuerpo Helvético desea establecer relaciones amistosas con los Estados de la Unión Mexicana y aprecia la importancia de las mismas”.¹⁸ Exclama De María y con razón: ¡Un nuevo triunfo de Gorostiza! México contaba ya con un nuevo amigo: Suiza. Cabe el regocijo por estos casi doscientos años de respetuosa y enriquecedora liga, de la que ambas naciones podrían sacar hoy mayor provecho. Para ello se requeriría un intercambio más ambicioso y un programa o agenda más pormenorizada, a fin de que la incipiente democracia mexicana tome nota y aprenda de la suiza, ejemplo universal de concordia y libertad, así como Suiza abra sus ojos a las riquezas culturales y universitarias de México.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 81-82.

Otra histórica referencia a la incipiente relación entre México y Suiza es la carta de José María Luis Mora al Supremo Directorio de la Confederación Helvética, firmada en Londres el 12 de julio de 1848, donde ratifica el deseo del gobierno mexicano de “estrechar sin dilación sus vínculos con esta interesante parte del continente europeo regida por el sistema republicano”. México, arruinado por la brutal y sanguinaria guerra entablada para despojarle, sin razón, ni derecho, de sus ancestrales territorios, librado a los caprichos del clero y del ejército santanista, buscaba en 1848 hacerse oír por Suiza, de quien admiraba su republicanismo, admiración que no conoce término hoy en día, por lo menos entre quienes vemos en la Confederación Helvética un supremo ejemplo de la civilización.

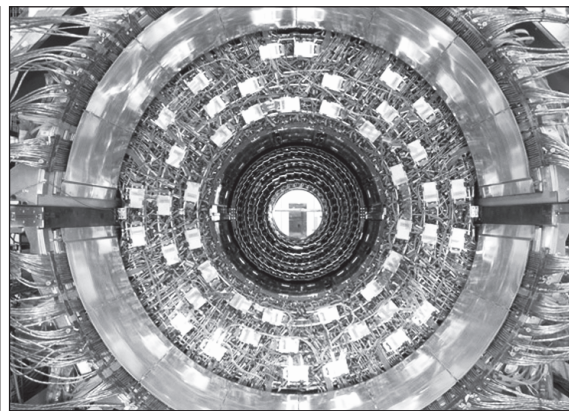
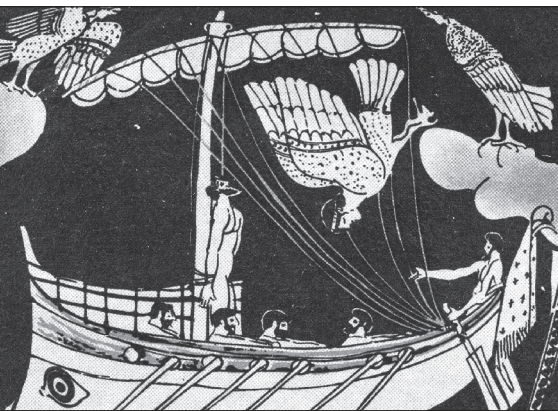
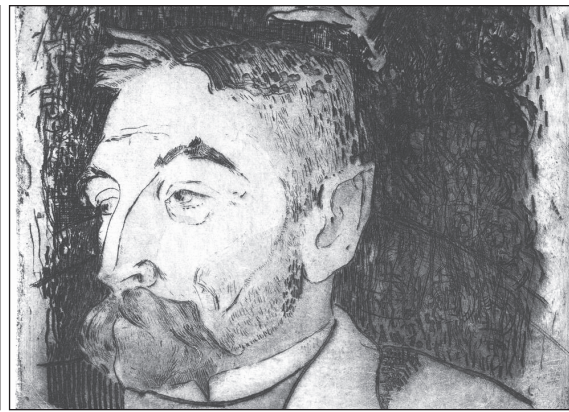
Cabe calificar de excéntrico el temprano interés mexicano por lo suizo. Calasso ya ha señalado “la noble excentricidad suiza, la de Paracelso y de Bachofen, de Jung y de Rousseau, la excentricidad de esa Suiza oculta que es una preciosa reserva de locura en el centro de Europa”.¹⁹ La reserva de la locura mexicana se hace evidente en nuestra fascinación por la muerte, nuestro sustrato anclado en Mictlán. Habrá otros depósitos de extravíos, pero me parece que éste es el definitorio. Y una cierta melancolía que impregna a los dos, de distinta forma, así como las hondas y complejas raíces religiosas y la fuerte huella que catolicismo y calvinismo han dejado en el alma de ambas repúblicas. Hay pues entre las dos naciones puntos no tan evidentes pero no por ello menos reales de contacto y de empatía. **U**

¹⁹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 353.



José Guadalupe Posada, *Asalto de zapatistas*, grabado sobre la Revolución mexicana, s/f

Reseñas y notas



Mapa de una ausencia, de Andrea Bajani

Yael Weiss

El *tú* de este libro no eres tú, querido lector. Tampoco es el hipotético *tú* en que se pertrecha un púdico *yo*, o un *yo* distante, como sucede con el protagonista de *Aura* y en tantas otras novelas experimentales de los años 50 y 60. Aquí el *yo* del narrador le habla a un *tú* que es su madre recién muerta. Es un íntimo ajuste de cuentas: el hijo la señala con un dedo acusador. “La primera vez que te vi fumar fue uno de esos martes, tu socio te ofrecía los cigarrillos, te acercaba el encendedor y tú te inclinabas hacia él, con los labios hacia fuera.” La madre ha muerto pero no hay sitio para lágrimas. Aún no. Primero habrá que conversar con esta gran ausente, increparla, juzgarla, perdonarla. ¿Y cuál es su crimen? El abandono. Y el último, el de la muerte, es irrevocable. Ahora puede empezar el proceso: abran los expedientes, saquen los *alibis*.

La novela inicia con la llegada de Lorenzo a Bucarest, para el entierro. Hace décadas que no ve a su madre, apenas reconocía su voz al otro lado del teléfono cada Navidad. El narrador no tiene la fuer-

za de velarla —por el miedo de asomarse a un rostro familiar pero también ajeno, devastado por el tiempo— ni el ánimo de engrosar la tropa que se enfila hacia el cementerio. No la verá más, pero en su diálogo intenta dar forma a su interlocutora, esa gran ausente. Lorenzo pronto comprende que existe una madre en su memoria y otra, desconocida, que vivió en Rumania. La primera mana profusamente, a borbotones, de sus recuerdos. La segunda la conocerá solamente a través del país al que emigró, sus allegados, unas cuantas fotografías y un pequeño legado material. Ambas completan un retrato a doble cara de Jano: es una madre monstruosa y es una madre tierna.

Nos quedábamos en la alfombra durante horas, jugábamos a pelearnos, yo trataba de huir a cuatro patas y tú me cogías de los tobillos y me arrastrabas hacia atrás, ¿Dónde te crees que vas, muchachito? De tus regresos a casa recuerdo el contacto físico, ese choque que terminaba siempre con los dos sudando y mirándonos jadeantes, tus ojos llenos de diversión y los míos de

rabia. Porque aquello era un juego, pero era también mi manera de decirte que no habías estado allí.

Desde las primeras páginas queda claro que Lula, la madre, no es una mujer que quepa en un molde convencional. Es una aventurera que recorre el mundo, cambia a capricho de varón, es jefe de compañía, inventa una máquina adelgazante, funda una empresa en Rumania. El hijo, concebido en una noche anónima, es un accidente dentro del vendaval de negocios y viajes que consume toda su atención. Sin embargo, cuando los años cobran las cuentas pendientes, cuando vieja, gorda y alcohólica, cuando al borde de la indigencia y sola, quizás este hijo, el único amor desinteresado y recíproco, hubiera podido darle un sentido, o un centro, a su mapa de fugas.

Andrea Bajani urde un personaje de mujer atípico y quizá por ello inquietante. Lula priorizó el amor de pareja al filial y persiguió un lugar en el mundo a su muy particular manera, absolutamente disruptiva con el orden familiar y social establecido por los siglos de los siglos. Ajena a las categorías, no es fácil de juzgar. Madre a veces amada y a veces odiada, su ausencia deja un gran hueco, parecido al de Ceaușescu en su palacio vacío al centro de Bucarest. Son ausencias terribles, fantasmas que pesan y tardan en desvanecerse.

Mientras ordena los elementos que compusieron la vida de su madre —una primera mitad en Italia y una segunda en Rumania—, las acusaciones del narrador se extienden a todo el entramado social europeo. La desigualdad entre Este y Oeste



Andrei Pandele, Camión con botella de gas, s/f

arroja a los empresarios italianos como aves de rapiña sobre una Rumania empobrecida y debilitada por la dictadura de Ceaușescu. Los rumanos, por su parte, ven en Occidente su mejor oportunidad: las mujeres parten como mano de obra barata, abandonando a sus hijos, mientras que las más jóvenes intentan seducir a los nuevos conquistadores. Quedan las familias truncadas a ambos lados de la línea que divide la Europa rica de la pobre.

Asimismo, Andrea Bajani hila en el discurso de su narrador una denuncia del modelo neoliberal. Es un hilo de muy fino sarcasmo. Su instrumento: la promoción y venta en los países subdesarrollados de un huevo para adelgazar que inventó Lula. En esta máquina gigante ingresan las personas gordas para sudar los kilos que les sobran.

Quando volvías a casa decías siempre cuánto sufrimiento hay en esos sitios. Pero era precisamente allí adonde había que ir para aportar serenidad, para eliminar el malestar, el desaliento y los kilos de más. De modo que ibas a Ghana, Líbano, Bangladés, Colombia, Perú, China, Zaire, Nicaragua, Rumania, Polonia, Serbia y otros muchos sitios. Te habías concentrado en las zonas más pobres del mundo; decías que allí tenían mucha energía, un sentido de la vida más desarrollado que el nuestro. Decías que hacer llegar aparatos como el tuyo a lugares así era en cierto modo como llevar la luz, el agua o el teléfono. En las fotos que me enseñabas había centros estéticos con muchas personas que estaban fuera mirando a los pocos que entraban dentro. Esos, decías, son los que tienen dinero. No son muchos, pero sí muy aguerridos y quieren lo mejor que haya. Esos otros, decías señalando con el dedo a las personas que se aglomeraban fuera del centro, son los que no tienen dinero. Son muchos y sufren mucho, pobre gente. Pero ahora tienen un estímulo más por el que esforzarse. Si pudieran, decías, se arrojarían todos dentro del huevo. Incluso los que están delgados.

Los socios en la manufactura de este grotesco aparato, Lula y su amante Anselmi, caricaturizan la decadencia de este

modelo de belleza con las sobrecarnes que acumulan ambos en la edad madura.

Pero más allá de la denuncia —o mejor: más acá, en un plano más íntimo—, *Mapa de una ausencia* es una novela de abandono y traición, donde las dinámicas familiares y sociales repiten ciclos mórbidos. Lula, demasiado excéntrica para un medio social estricto, fue abandonada alguna vez por su familia burguesa. Se reconstruye como mujer emprendedora y fuerte, sin ataduras. Pero después, ella también abandona a su hijo y a su esposo cuando se fuga a Rumania con su socio. Allí, el ciclo del abandono, deslocalizado como las empresas de Europa Occidental, cobrará nuevas víctimas.

La melancolía suave en la prosa de Andrea Bajani es engañosa, como un canto de sirena. Quien se deje llevar sin sospecha, quien continúe la lectura hacia el centro de su isla narrativa, se estrellará con una crueldad sin límite. Pero en lo más oscuro, siempre sale a flote la poesía.

Hay una hora de la mañana en la que las luces de la ciudad se apagan todas a la vez, en un único instante. Como si fuera una única habitación, como si hubiera alguien que se levantara, se acercara hasta el interruptor, apagara y volviera a sentarse. Nunca se sabe exactamente cuándo sucede, decías. Es necesario quedarse quietos delante de la ventana, observando, no distraerse, no enredarse en pensamientos, que los pensamientos son como las manos de alguien que te llega por detrás y te tapa los ojos, no te deja ver ya.

La pluma sensible, precisa, de Bajani traza las fronteras de un mundo sin piedad, donde el sufrimiento es silencioso y el encuentro entre las personas un asunto fallido. Sin embargo —lo repito porque es el núcleo de la experiencia que nos depara—, la emoción del instante, su vibrante poesía, redime. Son muchos los destellos en esta prosa: son la verdadera sorpresa del libro. No daré más ejemplos para preservarla. Baste saber que son como aquel “hotel de lujo en el centro de Bucarest, engastado entre los edificios como un diente de oro en medio una boca descuidada”. Junto a este despliegue técnico, la boca descuidada es nuestro lenguaje de cada día.

