

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Iván Solano
Universidad Veracruzana

“Viaje al corazón de La Ceiba: encuentro con Per Anderson”

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Número 64, abril-junio de 2023, pp. 38-46.

ISSN: 01855727
Xalapa, Veracruz, México



La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

VIAJE AL CORAZÓN DE LA CEIBA: encuentro CON PER ANDERSON

Iván Solano

Llegamos hasta allí atraídos por la noticia de la fundación del Museo Vivo de Papel [...] Queríamos saber cuáles eran los motivos para la creación del museo, qué ideas estaban en su fundamento.

Llegamos... En mi recuerdo está el gran árbol, cuyo follaje cribaba la luz del medio día. Tras él, el edificio principal de la antigua hacienda de La Orduña –ahora sede de La Ceiba Gráfica–, amarillo y blanco, de dos plantas, con la fachada ritmada, en la parte inferior, por seis columnas dóricas sin acanaladuras. Atrás habían quedado las calles polvosas de Xalapa, atrás las

fiestas y las muchedumbres de finales de año. Aquí el cielo era de un azul intenso, con unos pocos cirros; no muy lejos, se divisaba la torre de la iglesia de San Sebastián Mártir. Habíamos ido hasta La Ceiba para hablar con Per Anderson, el litógrafo sueco que arribó a México hacia 1970 y actualmente es investigador del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la UV. Según había leído, conoció a guerrilleros latinoamericanos –con quienes buscó medios para quebrar el patrón consumista de comportamiento, que rige en nuestras sociedades neoliberales– y que, en un sueño, vio desde una inmensa altura al estado de Veracruz, iluminado por el sol del amanecer desde las tierras bajas del sur –regadas de ríos–, hasta las montañas del centro y los bosques tropicales del norte. Años atrás, fundó, junto al escultor y grabador Martín Vinaver, La Ceiba Gráfica, proyecto que ha urdido una trama colaborativa con activistas de la naturaleza y artistas.

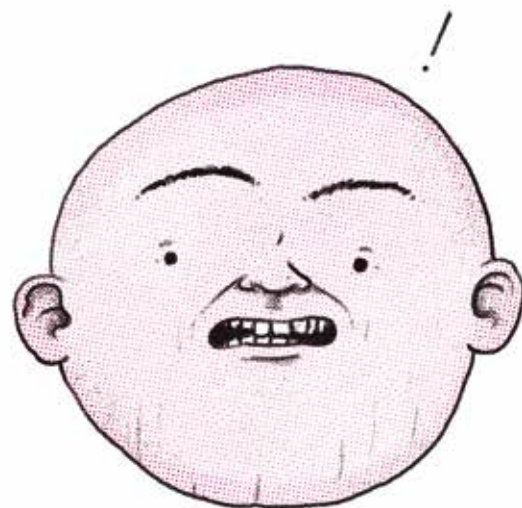
Llegamos hasta allí atraídos por la noticia de la fundación del Museo Vivo de Papel. Éramos cinco: el maestro Mario, la maestra Diana, Jimena, Roberto y yo. Queríamos saber cuáles eran los motivos para la creación del museo, qué ideas estaban en su fundamento. Cuando cruzamos el portón de hierro, a nuestra izquierda quedaba el edificio del Museo; algunas personas trabajaban en el interior. Mientras todavía deambulábamos por el jardín, dedicados a observar las flores, los árboles y la arquitectura, de manera súbita apareció Per Anderson. Usaba una camisa de rayas delgadas, rojas y blancas, y un pantalón verde, con tirantes azules. El encuentro, de rápido inicio, se transformó enseguida en una caminata hacia la entrada del edificio principal. Apoyados en una balaustrada del jardín, estaban dos hombres: Rafael Ruíz, director ejecutivo de La Ceiba, y José Porras, el maestro carpintero. Recordaba a Rafael por el apoyo que en el pasado nos brindó, a mí y a otros amigos, para realizar una exposición; también sé que estuvo ligado a la reformulación del proyecto de La Ceiba, cuando este entró en crisis; él también me recordaba vagamente.