La escritura de Bajani provocó el inmediato reconocimiento de Antonio Tabucchi, quien mandó una carta al autor tras la lectura de su primera novela. En sus páginas, dice Tabucchi, encontró “una emoción que la literatura italiana no me daba desde hacía tiempo”. En traducción, lo saludan Emmanuel Carrère o bien Vila-Matas, quien afirma que Bajani es “uno de los autores italianos cuya obra sigo con gran interés. Su escritura es ambiciosa y posee una indudable energía literaria”. En sus tempranos cuarenta Bajani ya cuenta con el Premio Bagutta, el SuperMonde-llo, el Recanati y el Brancati, a menudo reservados a los mayores. Éste es su segundo libro traducido al español por Siruela. Enhorabuena. Que sigan muchos, estamos en espera. **U**

Andrea Bajani, *Mapa de una ausencia*, traducción de Carlos Gumpert, Siruela, Madrid, 2017.



Andrei Pandele, *Casa del pueblo*, s/f

El acelerador de partículas, de Julio Trujillo

Ricardo M. García

La medida justa de un poema: la incandescencia de los versos y su reverberación, ése era un paradigma que funcionaba o funciona en ciertos modelos de la lírica, aunque resulta visceral y poco asertivo para descubrir la creación poética. Es cierto que es una manera de apreciación y la justa medida que puede ocasionar la lectura de Miguel Hernández, algunos pasajes del *Romancero gitano* de Lorca o la prosodia a la que nos induce un escritor como Raúl Zurita en *INRI*. El poeta como un ser alejado o como solitario enigma que protesta frente a la concurrencia y regularidad de la sociedad. Versos encendidos frente a discursos medidos, pulidos con esmero y corrección.

Así ha sido parte del desplazamiento de la lírica. El movimiento del romanticismo frente a una creación ilustrada, un modernismo frente al positivismo decimonónico. Ése es el movimiento pendular que señaló Paz de manera certera en *Los hijos del Limo*: “El sentimiento y la conciencia de la discordia entre sociedad y poesía se ha convertido, desde el romanticismo, en el tema central, muchas veces secreto, de nuestra poesía”. El enfrentamiento del espíritu individual frente a la masa colectiva. De ahí que un poeta tuviera que alzar la voz.

Comienza el poemario *El acelerador de partículas* con una cita de Lucrecio como epígrafe: *Su unión no es un compuesto heterogéneo, sino sencillez eterna*. Entonces, pienso que este libro será más de ideas que de ironías, más de humor que de ritmo. No es una lírica incendiaria, adelanto. Pero me equivoco. Comienza una sencillez eterna, el ritmo de los versos que se transmiten sin pompa ni protocolo. No es La Poesía, sino la *poesía* que se comparte. Versos

para caminar la ciudad o la tarde. Así empieza este libro de versos y la música que sostengo en mis manos, con sencillez.

En pleno siglo XXI Lucrecio da un guiño de lucidez a los ojos de un anacoreta. Es la arquitectura de un templo antiguo para una práctica ancestral: el canto poético. Así comienza el libro, publicado por Almadía, de un Julio Trujillo que, como él mismo describe su condición de hombre posmoderno en *selfie*, se desvanece con tan solo nombrarlo, su misma percepción choca a contrapelo con las consonantes de su nombre, como un guante atravesado por dedos o cuando tasa el agua que trata de contener en una red. El escritor diluyéndose poco a poco, en los límites de su lenguaje, al filo de su reacción atómica.

Tira una flecha hacia *De rerum natura*, un clásico que resalta la sencillez y su manera de ir deshilvanando el centro de la materia filosófica: cuál es la naturaleza de las cosas y su misterio, cómo se mantiene unida la materia y cómo se explica el vacío, cómo dar con la clave del átomo y, en fin, cómo la mente se vuelve mente, y cómo la naturaleza carece de dioses. Un universo que se revela prodigioso sin la maravilla desprovista del dogma. Así este poemario también, pero con modestia, busca su propia *natura*. Utiliza la figura del creador, el demiurgo que nos transmite su experiencia, como hilo conductor que siempre deja de existir o existe sólo un poco en los confines del poema. Una lírica con piel de oveja, descubro más tarde. Una lírica que es conocimiento en sí misma.

Un acelerador de partículas es una herramienta, un instrumento de investigación científica en el campo de la física y funciona por medio de campos electromagnéticos (ya sean tubulares o circulares) que

aceleran a gran velocidad las partículas de un elemento. Las partículas chocan, crean nuevas partículas, o no las crean, y esta reacción permite estudiar un elemento de manera completa y compleja.

Nuestro *acelerador de partículas* en cuestión es de forma circular. Los aceleradores circulares se utilizan para el estudio atómico. No podría ser más adecuada la metáfora para el poemario. De un lado tenemos las partículas de la realidad y su carga, por el otro la lírica, en cabeza del poeta, y su pulsión eléctrica. Y lo que ocurre frente a nuestros ojos es una reacción que antes no adivinamos. Las partículas (la realidad y el poeta) se alteran, crean algo nuevo y, tal como ocurre en el experimento, las nuevas partículas se gestan inestables y desaparecen. Así el poema. Su conjunción nos permite estudiar reacciones que se encuentran agazapadas y conocer una nueva realidad. Frente a las filas interminables del cereal del “Blues del supermercado”: “tú mismo eres la espiga que se abre / a mil destinos”. Lo que ocurre dentro también ocurre fuera. O en “Discos”, momentos de parpadeo en los que el juego de un *frisbee* viaja entre los hijos del escritor y él mismo, y los coloca a orillas del universo; el *frisbee* crea un universo propio al atardecer, en el que nada más existe, o existen ellos y el atardecer en un universo paralelo.

El libro tiene vigencia ahora que la ciencia alcanza a la poesía, o que el arte se vuelve mentirosamente un matemático de las formas, las instalaciones y los *performances* verbales. Con *El acelerador de partículas* se da testimonio de que la poesía ha sido transformada por la ciencia del lenguaje. **U**

Julio Trujillo, *El acelerador de partículas*, Almadía, México, 2017.

Del boxeo, de Joyce Carol Oates

Ari Volovich

“El boxeo pretende ser superior a la vida en la medida en que es, idealmente, superior a todo accidente. Nada contiene que no sea del todo intencionado”, escribe Carol Oates al inicio de este ensayo categórico que abarca todos los matices del “arte del aporreo”.

A pesar de su profunda carga poética, los primeros pasajes de *Del boxeo* se desplazan con una agilidad sorprendente, con la elegancia quirúrgica empleada por Oates, quien no desperdicia ni una sola gota de tinta en su panorámica introductoria. Y es que Carol Oates sublima mediante una visión romántica este deporte a menudo brutal y tan dolorosamente alegórico de la condición humana.

La poeta metafísica nos introduce a un cuadrilátero donde:

El boxeador se enfrenta a un contrincante que es una distorsión onírica de sí mismo en el sentido de que sus debilidades, posibilidad de error y de ser gravemente herido, sus desaciertos intelectuales, todo, puede ser interpretado como puntos fuertes pertenecientes al Otro; los parámetros de su ser íntimo no son más que los ilimitados asertos de la personalidad del Otro. Esto es sueño, o pesadilla: mis fuerzas no son del todo las mías, sino las debilidades de mi adversario; mi fracaso no es totalmente el mío, sino el triunfo de mi adversario. Él es mi personalidad-sombra, no mi (mera) sombra. El combate de boxeo, tan “serio, completo y de cierta magnitud” —para emplear la definición aristotélica de la tragedia— es un evento que necesariamente subsume a ambos [...].

El cuadrilátero que se desdobra a lo largo y ancho de esta gema ensayística parece

adquirir las dimensiones del universo. Se transforma en un escenario delimitado por los trazos de Oates en donde se exhibe toda la tragedia humana en su expresión más cruenta y elemental. El tiempo y el espacio parecen estar suspendidos de tal modo que da la sensación de que todas las batallas libradas por la humanidad se llevaron a cabo debajo de esos mismos reflectores y de manera simultánea.

“El tiempo, al igual que la posibilidad de muerte, es el adversario invisible del cual los boxeadores [...] son profundamente conscientes. Cuando un boxeador es noqueado no significa [...] que haya quedado sin sentido o incluso incapacitado; significa, más poéticamente, que ha sido sacado del tiempo”.

A pesar de sus pinceladas románticas, *Del boxeo* no pretende ser una apología de la violencia ni su glorificación; la autora sólo advierte que ésta es inherente a todo lo humano. Encauza la violencia en el *ring* para exaltarla a una escala personalizada: “Con todo, sugerir que los hombres pudieran amarse y respetarse en un sentido directo, sin el violento ritual del combate, es malinterpretar la pasión más grande del hombre: por la guerra, y no la paz. El amor, si ha de haberlo, viene después”. Sin embargo, Oates repara en los aspectos más siniestros del boxeo y desdibuja toda noción enaltecida de esta práctica tan elegante como salvaje y primitiva. Las cualidades inmortales que a veces atribuyen a los boxeadores no están exentas de la inevitable fugacidad de lo efímero, de la vida misma.

Que el combate de boxeo sea una historia sin palabras no significa que no tenga texto ni lenguaje, que sea de algún modo “bru-

ta”, “primitiva”, “inarticulada”; ocurre que el texto se improvisa en la acción; el lenguaje es un diálogo de la más refinada especie entre los boxeadores (podría decirse que tan neurológico como psicológico: un diálogo de reflejos detonados en fracciones de segundos) en una respuesta conjunta a la misteriosa voluntad del público [...].

La parte técnica de este ensayo —muy bien documentado— es una compilación cuidadosa de viñetas anecdóticas y de frases célebres de la boca de pugilistas de renombre mundial. Sirve para marcar y dar inicio a los asaltos impuestos por Oates. En estos pasajes la autora hace un recorrido histórico y lúdico que refleja una edición sumamente meticulosa: “Nada contiene que no sea del todo intencionado”.

Si bien es cierto que Joyce Carol Oates no es la primera escritora en abordar el boxeo —la letanía de plumas que han incurrido en las lonas incluye a tótems del calibre de Faulkner, Hemingway, Jack London, Norman Mailer, tan sólo por mencionar a los primeros que salen a flote—, lo que la distingue del resto es que no se limita al ámbito impresionista, metafórico o anecdótico, sino que más bien se apoya en esta práctica brutal para ventilar cada matiz de la psique humana y resaltar la eterna dualidad del ser: la bestia no puede escapar del hombre y viceversa.

El bullicio del público resuena en los tímpanos aun mucho después de haber cerrado el libro. No obstante, uno queda con la sensación de que *Del boxeo*, más que otro ensayo boxístico, representa otra lectura de la contradictoria condición humana.

Ya lo señalaba Bertolt Brecht: “El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”. **U**

Lejos de juzgar a los espejos, de Miguel Aguilar Carrillo

Eduardo Langagne

Miguel Aguilar Carrillo nació en 1954 y le aporta desde hace muchos años a Querétaro su enorme talento poético. Con *Lejos de juzgar a los espejos* el autor celebra más de cuarenta años de trabajo, ahora reunido en esta compilación de la que nos advierte: no es una antología. “De serlo”, nos dice, “quedarían muy pocos textos”, y es por eso que ha decidido llamarla una antología temporal, como indica el subtítulo.

Desde el índice del volumen editado por Calygramma pueden percibirse las decisiones que el poeta ha tomado para ofrecernos una confluencia poética, el trabajo de amoldar en conjuntos poemas de diversa procedencia para ofrecerle una rica sugerencia al lector. Mi lectura encuentra en esta obra numerosas cualidades de su poesía, poemas que tengo ya como favoritos.

La luna es una ninfa descarriada
[que enamora a la tierra
y desoye los luminosos arrebatos del sol]

El primer apartado, “Imágenes ante un espejo”, reúne poemas de 1973 a 2004. Treinta años, rebasados, de una etapa de escritura que podemos leer de manera cronológica y secuencial para percatarnos de los recursos adquiridos en cada periodo de trabajo activo. A partir de ahí, el libro congrega diversos tiempos, épocas intermedias y sobrepuestas que nos obligan a mirar el recorrido del autor como en realidad son la vida y la escritura: no responden a una cuadratura exacta de periodos con fecha de inicio y término delimitada. Veremos así que cada momento escritural está salpicado de otros poemas, ideas que se agolpan y tienen curso orde-

nado en la escritura, etapas sobrepuestas, paralelas a veces, en las que el poeta atiende propósitos comunes sin dejar de recibir y cuidar lo que el azar le trae o lo que una calculada reflexión le incita.

Así se suceden en el recorrido del libro, “Ocupación de la nada”, autorretratos escritos entre 1997 y 1999, a los que el poeta suma otro conjunto, de 1998 a 2005, bajo el mismo apartado común, “Laberinto del cuerpo”; “Muchacha en la playa”, poemas trazados entre 2004 y 2005; “Vida completa”, 2005-2009; y “La cosa en sí”, 2008-2013, título que reúne el tríptico que cierra el libro. Por último, la muestra incluye “Poemas dispersos”, escritos entre 2008 y 2013. Con la datación de cada apartado comprendemos mejor este tiempo diverso, las cosechas intermedias y agregadas que el autor nos presenta como parte de un todo creativo.

Actualmente compartimos el problema de la disponibilidad de nuestros libros, de manera especial en el caso de la poesía. Celebro por ello la aparición de este volumen compilatorio donde están presentes los poemas con los que el autor tiene una relación afectiva que va más allá del gusto o el rigor crítico de los lectores, esos tremendos jueces indispensables y anhelados.

Las provisionales famas de algunos poetas no siempre están vinculadas a la lectura de sus textos; la lectura representa la verdadera y única fuente de recepción de lo que un poeta escribe. *Lejos de juzgar a los espejos* ofrece esa posibilidad indispensable de la lectura como el medio más eficaz para valorar la expresión lúcida y propositiva de su autor, su presencia verdadera en la poesía.

A través de su ya considerable secuencia de títulos, Aguilar Carrillo ha venido

sumando dificultades que resuelve con serena vehemencia. Sus epígrafes, por ejemplo, no son una selección de adornos literarios: los fragmentos seleccionados tienen pertinencia, profundidad y sentido en el conjunto. Proponen un contexto referencial para el lector acucioso, pero también una ayuda eficaz para el lector novato: una ruta paralela de lectura. Los epígrafes de Miguel son notas, sugerencias, recompensa de un cuidadoso acercamiento suyo con los numerosos libros que esta compilación poética tiene como plataforma.

El lector con mayor destreza se percató de las numerosas dificultades que el autor se propuso y consiguió resolver poéticamente, y para el lector primerizo en poesía —lector, como digo, siempre deseable, renovador, ambicionado— lo mejor de todo es que los poemas podrán leerse con la confianza natural de su magnífica hechura. Doble proeza de sabiduría y sensibilidad creadora.

Estas piernas que no ven | los brazos
que no oyen
se acercan a tu cuerpo pleno de sentidos

Lejos de juzgar a los espejos es testimonio de un poeta cuya tenacidad está puesta al servicio del poema. Sus atributos se han afinado y mantienen un estimulante apego a las búsquedas específicas de cada momento, desde sus primeros pasos, cuando aún no cumplía veinte años. Su selección es también un ejercicio de crítica al sugerirnos las razones por las que algunos poemas permanecen. De este modo, el poeta, con su experiencia a cuestas, con la lozanía de quien se mantiene en permanente contacto con la poesía, se convierte en un lector agudo de su propia obra, reflexivo,

con el pulso aguzado en la valoración. En este tránsito de tres décadas, es evidente que los procedimientos de Miguel Aguilar Carrillo se han ido acumulando y discerniendo para alcanzar una voz personal y diferenciada, búsqueda de todos los poetas. Una de las indagaciones que él hace explícita se da en la intertextualidad, es decir, el acopio de variados textos que dan unidad y cohesión. Referencias que enriquecen el trabajo, puesto que son originadas en la recepción atenta y cuidadosa de las páginas exploradas. Los románticos solían reacomodar su lírica en los mullidos espacios de los mitos griegos; en épocas contemporáneas suele citarse a las generaciones anteriores en el eterno proceso de *retornografía* que ya cantó el cubano Luis Rogelio Nogueras. El placer de la lectura que va a llevarte a la escritura. La intertextualidad que te asombra, te revela, te reconduce.

En los juegos de palabras tan habituales y distintivos de nuestra poesía se nota que somos afines al eco de las voces, a la reverberación de nuestra lengua. En el sonido de una palabra el sentido de las cosas se amplía, en tanto crece y se maravilla la habilidad de quien escribe. La destreza del poeta.

Los poemas de Miguel no dejan de lado las referencias a las innovaciones tecnológicas, las novedades electrónicas. “Haber, a ver”, anota en un poema Miguel Aguilar Carrillo, recordándonos una distinción que en nuestros días nos permite hacernos una idea de quién es nuestro interlocutor en WhatsApp. A ver qué pasa...

Refiriendo a YouTube, el poeta redacta un poema antes de apagar la computadora y nos permite confirmar algo que ahora ya es parte de nuestra vida: combina la pluma en la grafía manual y la digitación en el teclado cada vez más nuestro, cada vez más extensión de la mano.

La diversidad de sus recursos poéticos me hace pensar cuánto me gustaría que contáramos cada vez más con lectores habituados, adiestrados y conocedores de la poesía. En una doméstica comparación pienso en los aficionados al fútbol que crecen en conocimientos y que ahora, cada vez más, al ser espectadores de los partidos, ya saben cuándo falta una conten-

ción o discuten sobre la línea de cuatro o cinco en la defensiva. Cuánto me gustaría, pienso, que existieran lectores de poesía capaces de detectar y disfrutar los tropos de un autor, su dedicación por los ritmos o las intertextualidades y dimensiones semánticas, o la manera resuelta de exaltar un yo lírico poco habitual y resolverlo en el poema. Así se advertiría el oficio cuidadoso y ceñido de un poeta como Miguel Aguilar Carrillo.

Había un enigma | Estábamos reunidos
[para resolverlo
Un enigma sobre el papel
Una palabra al centro junto a más
[palabras

En la obra de Miguel hay también sentido del humor; si continuamos los juegos de palabras: sentido del amor, sonido del amor salido del amor, reflexiones cultas y populares que son tan cultas como las cultas son populares. Una apropiación de las enseñanzas de las vanguardias en términos de puntuación, aventura formal, dislocamiento de la sintaxis del español; los temas se diversifican tanto como la vida pero no se desatienden los momentos significativos del yo íntimo, del *tú esencial*, decía Machado.

Federico de la Vega se ha encargado de anotarnos en algún momento: “Cuando han caído los grandes discursos fundamentalistas —asunto de la posmodernidad—, hay una necesidad de acercarse a

la filosofía, al actuar cotidiano, de regresar a buscar nuevamente *la cosa en sí*”.

Leer un libro como el de Aguilar Carrillo produce ganas de escribir, incentiva además el apetito por la conversación. Me sorprende y me anima que en la biografía de Miguel estén presentes un padre lector y una madre que canta. La poesía viene con frecuencia de una madre que canta. Miguel tiene una voz propia, diferenciada, una voz que consecutivamente *canta y cuenta*, como quería Antonio Machado.

Miguel Aguilar Carrillo obtuvo el primer lugar en poesía en el Certamen Internacional Sor Juana Inés de la Cruz en 2011. Los distintos certámenes de México dan aliento a quienes escriben y llevan con frecuencia a la publicación del libro.

Lejos de juzgar a los espejos es un magnífico libro. Una apuesta para demostrar que los cánones son múltiples y flexibles, que todavía hay muchos libros por leer antes de las consideraciones coyunturales, de las calificaciones unívocas. Una propuesta adicional para que la lectura de sus libros sea la manera de reconocer y valorar a un autor. Le agradezco fraternalmente a Miguel Aguilar Carrillo la oportunidad de leerlo, pues con ello ya tengo otro libro favorito. **U**

Miguel Aguilar Carrillo, *Lejos de juzgar a los espejos. Antología temporal [1973-2013]*, Calygramma, Querétaro, 2016, 319 pp., fue presentado en el trigésimo octavo aniversario de la Feria del Libro de Minería, que tuvo como invitado especial al estado de Querétaro.



Espejos

© M. Schildemann

“La poesía es una búsqueda de la luz”

Sobre Adam Zagajewski

Lukasz Czarnecki

Adam Zagajewski, poeta polaco, recibió el Premio Princesa de Asturias de las Letras el pasado 8 de junio de 2017. El poeta galardonado representa el *continuum* en una larga fila de poetas que desde el siglo XV abundan: Mikołaj Rej y Jan Kochanowski, luego Franciszek Karpiński e Ignacy Krasiński del siglo XVIII, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid y Adam Asnyk del XIX. Y del siglo XX: Leopold Staff, Jan Lechoń, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Bolesław Leśmian, Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, padre Jan Twardowski, Czesław Miłosz, Stanisław Barańczak, Ewa Lipska, Julia Hartwig, Ryszard Krynicki y muchos más; entre otros, Adam Zagajewski.

De los eslavos, los rusos escriben (tal vez) las mejores novelas, pero los polacos dominan (tal vez) la poesía. Por estar siempre en guerras y confrontaciones, entre dos vecinos principalmente, siempre aplastados, sin Estado propio en el periodo de 1795 y 1918; después, entre dos totalitarismos tras vivir la dominación estalinista y luego totalitaria hasta apenas alcanzar la democracia en 1989. ¿Será que la poesía es la mejor manera de expresar, en pocas palabras, muchas emociones y contradicciones, aparentemente no poéticas? ¿A lo mejor no sólo expresar, sino también contar fábulas? ¿Querer contar tanto y no tener tiempo?

Zagajewski es un poeta que escribe desde experiencias traumáticas y pérdidas, desde historias de confrontaciones, guerras, totalitarismos y conflictos. Nació en 1945 en *Lwów* (la palabra en polaco), la ciudad que ahora pertenece a Ucrania y se escribe en cirílico ucraniano

no Львів (*L'viv*). Después de la Segunda Guerra Mundial, él y su familia fueron exiliados y llegaron a Silesia, una pequeña ciudad de Gliwice. Estudió psicología y filosofía en la Universidad Jagellónica de Cracovia, donde posteriormente fue profesor. Perteneció al movimiento literario La Nueva Onda (*Nowa Fala*) que nació en Cracovia entre 1968 y 1978 y fue contra el sistema totalitario. Zagajewski fue censurado y desde 1981 vivió dos décadas en Francia. En 2002 regresó a Cracovia.

Zagajewski publicó trece poemarios. Comenzó con el titulado *El comunicado* (*Komunikat*) en 1972, donde confiesa:

Estoy marchando por un área amarga
entre la generación de sombras
y herederos del tiempo de generación
[de plantas.

Luego publicó “Carnicerías” (*Sklepy mięsne*) en 1975. Zagajewski escribe:

Si vives en el medio del mundo
tienes que contar con todos
Te miran los vivos y los muertos.

En 1985 apareció en Londres *Ir a Leópolis* (*Jechać do Lwowa*), en el cual se refleja la imposibilidad de Zagajewski de regresar a Leópolis y su emigración, ya que otra vez es exiliado. En 2003 se publica *El regreso* (*Powrót*), al mismo tiempo que vuelve a Polonia, a vivir en Cracovia. Ahí aparece el poema titulado “La poesía es una búsqueda de la luz”:

La poesía es una búsqueda de la luz.
La poesía es el camino real
que nos lleva a lo más lejano.

Buscamos la luz en la hora gris,
al mediodía o en chimeneas

[por la madrugada,
incluso en el autobús, en noviembre,
cuando está dormitando el viejo
[cura.

El camarero en un restaurante chino
[comienza a llorar
y nadie adivina por qué.

Quién sabe, tal vez es una búsqueda,
como el momento en la orilla del mar,
cuando en el horizonte apareció

[la nave depredadora
y se detuvo, se paró por un largo
[tiempo.

Y también fueron momentos
[de profunda alegría
y un sinnúmero de momentos de
[ansiedad.

Déjame ver, por favor.
Permítanme paciencia, digo.
Por la noche cae una lluvia fría.
En las calles y callejones de mi ciudad
se está trabajando la oscuridad
[en silencio.

La poesía es una búsqueda de la luz.

La obra de Zagajewski no solamente incluye poesía, sino que también consta de tres novelas, ensayos y traducciones. Su último poemario se publicó en 2014 con el título *La asimetría*. En la vida lo que uno experimenta es la falta de simetrías. La “correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes de un todo”, nos dice la Real Academia Española sobre la “simetría”, cosa jamás esperada en la contingencia de uno propio, en la oscuridad de la vida. Entonces, ¿será que la poesía es “una búsqueda de la luz”? **U**

La epopeya de la clausura

Revueltas y Fuentes desde 1985

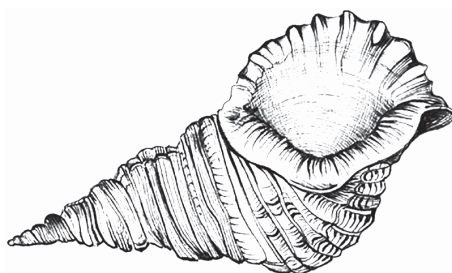
Christopher Domínguez Michael

Destruído definitivamente el arquetipo del poder mexicano en *Pedro Páramo*, tenía que comenzar un nuevo ciclo. La escritura novelística había salvado en un solo evento su colisión con la tragedia y el defenecimiento de lo sagrado seguía la suerte de lo profano.