Mientras tanto, Per Anderson se había colocado en el zaguán, frente a una suerte de caballete en donde podía verse un cuadro con información sobre la antigua hacienda. A fines del siglo xvi, esta pasó a poder de Francisco de Orduña y de su hijo, Diego. Dedicada en principio al infame negocio de la producción azucarera colonial, en las tierras de la hacienda habían trabajado hasta 60 u 80 esclavos. Ya en el siglo xx, el edificio principal fue renovado a su forma actual, se cultivó café y los terrenos de la hacienda se redujeron a no más de trescientas hectáreas. Después, las tierras fueron adquiridas por la transnacional Coca-Cola y





Per Anderson. Fotografía: Jimena R. Morandín



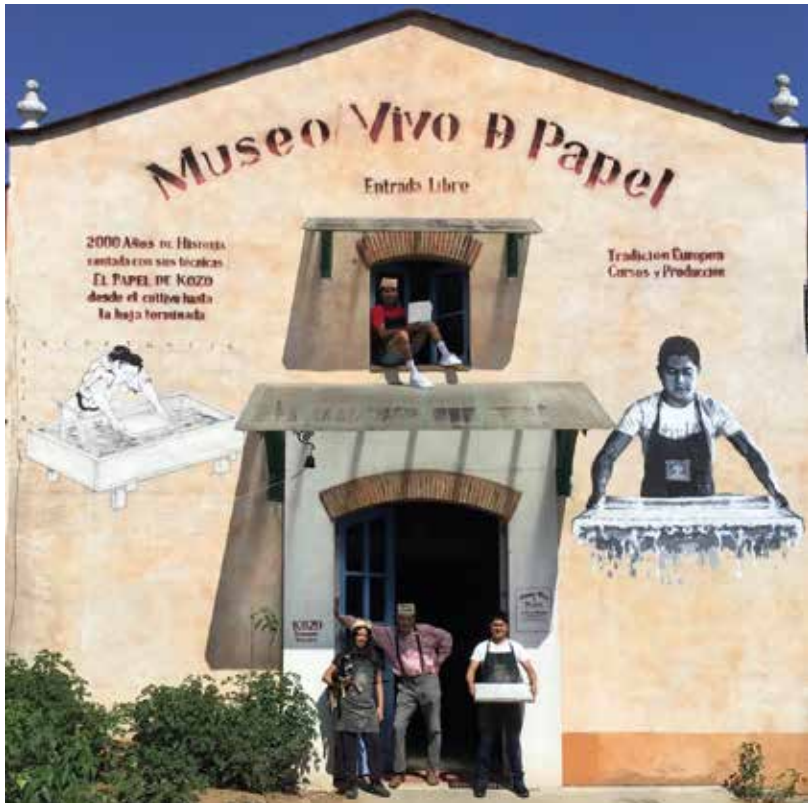
las construcciones empezaron a decaer: los revoques originales se perdieron, las vigas se pudrieron y las plantas salvajes se apoderaron de los patios. Tras un breve periodo en que el casco de la hacienda estuvo a cargo del gobierno estatal, un grupo de artistas, encabezado por Anderson y Vina-

ver, logró recibir las construcciones en comodato; las restauraron y construyeron los muebles que actualmente hay ahí. Eso es lo que nos contó Per Anderson justo antes de atravesar las grandes puertas de madera de la entrada principal, hechas por los mismos artistas que ahora ocupan la hacienda.

Solo estuvimos un momento en el vestíbulo, preparándonos para el recorrido. Enseguida, Per nos llevó hacia una puerta doble, desde donde se vislumbraba una habitación grande y bien iluminada. Antes de entrar se dirigió a nosotros:

—La base y el corazón de todo esto está aquí, en el taller de litografía, porque esto fue lo que disparó todo: la imposibilidad de hacer litografía en México. Y la búsqueda de una solución llegó a ser una búsqueda más allá de lo esperado, o sea, más allá de una necesidad local. El arte de la litografía es un arte recuperado. Presentamos, en 2002, con 16 artistas invitados, en el Museo Universitario de El Chopo, las prensas que van a ver aquí ahora. Todo surgido de esta necesidad, de esta preocupación: la litografía es una técnica genial. Se inventó en Alemania hace 200 años y no debemos descartarla. A pesar de que tenemos acceso a todos los medios modernos de impresión, debe permanecer, igual que la tipografía y las otras técnicas antiguas de impresión; siquiera por interés histórico.