Todavía *Pedro Páramo* alcanzó una continuación. *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, presentaba la siguiente hipótesis: si el héroe ha muerto, ¿no es necesario humanizarlo, es decir, ridiculizarlo? Crónica de una agonía, retrovisión de la muerte hacia el nacimiento, a la manera de Hermann Broch en *La muerte de Virgilio*, la novela de Fuentes planteaba una suerte civil y paradójica, denigrante para el héroe mítico, pues sucede en el tiempo de los burgueses.

Pero el golpe de timón lo había dado el mismo Carlos Fuentes en 1958 con ese libro famoso, *La región más transparente*. México tenía a su gran novelista y a una novela mexicana que ya no seguía la tragedia campesina sino tornábase en investigación de la ciudad y de su circo social. La filiación asumida de Fuentes con Balzac es legítima: el fracaso de Julien Sorel como héroe (por no decir su ridículo) le advirtió a Balzac que había de ocuparse de la mediocridad burguesa que el personaje stendhaliano no pudo derrotar. No en balde Balzac llamó a su colección “comedia” y no “tragedia”. Los héroes se ríen de nosotros, los burgueses se ríen con nosotros.

Los términos variaban: el espacio de la novela ya era la ciudad y su objeto ya era la Historia (el tiempo histórico, concreto y cronológico) y no el mito ancestral indestructible. En su momento, la novela de Fuentes (y ése es el aspecto que nos



interesa) apareció como crítica monumental de nuestra historia. Por primera ocasión la novela tenía derecho de pernada sobre la Nación; finalmente una sociedad podía mirar su mito nacional desnudarse por completo y apreciar con terror la flacidez de sus carnes y las arrugas deslavadas de su rostro.

La operación de Fuentes era, naturalmente, interesada. Al hacer esa crónica mural —a caballo entre el mural de Diego Rivera en Palacio Nacional y la trilogía *U. S. A.*, de John Dos Passos—, Fuentes no destruía un mito nacional sino le daba, con gran éxito, fundación espectral. *La región más transparente* de Fuentes intentó, como en el cuento de Borges, que el mapa de la novela fuera tan exacto como las dimensiones de la Nación, de tal manera que sus (falsas) proporciones acabaran por ser idénticas.

México era una comedia. México ya no era una tierra trágica sino una ciudad alegórica. Sus hombres ya no se movían por sus institutos ancestrales sino por la lógica de las costumbres burguesas. (Después Fuentes dio marcha atrás, encadenándose con desesperación al Mito y al Arquetipo, señalando que las sombras de la pirámide y de la máscara seguían guiándonos). Siendo un punto a favor de Fuentes la empresa acometida en *La región*

más transparente, encontraba lo necesario para sobrevivir: la compañía de un moralista.

Después de *La región más transparente*, Fuentes fue virando de la crítica de las costumbres a la moral de las responsabilidades. Nadie como Fuentes ha hecho (mal) sobrevivir en la cultura mexicana preocupaciones ontológicas en la actualidad poco populares: ¿Qué es el mexicano, cuál es el rostro del Pueblo y cuál es la máscara de la Nación?, etcétera.

Fuentes llevó hasta sus últimas consecuencias la mistificación de la *singularidad* de México, preocupación de insularidad común a todas las culturas inseguras de sí mismas. Pero el interés radica en que lo hacía siendo él mismo “el escritor cosmopolita” y un maestro de la novela contemporánea, el preocupado en dar un rostro a México mediante la novela burguesa. Ese conglomerado exhausto, lleno de voces, ansioso de definirse y de defenderse a cada momento que es una nación, encontraba a un novelista dotado de cultura universal, pero también de angustia por una ontología mexicana.

Como Rulfo, el Fuentes de *La región más transparente* es un escritor único, el autor de un libro irrepetible, el partícipe de un instante que no retorna. Si Pedro Páramo es el primer, único y último héroe trágico, Carlos Fuentes es el primer y último gran escritor *burgués* mexicano. Como todo gran novelista, Fuentes intentó brindarle a su país un rostro que tuviera forma de novela y, como todo gran novelista, fracasó. El fracaso se agradece, pues nada hay más irritante en estos tiempos que imágenes unívocas y rostros morales. Duele que Fuentes no haya comprendido la virtud de su fracaso.

En *La región más transparente* pueden leerse las coordenadas de la idea que la Nación tenía de sí misma, los arquetipos plenamente desarrollados de sus poderosos, de sus miserables, de sus políticos; la conciencia de vivir una comedia burguesa que, en la mejor tradición balzaquiana, es la de hombres y mujeres atrapados entre la sinrazón de la costumbre y el escepticismo de lo civil. El mito nacional alcanza en Fuentes las dimensiones de su pleno estatuto. Leyendo *La región más transparente* sabemos que el mito de una nación tiene motivo: México es una nación política, cultural, moral y emocional. El mural narrativo de Fuentes disculpó, por su virtud liberadora, a la literatura mexicana de ese ideal imposible: la novela sobre México.

Las novelas de José Revueltas no son apreciadas fuera de México. Más aún: son de cansada lectura para quienes respiran fuera de la cultura política que ha convertido a Revueltas en su paradigma. Destino arbitrario: quien pretendió ser un narrador mexicano universal, o más bien, el intelectual de este país que con más insistencia escribió para entender la tragedia contemporánea, ha quedado condenado a ser *rara avis* de un culto nacional.

Para un crítico mexicano, como para cualquiera que escribe sobre su literatura nacional, resulta complejo, contra riesgo de fariseísmo, separar clínicamente el mito del escritor de los símbolos que pueblan su obra. Y para la cultura mexicana, Revueltas emblematiza una tradición escasa, la del rebelde plenamente radical en la disonancia con su tiempo. Escritor prisionero, hombre de contradicciones dialécticas extremas y síntesis confusas, *poster* para consumo de la juventud revolucionaria; extraño espécimen de escritor bíblico y predicador de un realismo marxista-leninista, en su tiempo antecesor de la crítica de su ideología marxista a la vez que denostador violento del Estado mexicano, cadáver ilustre disputado por sectas y partidos, el nombre de Revueltas desmitificaría su aureola, llevaría al personaje a su ambivalente dimensión humana. Pero la fuerza del mito es inmensa y nadie sinceramente está dispuesto a dejar de vivir su gravitación.

La escritura de Revueltas ha sido justamente calificada de desmesurada, adolescente, melodramática, densa. Si novelas como *Los errores* tienen una construcción exigente y un temple dostoievskiano, o libros como *Los días terrenales* son impresionantes críticas éticas del comunismo, siempre en ellas hay desaliño, falta de tacto narrativo. Una historia interior de la novela mexicana descartaría a las novelas revueltianas del breviario de la excelencia o de la renovación estructural. Sin embargo, el peso inmenso de su obra es fundamentalmente mítico.

La historia nacional es, por frustración o megalomanía, una grotesca hazaña monumental. Fuentes descubrió varias de esas trampas en *La región más transparente* y puso otras, pero la versión más rotunda de la epopeya nacional son los murales de Diego Rivera, y su negación más conspicua, las novelas de Revueltas (mito contra mito y recordemos que los dos fueron comunistas). Revueltas responde a la explicación gráfica, positiva, monumental del muralismo con una historia sin mayúscula, con la presencia de sótanos, drenajes profundos inundados de agua negra y roedores, con angustia existencial, sinrazón de la razón y escepticismo de la fe, confianza ciega en el Milenio igualitario y llanto por la perversión de la ideología revolucionaria.

Revueltas escogió lo singular para ejemplificar. En una nación sin movimiento comunista de envergadura optó por escribir sobre los comunistas. Desde su primera novela, *Los muros de agua* (1941), sacó la cámara de la escena del héroe positivo del realismo socialista y llevó a los militantes a un infierno que les pertenecía en contra de su voluntad, en compañía de enanos, sifilíticos, rateros y prostitutas.

Si el campesino era la imagen ideal de la ideología nacional, *El luto humano* (1943) los convirtió en fantasmas atrapados por la moraleja metabíblica de un eterno diluvio universal. Si la conversión/comunión entre marxismo, nacionalismo y obrerismo hizo del Obrero la imagen prometeica del futuro social, la ausencia en la obra de un escritor comunista de obreros y la preponderancia de los marginados y criminales era una res-

puesta a la mitomanía política y a la fantasía ideológica. Negaba a la razón del Mito del progreso el uso de su sujeto histórico por antonomasia.

Las novelas de Revueltas se levantan sobre los residuos, la porquería y la rabia que está, como estiércol y mundo de sombras, atrás de la demagogia nacional; negación de la idealidad de los sujetos míticos, las contradicciones que se desplazan en los sótanos del monumento nacional.

Una historia del mito en la literatura mexicana no puede ahorrarse la crítica revueltiana. Sus novelas se sitúan en la otra orilla que razón estatal y acervo heroico no quieren mirar: negación de la gracia campesina, omisión del sujeto obrero, reflexión sobre la violencia existencial del Poder (la primera en México) e ilustración del mundo social como cárcel de la sensibilidad. Destapó los personajes demoniacos que nadie, en ninguna novela mexicana, había podido soportar. Revueltas renunció a hacer de su crítica del Mito un nuevo mito *nacional*; planteó un mito universal. Como Stirner, Revueltas imaginaba el fin de la historia, como el llanto y la risa de un último hombre sentado sobre una roca, presenciando el espectáculo de la devastación universal. No le bastaba un mito nacional para justificarse, ni su pasión por la utopía comunista. Fue el primer escritor mexicano en rebasar las limitaciones de lo nacional para ponerse a la hora de la agonía del comunismo.

Juan Rulfo o la muerte de la tragedia, el derrumbe del Señor del Poder Mexicano. Carlos Fuentes o el tiempo de la comedia, la excelencia y las limitaciones en la disección de una mediocre sociedad burguesa. José Revueltas o la negación de los mitos nacionales a favor de los sótanos que los sostienen, de la utopía como necesaria desesperanza. La trinidad de la novela mexicana de medio siglo manipula y complica las relaciones posteriores de la novela con el mito. (1985) **U**

Adelanto de Christopher Domínguez Michael, *Ensayos reunidos, I (1984-1998). Narrativa mexicana. Servidumbre y grandeza de la vida literaria y otros ensayos. Elogio y vituperio del arte de la crítica*, que Sexto Piso publicará este año.

A veces prosa Para saludar a *La Odisea*

Adolfo Castañón

La Odisea cuenta la historia de un largo viaje. La primera etapa del camino se da en *La Iliada*, con sus avatares y combates. Historia de un regreso, articulada en la geografía de un viaje interminable. Interminable, vertiginoso, pues se intercalan en su tren otras aventuras, y la oración principal queda cortada una y otra vez por los paréntesis y corchetes de esas digresiones que al protagonista, Ulises, le duelen en carne propia, le cuestan la vida gastada en sucesivas distracciones, desvíos, aplazamientos.

Los veinticuatro cantos de *La Odisea* refieren la historia de un regreso improbable, de un incierto reencuentro cuyos hallazgos se administran en episodios donde lo real y lo prodigioso, las pasiones y las necesidades se mezclan, abrazan y combaten como los elementos, luchan hasta hacer vacilar a los dioses. El viajero nunca sabe qué es lo que va a suceder: no sabe si regresará ni cuánto tiempo ni cuántos peligros lo acecharán a su regreso, si esos riesgos se abren afuera o adentro, en el día o en la noche. Ese regreso a casa es un arquetipo: una horma inmemorial.

La idea del viaje como inicio de unas aventuras, como presencia materializada de un tejido de circunstancias que se van hilando en una trama que sólo se puede ver desde afuera —pues el protagonista está incrustado en ellas, al igual que el lector— está prefigurada en *La Odisea*, conjunto de narraciones que pactan con el poema. El motivo del regreso pasa por el triunfo del héroe sobre el hechizo de su propio cuerpo enamorado, por el encuentro enigmático con los lotófagos devoradores de olvido, por la lucha con el cíclope, la primera visita al país de los muertos, las conversaciones con el porquerizo, el



El canto de las sirenas, detalle de un jarrón griego, ca. 450 a.C.

regreso a la isla, la matanza de los pretendientes de la esposa abandonada que seducen a las criadas, el reconocimiento nupcial de Ulises, primero por su perro y luego por su mujer, quien se entretiene tejiendo y destejiendo como las Parcas, la segunda visita al país de los muertos donde el héroe se encontrará con los espectros de sus antiguos compañeros de viaje y en cierto sentido consigo mismo...

Uno de los motivos secundarios de este libro de libros es el del reconocimiento que hace el sobreviviente de los muertos que no han sobrevivido. El libro puede leerse como un libro de viajes al país de los muertos.

Los veinticuatro cantos o estaciones en que se divide *La Odisea* irradian o esconden algo bajo su calendario narrativo. Puede hablarse de magia o, si se quiere, de memoria. Memoria de la primera memoria. Memoria del nacimiento y anterior al nacimiento. Las escenas referidas no están afuera: las llevamos adentro, fueron oídas por nuestros padres y por las madres de nuestros padres, estamos hechos de ellas; las hechiceras Calipso y Circe son señales, boyas que flotan en las aguas de ese cuerpo arcaico que polariza la anatomía espi-

ritual de la cultura, sus placeres, sueños, dudas, fantasías y malestares...

La Odisea (¿siglo VIII a.C.?, ¿siglo VII a.C.?) empieza en *La Iliada* (¿siglo VIII a.C.?, ¿siglo VI a.C.?), o, si se prefiere, los veinticuatro cantos de *La Iliada* concluyen en *La Odisea*. Por más que ambos conjuntos narrativos hayan sido compuestos en diferentes momentos, parecería que la idea de unir los dos conjuntos de veinticuatro cantos se dio como una necesidad del sentido —y decir “humano” parecería casi ofensivo— que cifra la experiencia en una tabla periódica de elementos narrativos.

¿Podría decirse que en la combinación de esos elementos se cifra la historia de una civilización (la helénica) marcada, ella también, por la ley del viaje y del Eterno Retorno?

Una y otra vez, se asediará y arderá Troya, una y otra vez, en su vaivén, las olas de Ítaca esperarán al viajero que escribe y luego deletrea estas líneas. **U**

La Odisea de Homero, versión de Pedro C. Tapia Zúñiga, introducción de Albrecht Dihle, Coordinación de Humanidades, Colección: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, 2014.

El inconcebible universo

Sueños de unidad, de José Gordon

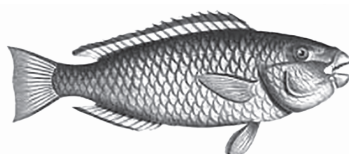
Pablo Espinosa

En el libro *El inconcebible universo. Sueños de unidad*, de José Gordon, editado por Sexto Piso con ilustraciones de Patricio Betteo, podemos ver, junto a los ciegos, Borges y Homero, el inconcebible universo.

Sordos, escuchamos todos el canto de las estrellas, la “matemúsica” de Amos Oz. Mientras leemos este libro, los poros de nuestra piel son túneles cuánticos y transpiran a través de ellos caudales de fluidos mercuriales. Saboreamos la sopa de *quarks* y gluones devenidos protones, neutrones y núcleos, una millonésima de segundo después del *Big Bang*. Oteamos la teoría de las supercuerdas, ese componente esencial de las partículas subatómicas y de todas las fuerzas de la naturaleza. Es entonces cuando cruzamos la cuarta dimensión (la del tiempo) y, merced a la Teoría de Cuerdas, a otras seis dimensiones espaciales. Mas, gracias a la Teoría M, llegamos a once dimensiones (incluyendo el tiempo). Todo eso ocurre en el libro *El inconcebible universo. Sueños de unidad*, de José Gordon.

Arte y ciencia. El deseo de entender. El poema “Piedra de sol”, de Octavio Paz, el nivel donde podemos sentir la verdad del verso de ese poema: “adonde yo soy tú somos nosotros”. José Gordon nos conduce, como un hipnotista, o mejor, como si entonara para nosotros una canción de cuna, hacia el sueño de Einstein, para descubrir un campo unificado de todas las fuerzas de la naturaleza. Los testimonios que brinda este espléndido ensayo de José Gordon son susurros, soplos, suspiros que mantienen la flama del sueño ardiendo.

En este libro, la Teoría del Todo de Stephen Hawking sigue arrullando el sueño de Albert Einstein, mientras Pablo Neruda entona su *Oda a una estrella*. Soñamos en este libro los sueños que soñaron



Leonard Susskind, Edward Witten y Alberto Güijosa en un mundo de cuerdas. Porque estamos hechos de cuerdas. Vibramos. Soñamos. Los sueños de Juan Maldacena, Gerardo Herrera, Fabiola Gianotti, Sean Hartnoll se unifican y del bosón de Higgs viajamos al laberinto del cerebro con Henry Markram y su física con ojos de gato y las geometrías recurrentes y unificadoras de Uri Alon en la biología.

Dostoievski, Picasso, José Emilio Pacheco, Isaac Bashevis Singer, Fernando del Paso, Roberto Calasso, Walt Whitman, Julio Cortázar... Este libro es una estancia propicia donde todos estos personajes sueñan que nos sueñan y nosotros soñamos que los soñamos. Asistimos en estos sueños, en estas páginas, a la intuición de que podemos abrir los brazos en una habitación y otros brazos se abren en otra muy lejana, de la misma manera que un electrón puede estar en dos partes al mismo tiempo. Y el abrazo se completa.

La fascinación de la física cuántica nos hunde, en este libro, en un profundo y placentero sueño. Los capítulos se suceden en un orden acucioso pero los temas van y vienen y aparecen en el lugar y momento adecuados, como en los mejores sueños. Por ejemplo, soñamos que jugamos con los 81 cubos de diferentes colores que inventó en 1888 el matemático Charles Hinton. Y de pronto estamos soñando que vemos a Borges soñar que es el niño que juega con esos cubos y lo vemos, en el sueño de su sueño, bajar unas

escaleras y encontrar una maravillosa esfera de casi intolerable fulgor y vemos, en el mismo sueño, cuando Borges se sienta a escribir, a partir de esa experiencia, un cuento que titula “El Aleph”, donde ubica, como en un holograma cósmico, un punto que contiene todos los puntos del universo. “*El Aleph* —escribe José Gordon— es una miniatura del poliedro al que ha entrado. Lo toma en sus manos. Tiene el privilegio de ver lo que sus ojos ciegos no verán de nuevo”.

Es un libro bellísimo. Lloramos con Borges cuando vemos, cuando él lo ve, el inconcebible universo, y salimos disparados en un túnel a cien metros bajo la superficie de la Tierra, en el Gran Colisionador de Hadrones, donde exploradores hacen chocar millones de protones y surgen fuegos artificiales que buscan una “brizna de luz entre la noche cósmica”, esa partícula clave —escribe José Gordon— “para entender cómo la energía se transforma en materia y cómo se amasan los cuerpos de unos amantes para que puedan tocarse”.

José Gordon construye un aparato narrativo preñado de belleza. Su prosa dúctil abraza otras escrituras, en un entrelazamiento cuántico como el que narra en sus páginas. Su porosidad permite penetrar la poesía de Walt Whitman por igual que entran Amos Oz, Isaac Bashevis Singer, una pléyade hermanada en el ritmo y la armonía de este bello texto de 235 páginas. El fluir del texto nos hace disfrutar de los saltos cuánticos, las luces de artificio de la colisión de hadrones, el tejido fino de una prosa que reproduce la experiencia del sueño.

Al terminar las páginas, abrimos los ojos y nos percatamos de que, durante

la lectura, hemos llorado, reído, nos hemos asombrado, hemos aprendido. Conmovidos, sumamente conmovidos, nos preguntamos: ¿Leímos este texto durante el sueño, o más bien lo soñamos en la vigilia?

Una parte de este magistral aparato narrativo es un mecanismo que nos remite a los aedas de la Grecia antigua. El Canto I de *La Ilíada* lo inicia Homero así:

“Canta, oh diosa...”

En su estremecedora composición “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, Bob Dylan retoma ese recurso, transformado así, como una gran invocación al canto homérico: *Oh, where have you been, my blue-eyed son?*

Y luego torna el aparato narrativo a: *Oh, what did you see, my blue-eyed son?*

Como una gran preparación para el clímax: “Y vi a un recién nacido cercado por lobos salvajes / Y vi una carretera de diamantes desierta / Y vi una rama oscura de la que manaba sangre / Y vi una habitación llena de hombres con martillos sangrando”.

Y Robert Zimmerman vira: “Oh, ¿y a quién encontraste, hijo mío de ojos tan azules? / ¿A quién conociste, mi joven amado?”.

Y la respuesta vibró en el viento: *I met a young woman whose body was burning / I met a young girl, she gave me a rainbow / I met one man who was wounded in love / I met another man who was wounded with hatred.*

¿Adónde quiero llegar con esto? A esto, al testimonio de Jorge Luis Borges, a su gran aparato narrativo: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo...”.

Y el clímax: “Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”.

Y lloré. Gracias al libro de José Gordon volví a ver el Aleph. Hasta aquí nos ha

traído el autor. Así escribe: “Y vi el Aleph, vi un punto que contenía todos los puntos del espacio. Y vi lo que Borges vio: que en el Aleph estaban todas las luminarias, todas las lámparas, todos los manantiales de luz. Y bajo una de esas luces vi a un periodista que una vez en Madrid le preguntó a Borges si era verdad que en Buenos Aires tenía un Aleph”.

Uno como lector, al menos yo, en fascinación frente a la escritura de José Gordon, puede verlo ver, y narrar: “Y vi en los sueños de unidad de la literatura y de la ciencia, y vi cómo las palabras vibraban como cuerdas diminutas y hacían flotar en el aire, por unos instantes, el Aleph, las formas prodigiosas de las geometrías Calabi-Yau, nuestros ‘yos’ entrelazados. Mis ojos, tus ojos, nuestros ojos habían visto el inconcebible universo”.

Estamos frente a una obra de arte literaria construida con el anhelo de saber, de entender. La acumulación de conocimientos es un tesoro del que José Gordon se despoja para ponerlo en nuestras manos, en nuestra mente. El autor abraza a sus lectores, uno a uno.

En su soneto 108, William Shakespeare canta: *What’s in the brain, that ink may character / Which hath not figur’d to thee my true spirit? / What’s new to speak, what new to register, / That may express my love, or thy dear merit?*

En su libro, *El inconcebible universo*, José Gordon nos explica: “Cuando Shakespeare describe la bóveda del firmamento en la noche nos dice que hasta lo más pequeño que se observa —al moverse— produce una sutil melodía angelical”.

Es la misma armonía que está en nuestras almas. Armonía. El libro *El inconcebible universo* es una gran lección de armonía, válgase el juego de conceptos con la partitura de John Adams que lleva ese título, *Harmonielehre*, “Tratado de Armonía”, o “Lección de Armonía”. Conviven en armonía los personajes de José Gordon: científicos eminentes, primeras figuras mundiales de la ciencia, escritores de obra colosal, y desfilan términos técnicos que el lector no especializado aprende, valora, sopesa, asume y suma a su propio léxico.

José Gordon alimenta nuestro anhelo de saber, de entender, de descifrar lo indescifrabable, “con la sencillez monástica de un pensamiento que se mueve dentro de una campana de quietud y silencio”, como él mismo escribe al anunciar el contenido de uno de sus capítulos. Aparato narrativo. Dramaturgia. Los párrafos que inician, en itálicas, cada capítulo del libro de José Gordon, son juegos fantásticos. Nos remiten por igual a los párrafos iniciales de *Don Quijote de la Mancha*, como el del capítulo tercero: “Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo Don Quijote en armarse caballero”.

Nos remiten también al *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, quien también anuncia lo que veremos enseguida, como en el mismo inicio: “Os aproximáis de nuevo, formas temblorosas que os mostrasteis hace ya mucho tiempo a mi turbada vista”. Y más adelante: “Mi canto susurrante flota como arpa de Eolo; un escalofrío se apodera de mí”.

Cuando leo el libro de José Gordon, *El inconcebible universo*, veo su voz narrativa flotar como arpa de Eolo y un escalofrío se apodera de mí. Por ejemplo, cuando escribe/canta: “Y vi de nuevo el agujero en donde caía el conejo de Alicia en el País de las Maravillas. Al internarme en el fondo de ese hoyo vi que desembocaba en un túnel donde se abría una puerta; y vi los vasos comunicantes entre todos los mundos. Todo ocurría instantáneamente. Todo estaba interconectado: el yo del poeta era el yo del lector. Cuando se tocaba una flor se perturbaba una estrella”.

Durante horas maravillosas, tomé entre mis manos el libro de José Gordon titulado *El inconcebible universo* y me sumergí en un delicioso sueño, y vi al ciego Borges ver, escuché el estruendo silencioso del estado primordial de la materia una millonésima de segundo después del *Big Bang*. Y vi diminutas ondulaciones en el espacio-tiempo, en la geometría básica del universo. Y vi las cuerdas, ese componente esencial de las partículas subatómicas y de todas las fuerzas de la naturaleza. Y vi, al leer este hermoso libro de José Gordon, el inconcebible universo.