En el taller de litografía estaban las dos grandes prensas que se habían llevado a El Chopo. Ahí nos encontramos con Janet, la im-



Fotografía: Víctor Anderson



Fotografía: Víctor Anderson

presora principal –originaria de Arizona, mitad mexicana y mitad estadounidense–, y con Yumali, egresada de la uv.

–Ellas hacen posible el trabajo, desde el punto de vista técnico –decía Per Anderson, porque la litografía es una técnica colaborativa. Es muy poco probable que el artista conozca al detalle las técnicas de impresión, porque son bastante exigentes. El artista trabaja junto con su impresor. ¿Se imaginan ustedes a Toulouse-Lautrec? Chaparrito él, deforme, borracho la mayor parte del tiempo. ¿Cómo

iba a hacerse cargo él de hacer las litografías de cuatro o cinco colores, de 100 copias? No, no, no... Pero era genial para el dibujo...

Mientras las palabras de Per resonaban en el ámbito, con la mirada recorriamos el taller, en donde el metal y la madera de las prensas sostenían el peso de las placas de mármol de Tatatila, Veracruz, tan bueno como el importado desde Europa. La delgadez de las placas más chicas me sorprendió, hasta que oí la explicación de Per: se busca que sean portátiles, para que los artistas puedan llevarlas en hombros al campo, a la ciudad. Al mismo Per le encanta ir a la zona arqueológica de Quiahuiztlán, frente a la costa del Golfo, para dibujar las ruinas, y las piedras chicas le son muy útiles. Janet y Yumali, al mismo tiempo que escuchábamos las explicaciones, imprimían una obra de Camila Cárdenas.

–Nada menos que la hija de Cuauhtémoc Cárdenas, nieta de Lázaro Cárdenas –aclaró Per.

En la litografía, el dibujo que se hizo sobre la piedra –con un lápiz graso especial, hecho por Daniel Barraza, de Oaxaca– se deposita sobre el papel, capa por

capa, mediante el mecanismo de la prensa.

–De ahí viene *off set* –explica Per Anderson–. *Take off the ink and set on the paper. Off set.* O sea, la mantilla de hule se empapa con la tinta de la piedra, en la primera vuelta de la prensa, y en la siguiente vuelta la deposita en el papel.

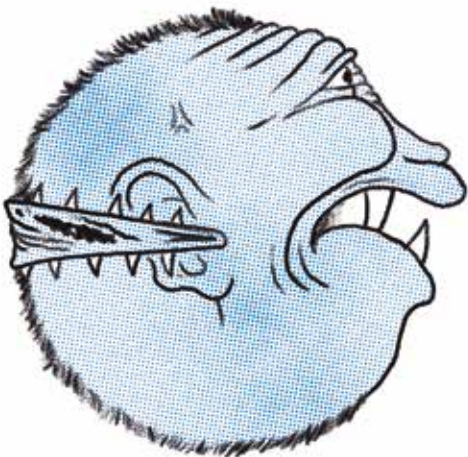
Tras esto, nos mostró algunas de las obras que estaban en el lugar: de Édgar Cano, veracruzano; de Agustín, artista mexicano-chileno; de José Luis Cuevas y muchos otros. Los artistas llegan, hacen sus dibujos y los imprimen en las instalaciones de La Ceiba. Entonces tienen dos opciones: pagar por el servicio u ofrecer la mitad de las obras impresas al taller, que son vendidas por el personal de La Ceiba para generar fondos. Conforme el dinero entra, ellos ya saben en qué hace falta utilizarlo.

–Para el artista, es ganar-ganar. Gana el artista y ganamos nosotros.

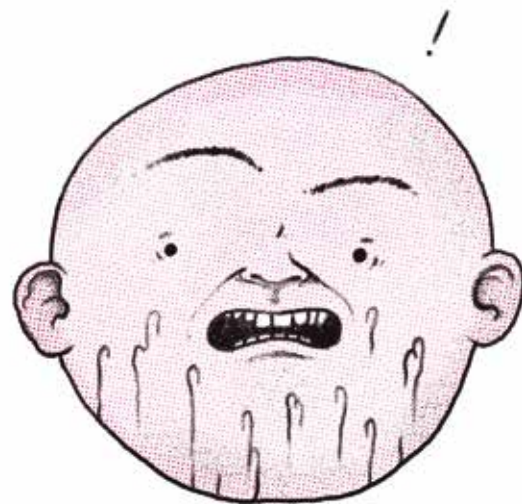
Entonces, Per Anderson nos explicó brevemente la técnica de impresión litográfica. En principio, la impresora o impresor entinta, con un rodillo de cuero, el dibujo que el artista hizo sobre el mármol.

–La tinta es grasosa y hace contacto con el lápiz, que dejó una marca grasosa. El resto es agua y el agua rechaza la tinta. Y la litografía en esto se basa: en la incompatibilidad entre la grasa y el agua. Donde no hay dibujo hay agua y donde hay dibujo hay grasa. El rodillo hace que se distribuya la tinta solamente en las áreas dibujadas. Después la prensa, con otro rodillo, toma la tinta que está en la piedra y la deposita, como ya se dijo, sobre el papel.

A partir del surgimiento de La Ceiba Gráfica, la litografía ha florecido en México. Ahora existen unos cuarenta talleres en el país, cuyo abasto de materias primas se logra gracias a los productos de La Ceiba, como la tinta, los rodillos y las prensas. La fama del



También nos llevó Per Anderson al taller de tipos móviles. La gráfica y la labor editorial están muy ligadas. En La Ceiba lo saben. Ahí, tienen una antigua prensa de impresión 1890 Chandler, que podía ser operada con pedal o motor.



sitio ha llegado, incluso, a otros países. En otro de los talleres de la exhacienda, donde se realizan obras más pequeñas, nos encontramos, por ejemplo, con una artista peruana, llamada Andrea. Ella nos habló, entonces, de la situación en el Perú, aquejado por saqueos, manifestaciones y gente herida o muerta. En efecto, en ese tiempo Pedro Castillo acababa de ser detenido, tras su intento de disolver el Congreso y decretar un gobierno de excepción, el 7 de diciembre del 2022. Dos días antes de nuestra charla, ya habían perdido la vida siete personas. Y esta era, sin duda, una muestra más de cómo los desmedidos intereses de lucro –la usura condenada por Pound– han desestabilizado a naciones enteras; pues es sabido que en el Perú las grandes empresas transnacionales tienen un enorme poder y aliados en el Congreso. Asimismo, el hecho de que Andrea estuviera en La Ceiba, con la condición de no pagar el costo de la residencia, pero con un trabajo por cumplir, muestra una de las opciones que se ofrecen a los artistas que más lo necesitan, ya que además de sus labores, tienen espacio y herramientas para sus proyectos personales. De ahí que a veces lleguen grupos enteros desde La Esmeralda o San Carlos. Con esto, se ha dado fuerza a una técnica que estaba a punto de desaparecer en México, hacia los años setenta del siglo xx. Y aunque los apoyos del gobierno u otras insti-

tuciones no son abundantes, Per Anderson no lo lamenta:

–Aprendimos a manejarnos con recursos propios –nos dijo–. Es una enseñanza muy dura, pero no puedes gastar lo que no tienes.

Antes de llegar al Museo Vivo de Papel, visitamos otros de los espacios que lo precedieron. En el taller de tintas, Per nos contó la historia del aceite de linaza. Fue a causa de las innovaciones de Gutenberg, con su imprenta, que el aceite se tornó importante.

–Antes se hacían impresiones con tinta base agua, pero con los tipos metálicos se necesita base aceite, para que se adhiera. El aceite de linaza hierve a 340 °C. Antiguamente no lo sabían, y por eso lanzaban un pedazo de pan blanco y veían en cuánto tiempo se carbonizaba. Los peligros no escaseaban: salían gases muy tóxicos, ocasionaba incendios de ciudades... Posteriormente se reguló mucho la actividad. El aceite se hacía en verano, fuera de los muros de la ciudad. La tropa iba muy feliz a los talleres, donde pescaban los trozos de pan quemados en aceite justo antes de que se carbonizaran, porque, según ellos, “servían para las hemorroides”. Era una fiesta –contaba Per, riendo.