Y al igual que Borges, lloré de emoción cósmica. **U**

Un colisionador de paradigmas políticos

José Gordon

Una conversación se puede convertir en un colisionador de ideologías cuando el tema que se aborda tiene que ver con política, con Dios o con el fútbol. Las pasiones se encienden y las verdades se ofuscan. Las cegueras selectivas hacen que incluso una postura política que consideramos incorrecta adquiera visado para morar cómodamente en nuestra conciencia cuando la pronuncia el candidato con el que nos hemos identificado. Ganan los colores por encima de la razón. ¿No te das cuenta de que tu candidato está contradiciendo todo su discurso? Y la respuesta es no. Parecen entrar en juego mecanismos perceptuales que ignoramos y que producen diálogos de sordos.

¿Cómo es posible que dos personas supuestamente inteligentes, una con una postura política conservadora y otra con una postura política liberal, no puedan mantener una conversación coherente?

La neurociencia ha tratado de asomarse a una de las pistas o carriles en donde se propicia este choque de trenes. Estamos hablando del escenario del cerebro político. Uno de los estudios más sorprendentes que se han llevado a cabo plantea un

sesgo que tiene que ver con la materia gris de nuestros aparatos cerebrales. En un estudio de Ryota Kanai y colaboradores (reportado en *Current Biology*), 90 jóvenes saludables (61 por ciento mujeres) calificaron sus actitudes políticas en una escala del uno al cinco, que iba desde “muy liberal” hasta “muy conservadora”. Posteriormente, mediante una imagen por resonancia magnética (IRM), se midió el espesor de la materia gris en todas las áreas del cerebro. Los resultados mostraron que quienes se autocalificaron como liberales tendían a tener más materia gris en el giro cingulado anterior, que se asocia con el entendimiento de información compleja y con el monitoreo de conflictos e incertidumbres.

En el caso de quienes se autocalificaron como conservadores se encontró que tendían a tener la amígdala derecha más larga. Se trata de una estructura cerebral asociada con la sensibilidad y el procesamiento del temor que se encuentra también activa en soldados que han sufrido desórdenes de estrés postraumático que se traducen en hipervigilancia, insomnio, desconfianza e incapacidad de ser empático con otras personas.

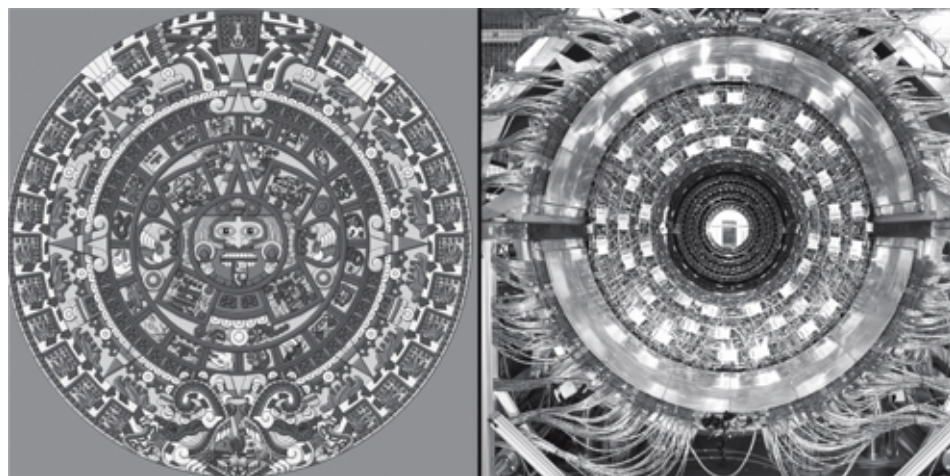
¿Se puede decir de manera simplista que las opiniones políticas descansan en estas estructuras? El neurocientífico Fred Travis señala que por supuesto que no; este tipo de expresiones surgen de regiones cerebrales extendidas que subyacen al pensamiento y razonamiento abstractos. Sin embargo, si las dos áreas cerebrales referidas son más espesas, se sugiere que son más usadas en este procesamiento y que así contribuyen más al resultado final.

Y aquí viene la pregunta de la gallina y el huevo: ¿las diferencias estructurales son las que nos hacen conservadores o liberales (una versión neuronal de “no soy yo, son mis hormonas”) o las actitudes y conductas políticas son las que cambian nuestras estructuras cerebrales?

Lo cierto es que otros estudios, publicados en *Nature Neuroscience*, plantean que quienes se consideran a sí mismos liberales tienden a tener mayor actividad en el cingulado anterior. Esto sugiere, dice Travis, que pueden manejar mejor la información compleja, la ambigüedad y la novedad, tienen mayor capacidad para alterar sus patrones habituales de respuesta.

¿Qué hacemos entonces cuando tenemos dos cerebros que están listos para colisionar? No hay que olvidar que los paradigmas liberales y conservadores tienen su razón de ser: en nuestro mundo los temores tienen una base real, ello provoca prudencia; por otro lado, la fortaleza para ir más allá de los miedos es esencial para crear nuevos horizontes.

Una pregunta del tamaño de un elefante invisible aparece en este escenario: ¿Entender estos procesos facilitará el diálogo? **u**



Montaje de la Piedra del Sol y el Gran Colisionador de Hadrones (LHC)

Tintero

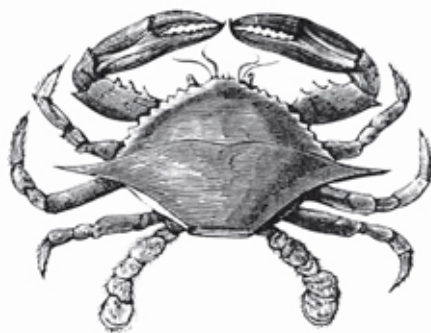
La interpretación histórica como campo de batalla

Álvaro Matute

El relativamente reciente libro de Enzo Traverso, *La historia como campo de batalla* (2012), lleva como subtítulo *Interpretar las violencias del siglo xx*. No necesariamente dirigido a especialistas, aborda diversas cuestiones fundamentales acerca de lo ocurrido en el siglo xx. No los hechos, sino las interpretaciones. El tema subyacente son las violencias, en plural, ya que alude principalmente a las más significativas: las bombas de Hiroshima y Nagasaki, el holocausto, el Gulag y las persecuciones a migrantes, sin excluir otros tipos de violencia perpetrados en el siglo que nos vio nacer. No se trata de un relato histórico, sino de un tratamiento de confrontación historiográfica, esto es, de elaborar una suerte de discusión entre varias interpretaciones acerca de los grandes temas ligados a la violencia ocurridos en el siglo xx.

Los ejes interpretativos pueden condensarse en dos fundamentales: la relación entre futuro y pasado establecida por Reinhart Koselleck y la asunción de la perspectiva de las víctimas. Estos ejes se articulan dentro de la fórmula ya añeja de Benedetto Croce: “Toda Historia es historia contemporánea”. Así, las interpretaciones históricas han sido establecidas desde distintos futuros de un mismo pasado, el cual es visto desde ángulos muy diversos, de acuerdo con lo que se establece como desembocadura del acontecer. En ese sentido puede hablarse de una suerte de delta histórica, ya que el cauce no sólo se bifurca sino que corre por diferentes rumbos que le dan significado de acuerdo con el punto al que en ese momento se ha llegado.

El recorrido parte del que fue un clásico del siglo xx: Eric Hobsbawm, cuya



historia de dicha centuria es, sin duda, la más leída en muchos idiomas. Escrita en un momento cercano a la caída del muro, patenta su idea del siglo corto: 1914-1989. Pese al desmoronamiento de la utopía rectora, el socialista británico todavía pondera el empuje del devenir revolucionario, puesto en entredicho, entre otros, por François Furet: las revoluciones no fueron lo que quisieron hacer creer que fueron.

Traverso escoge temas y pone a discutir interpretaciones contrapuestas sobre ellos, de manera que se transita desde posturas más o menos ortodoxas hasta sus contrapartes revisionistas. En algunos casos se llega a un acuerdo con unas u otras. El lector también trae su propio bagaje y no puede aceptar fácilmente una postura que modifica radicalmente su punto de vista. Lo mismo sucede con el autor. Explica lo que propició tal o cual posición sin que concuerde con ella. Los temas en discusión son los fascismos, el nazismo, la *Shoah* o catástrofe producida por el holocausto, así como las ya mencionadas revoluciones: la rusa hoy centenaria, y el modelo de modelos, o sea la francesa de 1789. Las discusiones son eminentemente europeas, con lo que se pretende seguir marcando el sentido de eso que llamamos *historia universal*.

Traverso avanza sobre la “hermenéutica de la distancia”, lo que significa exilio y trashumancia. Esto da lugar a poner en tela de juicio el eurocentrismo dominante a lo largo del libro. Son colocadas en escena las voces de Frantz Fanon, C. L. R. James y W. E. B. Du Bois, que abren la perspectiva del “Atlántico negro”, acaso la Euroamérica de que hablaba Edmundo O’Gorman en sus clases. Europa se vuelca al otro lado del océano y a ella regresan ecos de lo sembrado por ella de manera extracontinental, por lo cual no alcanza a tener el significado que inicia en los espacios de origen.

La recreación de la historia reciente se enfrenta a una interesante oposición binaria entre historia y memoria. Si la historia escrita desde el poder o la academia tiende a establecer un sentido, la memoria individual se da dentro del contexto histórico y puede trascender hacia él si se convierte en relato. Entonces nutre a la historia, la enriquece al dotarla de perspectivas más amplias. Si la memoria es colectiva, aún más. El punto de partida para la escritura de una historia de lo temporalmente cercano es una combinación de periodismo/literatura/crónica que dará lugar a una historiografía más plena.

Si el siglo xx terminó con la caída del muro de Berlín, se aduce que el *xxi* inicia con el ataque a las Torres Gemelas (¿doce años de transición?). Este último acontecimiento resalta el papel de las víctimas —memoria— y permea muchas de las aproximaciones historiográficas actuales sobre el siglo xx, aunadas al hecho de vivir un tiempo sin utopías al alcance de la mano. Traverso acude a la melancolía como actitud para nuevas aproximaciones al pasado. **U**

La espuma de los días

El inmortal solitario del boulevard

José de la Colina

Esta foto es la de un boulevard de París en una soleada mañana de 1838. Es una imagen de una hora matinal en la primera mitad del siglo XIX. Con una admirable precisión de lente fijo, capta un temprano momento del Bulevar del Templo, al que apodaban “Bulevar del Crimen” por gracia de las pantomimas y los dramas de asuntos tenebrosos y sangrientos que en él se representaban todas las noches con todo el personajero del melodrama y del folletín *pour faire pleurer Margot*.

[Y de paso: para darse una idea de la intensa y abigarrada vida que en esa época frecuentaba el Bulevar del Templo o del Crimen, véase el extenso aunque excelente melodrama fílmico de 1945: *Les enfants du paradis*, escrito por Jacques Prévert, dirigido por Marcel Carné e ilustrado con los rostros y los talentos del mimo Jean-Louis Barrault, del excesivo tragicomediante Pierre Brasseur y de la “Verdad Desnuda” exhibida en una barraca de feria: la bella Arletty].

En la imagen el boulevard goza de una soledad y una tranquilidad, diríanse, de mañana de domingo. Fue fijada durante

unos diez minutos por la cámara de Louis-Jacques-Mandé Daguerre, uno de los primeros hombres de la historia de la fotografía, quien continuó los trabajos de Nicéphore Niépce en la captación de instantes del mundo mediante la luz, la lente y la química. Surge la pregunta de por qué se requirió tanto tiempo para lograr la imagen (de modo que no es una “instantánea”), pero es que no había película, sino una placa de cristal bañada con una emulsión *ad hoc*, la cual en esas primeras décadas de la técnica fotográfica exigía muchos minutos de exposición para apresar lo que la lente de la cámara tuviera delante, y con la condición de que hubiera suficiente luz.