En La Ceiba, en cambio, el proceso se hace eléctricamente, porque ya ha habido dos incendios.

–Construimos esta campana de humo. Se produce un sifón y el humo –ese que podría envenenar-

nos– se desaloja y el aceite se hace como chicloso. En otra máquina se integran el pigmento negro, el sebo de borrego, la colofonia, la cera de abeja y todo lo necesario para la fabricación de la tinta. Todo esto corresponde a antiguas recetas de quien inventó la litografía en 1796, el alemán Aloys Senefelder. En aras de recuperar las técnicas se ha hecho todo esto.

También nos llevó Per Anderson al taller de tipos móviles. La gráfica y la labor editorial están muy ligadas. En La Ceiba lo saben. Ahí, tienen una antigua prensa de impresión 1890 Chandler, que podía ser operada con pedal o motor. Esta prensa perteneció a la editorial Lema de Xalapa, del hermano de Sergio Galindo, y en ella se imprimieron los Cuadernos del Caballo Verde y las *plaquettes* de la colección Luna Hiena (por ejemplo, *Sámago*, de Maliyel Beverido; *Zona prohibida*, de Pizarnik; *Retorno a la palabra*, de Silvia Si-güenza; o *Cuartel de invierno*, de Ramón Rodríguez).

–Quinientos años de historia editorial no deben desaparecer por el caño, nada más porque ahora se dispone de medios más modernos. Se rescató la máquina de la fundición, se consiguieron tipos de di-



Fotografía: Víctor Anderson

versas partes, tipos móviles de la misma mecánica que fue inventada por Gutemberg. Maliyel Beverido ha publicado aquí; también Antonio Santos, ilustrador español; así como Shinzaburo Takeda, Demián Flores, Luis Morales y muchos otros.

Mientras hablaba Per Anderson, en los muros del taller podíamos ver las figuras tutelares de La Ceiba: Ricardo Flores Magón, el anarquista revolucionario, y José Guadalupe Posada, lo cual nos dice mucho de la tradición de pensamiento que ha prevalecido en el lugar. En cuanto a los anteceden-

tes en la impresión, Per nos dijo que Juan Pascoe, quien conserva la técnica tipográfica en Michoacán, en su taller Martín Pescador, ha colaborado con ellos, pues han hecho papel para él, así como tinta. Gracias a esto se sienten en familia, se sienten ubicados en el mundo del arte en México, tanto en pensamiento como en labores.

En lo que fuera una hacienda con esclavos, ahora hay también un taller de encuadernación, con técnicas tradicionales, de origen renacentista, y un taller de moku hanga, técnica de impresión de origen chino, pero perfeccionada en Japón, que es el polo opuesto del grabado occidental. Esto es La Ceiba y es la base donde, ahora, se ha erigido el Museo.

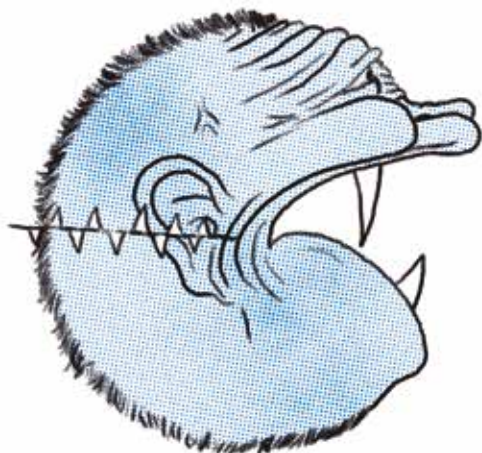
El Museo Vivo de Papel

¿De qué está hecho el papel? ¿Cuál es su historia? Mientras tomábamos asiento, ya en el edificio donde se fabrican los pliegos de papel de La Ceiba, Per Anderson nos planteaba estas preguntas y nos decía que las respuestas implican dos mil años de historia. En principio, nos compartió un poco sobre la fisiología de las plantas:

–Cualquier planta, gracias a la presencia de la clorofila, lleva a cabo la fotosíntesis, que es una palabra griega que quiere decir “hacer cosas con la luz”. Gracias a esta, se da la unión del dióxido de carbono con el agua y la planta produce la savia: es una extraordinaria reacción química. La savia, que es glucosa, corre a través de la planta hasta donde ella está demandando crecimiento y, ahí, se transforma en celulosa. Es un acto fantástico: una cosa soluble al agua (la glucosa), la planta la transforma en otra cosa que ya no es soluble en agua (celulosa). Es tremendo, es un circo químico: el carbono en principio es un gas, luego un líquido, y termina siendo un sólido: celulosa. Una molécula de celulosa se une fácilmente con otra, se forman así las fibras, que generan una capa que por capilaridad hace pasar más agua a la hoja, ayudándola a crecer. Pero aquí hay un detalle: ¿cuántas plantas diferentes, hay en el mundo? ¿Cuántas tendríamos que revisar para dar con la mejor para hacer papel?

–Millones –dijo alguien entre nosotros.

–No es tanto –respondió Anderson–. Son 300 000 aproxima-



damente. Entre estas, los chinos detectan, hace dos mil años, que una planta en especial da unas excelentes fibras, no comparables con otras, ¿y cuál es esta planta?: *Broussonetia papyrifera*, es decir, kozo. Y es con esta planta que inicia la historia del papel.

Per nos indicó que la planta estaba afuera y que debíamos acompañarlo, para verla directamente.

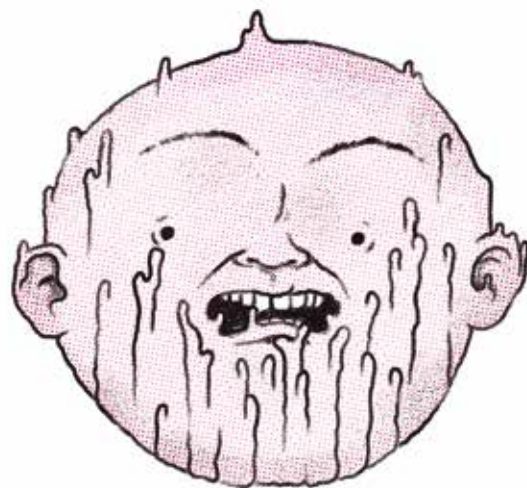
—¿Y dónde vamos a encontrar las fibras? No en la hoja de la planta, pues aquí apenas se desarrolla la fotosíntesis; aquí está la savia. Sin embargo, esto tarda en bajar a colocarse en el punto donde la planta está demandando crecimiento, en el tallo, y es ahí donde se transforma en estos pelillos, las fibras —nos dice mientras abre el tallo con una navaja y nos deja ver el interior—. Aquí está la fibra que se utiliza para hacer papel. Y las de esta planta dieron origen a una gran revolución. Es distinto a lo que hacían los egipcios con el papiro, hasta 3 000 años antes que los chinos; pero no fueron los egipcios quienes inventaron las técnicas de impresión, sino los chinos.

”Un amigo en España me regaló un puñado de semillas de kozo. Estas semillas se trataron muy bien. Se abrió un metro cuadrado en el suelo y cernimos muy bien tierra negra, arena y composta, para preparar un sustrato extraordinario. Un profesional, doctor en agronomía por la UV, Porfirio Guzmán, guió todo el proceso. A la vuelta de 50 días nació la siembra y cada una de las plántulas tenía que ser trasvasada en bolsa individual. Se usaron dos litros de tierra muy bien compuesta y se colocaron en una especie de vivero. Así obtuvimos como mil plantas en aquella ocasión. Estas tenían que ser plantadas de forma permanente, plantándolas apenas a 50 cm de distancia una de la otra, porque así se provoca una situación de competencia. Todas buscan la luz y así estiran el tallo, la

parte que nos interesa. Después de un año de crecimiento se veía un pequeño bosquecito.

En ese momento, nos mostró una foto, en la cual se veían varias plantas jóvenes de kozo.