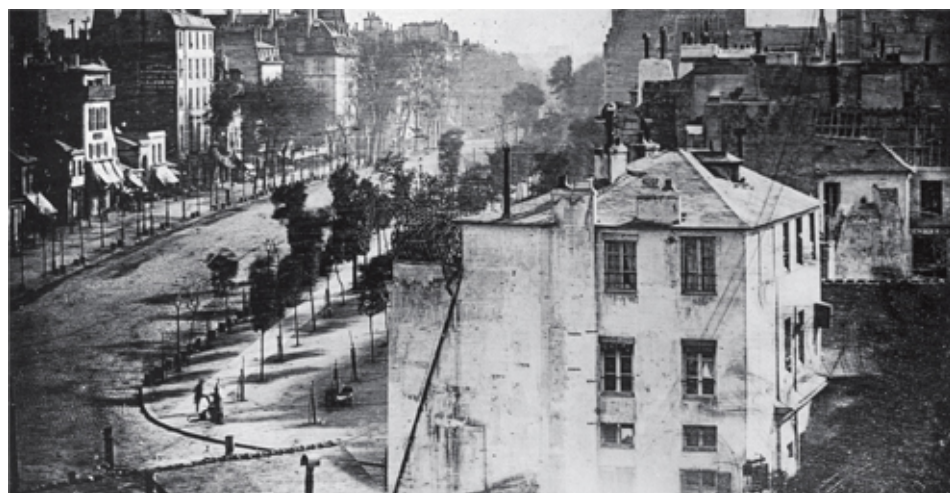
Tal vez parezca extraño que un popular boulevard parisino se vea despoblado, incluso si fuese domingo o día vacacional; y, qué cosa tan desconcertante: en esos diez minutos de objetivo abierto es casi seguro que iba y venía por el boulevard gente de distintas clases sociales, y tal vez transitaban algunos vehículos de tracción animal, y quizás algún hombre o alguna mujer se habrá asomado a una de las ventanas de

esa casa que ya no existe; pero como el soporte químico de la placa era muy lento, y como transeúntes y vehículos no estuvieron quietos durante esos diez minutos (pues precisamente estaban *pasando*, tanto en el tiempo como en el espacio), los diez minutos de exposición fueron insuficientes para que se pudiera fijarlos, y se fueron hacia la total invisibilidad.

Pero no se evaporaron de la imagen todos los que estuvieron ante el *appareil photographique* de Daguerre. Cerca del ángulo inferior izquierdo de la imagen, en el espacio en que la acera se curva, se percibe la presencia visualmente diminuta de un hombre de porte dandístico, visto de perfil, con una pierna alzada en ángulo y el pie apoyado en algo que podría ser el cajón de un lustrador de calzado. Acaso también percibiríamos al lustrabotas, pero su indefinible silueta, más oscura, se habría confundido con la de uno de los verticales artefactos situados a tramos en la acera.

Y así es: en la imagen tomada tal vez desde una ventana de un tercer piso hay, por lo menos, un hombre. Eso hace más histórica la foto considerada como una de las primeras con presencia humana.

¿Quién habrá sido ese *boulevardier* solitario? ¿Tal vez alguno de los escritores y artistas que frecuentaban esos rumbos adscritos a la “vida bohemia”? ¿Fue el poeta Baudelaire o el poeta Nerval o el pintor Delacroix o el entonces aclamadísimo actor Frédérick Lemaître? ¿O quizá fue el mismo Daguerre, que habría delegado en un ayudante el manejo del aparato fotográfico para bajar al boulevard a instalarse en la acera por diez minutos y así inmortalizarse en la mañana eternizada en el daguerrotipo (que así se les decía a las primeras fotos)? **u**



Daguerrotipo, Vue du boulevard du Temple, París, 1838

Aguas aéreas

Ovidio y Mallarmé

David Huerta

Hay dos maneras de transformarse, de mutar: volverse algo o alguien diferente, o convertirse uno en uno mismo, es decir: cambiarse o mutarse lo mismo en lo mismo. La primera es la manera de Ovidio; la segunda, la manera de Mallarmé.

Una es fundamentalmente parte de la cultura más venerable, como es obvio: Ovidio es un poeta antiguo, es decir, clásico; Mallarmé es un poeta moderno. Las transformaciones en algo diverso están en las *Metamorfosis*, uno de los libros más divertidos y luminosos jamás compuestos; las transformaciones en lo mismo están en un solo verso de Mallarmé, el famoso enunciado por medio del cual el poeta francés nos presenta a Edgar Poe en su devenir eterno:

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change.

“De manera tal, así (como lo digo yo, Stéphane Mallarmé, en mi poema), él mismo en sí mismo se metamorfoseará finalmente; es decir: en Edgar Allan Poe *himself*. En tal manera lo transformará o lo cambiará la eternidad, paradójicamente, después de su muerte, pues no hay una forma o un espíritu más sublime para Poe: él mismo contiene y preserva, más allá, quevedianamente, de la muerte, su esencia inmutable”. No hace falta sino extender en términos políticos estas nociones para hallarnos en el territorio del llamado *gatopardismo*, la frase de la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: “Que todo cambie para que todo siga igual”.

El conde Drácula se convierte en vampiro y en otros animales. Es un ser metamórfico. El doctor Jekyll y el señor Hyde se transforman uno en el otro, alternativamente: son los dos lados, las dos ver-



Paul Gauguin, retrato de Stéphane Mallarmé, 1891

tientes —el bien, el mal—, de un solo ser, y por ello no sería exagerado decirlo de esta manera: Hyde y Jekyll se transforman en ellos mismos, recayendo incesantemente en una u otra orilla. Son un caso particular de las dicotomías incesantes, continuas, dinámicas, de la existencia universal, en cuyo seno combaten todo el tiempo los valores y los contravalores.

El monstruo del doctor Frankenstein es la composición de un cuerpo vivo con partes de cadáveres, en una apoteosis en reversa del tópico clásico de los *disjecta membra*, los miembros esparcidos o separados —quizá violentamente— en la batalla o en el sacrificio. La frasecita siniestra no lo es tanto cuando vemos cómo los filólogos la utilizan para hablar de los fragmentos o la pedacería de obras literarias de la antigüedad. La leí en Leo Spitzer en el curso de su análisis del poema de Lope de Vega sobre la decapitación del general asirio Holofernes a manos de la heroína de la ciudad judía de Betulia, Judith (la “casta hebrea” opuesta al opresor: “el feroz tirano”).

El poema de Lope de Vega examinado genialmente por Spitzer describe la habitación del caudillo asirio después de la ejecución, consumada con perjuicio extremo

por Judith y una de sus sirvientas, acompañante necesaria para duplicar las fuerzas femeninas y también para poder escapar a salvo. Desde mi primera lectura, hace muchísimas décadas, me pareció una breve y deslumbrante obra maestra, por su poder de representación y por su oscura fuerza dramática; además, por el extraordinario movimiento de los puntos de vista, casi a la manera de una cámara cinematográfica movida con destreza. El segundo cuarteto nos pone ante una transformación. En el primer cuarteto, Lope describe el cuerpo exánime de Holofernes desde un ángulo; en el segundo cuarteto lo ve y lo examina desde otro ángulo:

Revuelto con el ansia el rojo velo
del pabellón a la siniestra mano,
descubre el espectáculo inhumano
del tronco horrible, convertido en hielo.

La viuda virtuosa de Betulia cumple, como dirían los antropólogos, un tremendo rito de pasaje al ejecutar a Holofernes. De “casta hebrea” se convierte en heroína sublime de la República de Dios, de la ciudad solar, Betulia; por extensión, es la salvadora del pueblo elegido. Una nota marginal: Lope de Vega se cuida muy bien de no utilizar la palabra “judía” para hablar de Judith: prefiere “hebrea”. Nunca debemos olvidar esta dimensión de nuestra cultura literaria: la miseria moral de los siglos de oro.

La prosodia y la elección de las palabras no pueden ser más exactas, más acertadas. El cuerpo decapitado del tirano asirio (*disjecta membra*) forma ante los ojos del poeta y los ojos de la imaginación lectora un “espectáculo inhumano”, expresión de la crueldad de la tremenda muti-

lación, aun si ésta fue extremadamente heroica. Si el lector lo piensa por un breve instante, puede ver estremecido ese “tronco horrible convertido en hielo”: el cuerpo animado, lleno de movimiento y de dinamismos diversos, está ahora inmóvil y espeluznantemente frío. Además, está *incompleto*: le falta la cabeza, con todo ese cúmulo de imágenes y formulaciones tan cargado de simbolismos y significados adherido a la cabeza, lo capitular, lo capital.

El libro de Ovidio era conocido en los siglos de oro como “la Biblia de los poetas”: un auténtico *vademécum*, es decir, un objeto con el cual uno, si era poeta, iba a todas partes, sin desprenderse o alejarse nunca de él. En términos ásperamente modernos, las historias de las *Metamorfosis* se depositaban en el disco duro de las mentes poéticas para jamás irse de ahí. Eran parte de los sujetos fundamentales del trabajo, del oficio: un riquísimo y abundante repertorio mitopoético y narrativo. Y con esa imagen del disco duro no me refiero únicamente a la memoria de los poetas, sino a toda una serie de automatismos, de profundos rasgos intelectuales y artísticos: los poetas traían a Ovidio y sus fábulas en el propio sistema. Las metamorfosis formaban parte íntima del metabolismo artístico, no nada más poético, ciertamente: hay infinidad de cuadros maravillosos con imágenes pintadas de historias provenientes de Ovidio.

Desde luego, había muchos otros materiales importantes, además de las *Metamorfosis*, pero el ovidiano Libro de las Transformaciones (o Metamorfoseos) era uno de los pilares o cimientos de las tareas artísticas y prácticamente nadie —entre los poetas, los espectadores y los lectores— podía darse el lujo de pasarlo por alto. Y eso hemos hecho de unos cuantos siglos a esta parte. Nadie recuerda los relatos, mitos, fábulas, cuentos, estampas, parábolas y apólogos compilados y compuestos o rehechos por Publio Ovidio Nasón; nadie entiende las alusiones o las recreaciones ovidianas de los poemas clásicos de los siglos de oro. Apenas algunas palabras, cuyo significado todo el mundo conoce, evocan la obra: eco, narciso, por ejemplo.

Un ejemplo de lo anterior son las penosas explicaciones de Octavio Paz en torno de un verso suyo (“volvió a ser árbol la columna Dafne”): “La sexualidad es un retorno al mundo natural y por eso la estrofa termina con una línea *más bien enigmática* [cursivas mías]: volvió a ser árbol la columna Dafne”. Inmediatamente después de esto, Paz informa a sus lectores modernos: “La ninfa fue convertida en laurel que, a su vez, se convirtió en escultura. Las columnas de los templos representaban a los árboles del bosque primigenio. La ninfa-columna vuelve a ser árbol”. Todo esto es *más bien enigmático*, para decirlo como lo hace Paz. Es una pena. Las citas pacianas provienen de “Reflejos, réplicas”, un texto de 1996 titulado “Diálogos con Francisco de Quevedo”. Desde luego, Paz estaba perfectamente al tanto de la riqueza ovidiana y de su gravitación en la poesía de los siglos de oro; también estaba perfectamente al tanto de la muy extendida ignorancia de sus lectores del siglo XX.

Los *metamorfoseos* forman una tradición literaria secreta y manifiesta al mismo tiempo, con algunas gotas de derivas filosofantes, pecadillos veniales de los escritores. Un ejemplo, o dos, muy a la mano: las observaciones de Jorge Luis Borges acerca de Walt Whitman. Dice Borges: hay dos Whitman y uno es o era la persona civil, concreta, de un ciudadano de los Estados Unidos, alguien sin mucho relieve (si alguno tenía); otro Whitman fue el poeta de dimensiones épicas, de *ta-maño mitológico*, protagonista giganteo de *Leaves of Grass*: el otro, el mismo. Se trata de una mezcla o interpenetración de los dos principios de la transformación: la manera de Ovidio, la manera de Mallarmé. El nombre queda igual en el metamorfoseo pero la sustancia cambia; sobre todo, la sustancia expresiva, el poder discursivo: en el primer Whitman está ausente o poco menos, en el segundo es abundantísima, victorhuguesa, diluvial; pero la alusión a Hugo tiene un límite: allí donde el potente romanticismo del grandioso poeta francés llega a sus límites, allí mismo comienza la aventura poética de Whitman, maestro de los dos maestros latinoamericanos: Neruda, Borges. No

olvidemos las observaciones y los testimonios de José Martí sobre el visionario de *Leaves of Grass*.

He puesto cerca uno de otro a Mallarmé y a Whitman. A más de cuatro les parecerá una contigüidad inaceptable: no pueden concebir dos poetas más diferentes. Yo no sé si son tan diferentes: hay un Whitman hermético, el de las alusiones homosexuales subterráneas; hay un Mallarmé tribal, sumergido en el mar de las pulsiones sociales, como ha mostrado Roberto Calasso en sus conferencias inglesas. Quizá para el Espíritu son indistinguibles; en los precipicios del tiempo se confunden sin término, reverberan dentro de un vórtice de la misma energía, una fuerza cósmica siempre diferente.