—Al cabo de dos años, pudimos efectuar la primera cosecha. Se corta desde abajo, y estos trozos, los 80 o 90 cm del tallo, se meten en un tambo de unos 200 litros, con una tapa que cierra muy bien. El vapor hace encoger un poco las fibras y así la corteza es fácil de arrancar después, como quitarse un calcetín, y esto debe limpiarse, porque aún queda una capa delgada que protege las fibras. Lo que queda debe guardarse en un lugar muy seco, donde no pueda salir hongo; puede guardarse por años, la pura fibra seca. Pero las recetas chinas, usadas en La Ceiba, prescriben que debe hervirse con sosa cáustica la fibra, para destruir el pegamento que las une, la lignina, veneno puro para el papel, que lo hace oscuro y quebradizo. Después de esto, las puras fibras se convierten en algo muy maleable, que en un líquido se ven como una especie de moho en el agua. Así, las fibras pueden volver a conectarse para formar papel.



Per explica que en el papiro y el amate no se liberan las fibras, sino que solo se aplanan, por lo que son antecedentes del papel. En cambio, las fibras ya hervidas de kozo se meten en una peculiar máquina de origen japonés, donde, dentro de una tina de baño, aspas de madera golpean las fibras y las liberan, para interrumpir su tendencia a juntarse como cuando estaban en la planta. Se vacía el contenido líquido, se atrapa la pasta con cernidores, se forman bolas de pura fibra, del tamaño de una naranja, y después de que las



Fotografía: Jimena R. Morandín

fibras pasan este proceso, se hacen las hojas, y esto lo hace el papelerero principal, Josimar. La mezcla tiene menos de 1% de fibra, el 99.5% es agua. Esto hace que las fibras no se hundan tan pronto. Zangoloteando un molde de metal en el agua y sacándolo, las fibras se entrelazan sobre el cernidor y se forma la hoja. Una capa lechosa crece sobre el molde de malla, de invención china, hecho otrora de bambú.

A través de los árabes, la técnica llegó a Europa. Al no tener kozo u otra planta semejante, ahí comenzaron a fabricar el papel con ropa vieja. La ropa fabricada con cáñamo o lino se llevaba al molino, se cortaba en pedacitos y después se llevaba al pudridero. Con estas fibras, Gutemberg imprimió sus primeras biblias.

Después de esta plática, nos movimos al fondo del edificio. A un espacio enmarcado con unas columnas dóricas de ciprés y con un tapanco en la parte superior. Nos rodeaban las máquinas diseñadas por Per Anderson y sus colaboradores para la fabricación del papel. Ahí, se han implementado y modernizado las técnicas de la famosísima fábrica de papel de Amalfi, fundada en 1264 y ubicada en Fabriano, Italia. Estaban fabricando sobres. Normalmente hacen 200 hojas al día.

—Esto es lo que hemos puesto en marcha aquí —concluía Per Anderson—. Y esto ha tomado tiempo. Porque se necesita maquinaria y toda esta maquinaria ha sido construida aquí en Coatepec. Yo voy con los dibujos a ver a los fabricantes. Los dibujos los hago en mis visitas a los museos. A Fabriano, a Alemania, a Suecia o Estados Unidos. Me fijo en los libros cómo es tal máquina. Y me pregunto, ¿no se podría hacer así o así? Y voy con mi maestro mecánico, que me responde “ah sí, cómo no, maestro”. Y, zúmbale, resolvemos de manera práctica, porque esto es extraordinariamente caro. Estas máquinas, importadas, valen más que un coche. ¿O les parece poco 38 000 dólares? Pero aquí las hacemos incluso con desechos de la industria de Coca-Cola, de Nestlé [que tienen fábricas cercanas], de llaves, motores y láminas. Mi maestro mecánico va recolectando por ahí lo que falta.

Una visión sustentable

Tras este largo recorrido, tanto por la antigua hacienda como por la historia, pude acercarme al experto litógrafo, pues todavía era posible ir más lejos en la búsqueda del origen y las ideas que inspiraron al Museo Vivo de Papel. Después de un breve descanso, comenzamos nuestra charla:

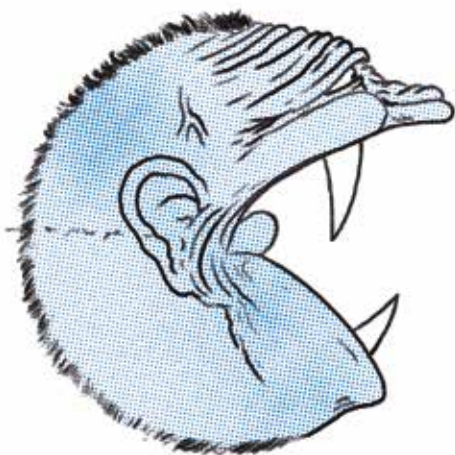
—El museo es parte de un proceso, de una visión sustentable. ¿En qué momento, qué experiencia lo llevó a cambiar el pensamiento de ser un consumidor al de ser un productor?