¿Y Borges? No hemos acabado de leer su “Borges y yo”, delirio o alucinación de una transformación paradójicamente estática: yo soy yo y soy otro en el mismo momento y en el mismo lugar, sin espejo ni movimiento, en un frenesí de inmovilidad. Eso dice el texto, brevísimo y abismal. Eso dice, entre muchas otras cosas. Muy fácil sería describirlo como una ilustración de las personalidades pobres y escindidas de los hombres modernos; pero para mí, al menos, es una derivación de las imaginaciones de Stevenson —tan admirado por Borges— en la fábula de Jekyll y Hyde.

¿Y cuál podría ser la razón de esa asombrosa lectura inagotable de “Borges y yo” y su poder metamórfico? Se trata de un texto de una compacidad diamantina, irradiante, y singularmente mudable; apenas hay un lector insensible a su extraño poder de seducción: no conozco a nadie ajeno a esa fascinante extrañeza de Borges y “Borges”: una vez más, el otro, el mismo. El texto se transforma sin cesar, nosotros cambiamos, envejecemos; entendemos las palabras y su secuencia de otras maneras. “Borges y yo” es también “El texto y nosotros”.

Estas divagaciones ovidianas y mallarmeas tienen como punto de partida una conversación sostenida, a principios de 2017, con una querida amiga, la periodista Sonia Sierra. Por eso ella es la dedicataria de estos renglones. **U**

Callejón del Gato

Examen de la oración

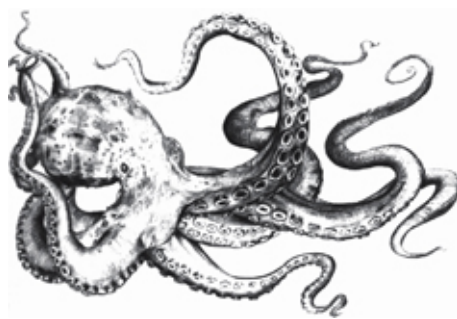
José Ramón Enríquez

“La oración” es el título que Francisco Segovia da al número 64 de la primera parte de su libro *Marmita. Apuntes sobre lengua, poesía, arte*. Plantea en el apunte (yo me atrevo a llamarlo reflexión) que los poetas buscan “darle a un Él la respuesta que nos exige un Tú, y viceversa, para que las palabras de uno y otro se alcancen entre sí”. Habla de un diálogo y de que ese diálogo no ha sido iniciado por el poeta, y concluye citando a San Agustín, cuyas *Confesiones* eran un diálogo hecho entre dos “para todos los hombres”.

“A su marmita (su caldero)”, nos explica, “echaban los druidas su materia. Los elementos que entraban en ella comenzaban a ablandarse, a separarse, o a fundirse y mezclarse...”. Por eso no utiliza Francisco Segovia la palabra reflexión, porque no se trata de un segundo momento, de un retorno a algo para echar a su *Marmita*, que podría ser el poema o el fragmento de diálogo con un Él, sino de una anotación inicial que, al ser saboreada, puede convertirse en la Palabra o las Palabras del diálogo hecho poema. Pero yo me atrevo a usar “reflexión” porque me parece imposible definir cuándo se inicia la ebullición, quién la inicia, cuándo concluye y cuándo se responde.

Tal vez obsesionado por los espejos entre los cuales me he movido desde antes de llegar al Callejón del Gato, pero que han explicado mucho en este sitio del Madrid de los Austrias, utilizo la reflexión en los dos sentidos: reflejar y volver sobre sí mismo, porque ignoro cuándo y quién ha pronunciado la Palabra elemental, y cuándo y quién reflexiona sobre ella.

Y siento en la *Marmita* de Segovia los mismos actos de amor del mito de Narciso que se dan en todo poeta que se asoma



al espejo, nunca plano, siempre en movimiento que lo hace cóncavo o convexo, de su propia creación o su propio ser como criatura. Y no me refiero con Narciso al efebo pagano. Al que extrañamente convoca la *Marmita* de Segovia es a San Jerónimo, el corresponsal y antagonista del mismo San Agustín (a quien no sólo cita en “La oración”, sino de quien utiliza para epígrafe del libro esta sentencia definitiva: “Nuestro horno diario es la lengua humana”).

Veo a San Jerónimo en su cueva, doblado sobre sí mismo hasta ver su reflejo y escuchar el Eco de la Palabra que debe traducir. Valga recordar que la cuestión de la traducción de la Palabra fue el motivo del debate entre Jerónimo y Agustín, quien no quería que tocara la versión de la Biblia de los Setenta. Sin embargo, Jerónimo-Narciso, como escriba obediente, traslada al papel lo que le dicta el Eco para legárnoslo. Hay diálogo, como en las *Confesiones*, pero ante todos los hombres, “para todos los hombres”.

Las sugerencias y exigencias que hace al lector Francisco Segovia son muchas. Por ello me refiero, desde el Callejón en que me encuentro, tan solo a escudriñar en la primera parte de su *Marmita* (la que titula “Musa rupestre”) este número 64

que es “La oración” porque pone al poeta ante un Él “para que las palabras de uno y otro se alcancen entre sí”, y a estas alturas de mi edad reflexionar sobre eso resulta quizá lo único importante.

¿Tras su cocimiento, es el apunte vertido en la marmita del que surgirá la oración que es el poema? ¿O es la oración, poema, lo que provoca apuntes (de autonomía aparente) que, tras aleaciones inexplicables, separaciones o ablandamientos, retorna a la *Marmita* en un círculo de movimiento infinito que es parte del espacio de lo poético? Espacio de un druida contemporáneo como Francisco Segovia que abandona la sacralidad del sacerdote celta para llegar a la Palabra también desde la neurolingüística y la teoría de cuerdas, en esa especie de red con la cual, desde Einstein, puede imaginarse el universo. Pero siempre en la búsqueda de ese diálogo entre un Él al que se responde y un Tú que usa la Palabra para ser escuchado por todos (incluido quien esto escribe) como quería Agustín.

En los umbrales del barroco, Ignacio de Loyola, que admiraba “la doctrina positiva” de Agustín y Jerónimo por “mover los afectos para en todo amar y servir a Dios” planteó que ese diálogo con la Palabra debía ser examinado: “miraré cómo me ha ido en la contemplación o meditación; y si mal, miraré la causa donde procede”. Y ese examen de la oración (cúmulo de apuntes, reflexiones hechas en casas de múltiples espejos, retornos a la imagen del Yo que va a escuchar un Eco) es, a su vez, productor de poesía o espacio de oración, es “darle a un Él la respuesta que nos exige un Tú, y viceversa, para que las palabras de uno y otro se alcancen entre sí”. **u**

Río subterráneo

Palabras y barro

Claudia Guillén

En México la tradición cuentística se fue fortaleciendo conforme avanzó el siglo xx, y muchos de nuestros autores más destacados echaron mano de este género para narrar historias que descubrieron mundos llenos de personajes e historias que fueron desfilando frente a sus lectores. En cuanto a su tradición, en la escena nacional e internacional, este género se ha consolidado gracias a la estética y al rigor de los que se han valido sus autores durante más de dos siglos. Se trata, pues, de un género que cobijaron escritores de la tradición occidental europea —Poe, Chéjov, Maupassant, entre otros— y del que nos fuimos apropiando para relatar historias que se fundan como una geografía rica y diversa.

Uno de los grandes impulsores de la difusión y divulgación de este género fue Edmundo Valadés, quien en 1939 fundó *El Cuento. Revista de Imaginación*, en su primera época, para retomar en 1964 este esfuerzo editorial que se mantuvo por más de tres decenios. En esta publicación se dio cabida a autores de diversas latitudes y a autores que empezaban a bordar el camino de su oficio. Es en este entorno donde el joven Agustín Monsreal, quien fue miembro del consejo editorial de *El Cuento*, entabla una estrecha relación de convivencia y amistad con el autor de “La muerte tiene permiso”.

De esta forma, como lo menciona el propio Monsreal, ese espacio y la experiencia de participar en él, le permitieron internarse en las entrañas del cuento. Sin dejar de lado que, para alimentar su formación, fue de suma importancia leer a los autores de la literatura griega, como: Sófocles, Esquilo..., quienes le despertaron diferentes interrogantes que sólo

ha podido resolver a través de su quehacer literario.

Alumno de Julieta Campos y Augusto Monterroso, el también autor de *Mamá duerme sola esta noche* ha frecuentado otros géneros como la poesía y el ensayo. El conjunto de su obra publicada rebasa más de una veintena de libros. Su trabajo literario ha obtenido diversos reconocimientos como el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí.

Su oficio como escritor lo ha llevado a deambular por diversos escenarios que recrea en sus relatos, que tienden a ser honestos y duros; en donde intercala sinuosos caminos que le permiten escarbar profundamente en cualquiera que sea la condición de sus personajes.

Estilo que lo caracteriza y que se puede palpar en el libro *Deudas pendientes*, editado por la Dirección de Literatura de la UNAM; este volumen está dividido en dos apartados que, en su conjunto, reúnen 34 cuentos. Las narraciones apuntan a temas tan ajenos y tan cercanos como el amor manifestado a través del deseo; o la aparente voluntad onírica: atmósferas enrarecidas que suavizan pulsiones de cualquier índole. O bien destapa verdades crueles que penetran hasta entumir los sentidos. Argumentos con los que el lector puede convivir a diario y que quizá deja pasar por una suerte de sobrevivencia existencial.

Y justo es esa existencia la que parece obsesionar al autor yucateco, quien la toma para darle forma a través de una excelente prosa que construye un discurso narrativo sólido y que se inserta en cada una de las piezas que componen *Deudas pendientes*: trazar un cosmos de las incertidumbres que se viven desde la realidad pero que encuentran su espacio en

la ficción. Por tanto, ni los sueños ni el amor ni el desamor ni la muerte ni el sentido de pérdida dejan de estar presentes en la cotidianidad de cualquiera de nosotros, y menos en la cotidianidad de los personajes contruidos por Monsreal para este libro.

Si bien es cierto que el autor ha dado ejemplos de su calidad lírica y ensayística a través de sus volúmenes de poesía o ensayo, de igual forma resulta cierto que es un autor que ha trabajado el cuento como si fuera un camino que le ha tocado andar, y en el que deambula a sabiendas de que es un territorio conocido.

Al referirnos a los exponentes más representativos de la tradición cuentística mexicana, sin duda es importante detenernos en los relatos escritos por Monsreal. Como nos lo muestra en su última entrega, *Deudas pendientes*, donde se reafirma como un escritor que cuenta con la destreza narrativa que se encuentra latente en cada relato. Al mismo tiempo, descubrimos que su imaginario está alimentado por situaciones que desarrolla con gran pericia, pues pareciera que toma las palabras como piezas de barro, para después moldearlas y luego insertarlas en cada una de las tramas de este libro.

El oficio de un escritor se da a partir de la experiencia, la observación, el rigor y la imperiosa necesidad por trasladar al terreno de la ficción las historias que se cavilan para, posteriormente, decantarlas en el papel, rasgos que perfilan al escritor Agustín Monsreal. **U**

Agustín Monsreal, *Deudas pendientes*, Dirección de Literatura/Difusión Cultural, UNAM, México, 2016, 226 pp.

MUSEO
EXPERIMENTAL
EL ECO

www.eleco.unam.mx
Fb: Museo Experimental El Eco
In: museoexperimentaleleco
Tw: museo_el_eco

A
del propósito
del
10 de junio
borde
de
al 27
las cosas
de
agosto
de 2017
Un
proyecto de
Luis
Felipe
Ortega

Sullivan # 43
Colonia San Rafael,
Del. Cuauhtémoc
Ciudad de México,
CP 06470


culturaUNAM



UnAm
La Universidad
de la Nación

FILUNI

FERIA
INTERNACIONAL
DEL LIBRO
UNIVERSITARIO
UNAM



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

Invitada de honor

MÁS DE 100 UNIVERSIDADES DE MÉXICO, ARGENTINA,
BRASIL, PERÚ, COLOMBIA, COSTA RICA, ESPAÑA, ESTADOS UNIDOS Y CHINA

MÁS DE 100 SELLOS EDITORIALES
IBEROAMERICANOS EN EXHIBICIÓN
VENTA Y PRESENTACIONES DE LIBROS

PROGRAMA DE ACTIVIDADES ACADÉMICAS Y CULTURALES

COLOQUIO INTERNACIONAL
DE EDICIÓN UNIVERSITARIA

RECONOCIMIENTO AL EDITOR UNIVERSITARIO

JORNADA INTERNACIONAL DE BIBLIOTECARIOS

PROGRAMA DE ADQUISICIONES PARA BIBLIOTECAS

FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO UNIVERSITARIO UNAM

FILUNI, una cita con el conocimiento



Del 22 al 27 de agosto de 2017
Centro de Exposiciones y Congresos UNAM
www.filuni.unam.mx



uni>ersia