—Cuando no tienes dinero, esto es una necesidad —responde—. La necesidad es la madre de las invenciones. Justo porque tienes un deseo específico: quieres hacer papel, litografías, pero no dispones de los recursos monetarios. Pues a ver, invéntamelo. Entonces todo este proceso de

generar el proyecto de La Ceiba o toda mi tarea como maestro de litografía fue conducido sobre esta orientación: no tienes el dinero, pero tienes que buscar cómo está hecho lo que quieres, dónde encuentras la materia prima que necesitas. Ahí es donde cambia la situación: ya no eres consumidor, sino productor, generas los recursos, generas los aparatos y todo lo que necesitas. Es una especie de autoconstrucción; construyes en vez de comprar. Es fácil: no tienes la lana, pero sí lo quieres hacer. Entonces invéntalo. Comienzas a preguntar: a los mecánicos, a los biólogos. Comienzas a investigar qué es lo que tienes, dónde.

—En esta historia también leí sobre unos sueños, y sobre todo el que dio origen al famoso mapa de Veracruz que usted dibujó. Me pregunto si esto ocurrió ya en su etapa como agricultor.

—Nace como consecuencia —me dice—. No es una historia, son varias, pero me las estás provocando y no tengo de otra más que contestar. Del encuentro con mi yo profundo es que se dispara el sueño en donde vi desde gran altura el estado, lo que inspira el mapa. Este mapa no lo podía hacer cualquiera, porque yo tenía experiencia de agricultor y de indagar en espacios interiores tremendos y de hacer caso a los sueños. Si pasan sueños y no les haces caso, ¿qué ocurre?, pues dejan de venir. Tienes que tomar en serio los sueños, saberlos interpretar, saber colocarlos dentro de su contexto. Y yo así lo hice. Al final todo ha resultado en que soy libre, hago lo que considero pertinente e importante, pero sin tracionarme. Y puedo apoyar a los demás, para que todos puedan indagar en sus razones profundas, en lugar de convertirse en una persona extremadamente egoísta. Pero todo esto lo he visto siempre desde una perspectiva de izquierda, siempre fui de izquierda...



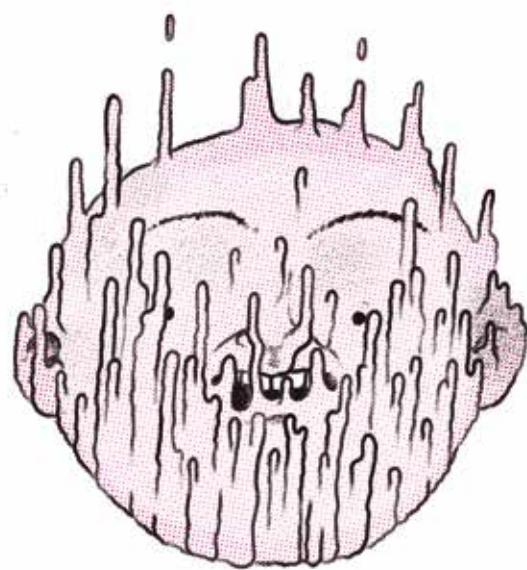
—De hecho, algo más que me llamó la atención fue cuando, en antiguas entrevistas, leí que usted estuvo en contacto con la guerrilla de Lucio Cabañas.

—No, no, con los guatemaltecos... Yo sí estuve con los guerrilleros guatemaltecos, en el mismo grupo en que estuvieron Alaíde Foppa y sus hijos. Cumplí una tarea en la que no podías traicionar tu nivel de conciencia. Hice tareas para ellos, como llevarlos con el secretario de Relaciones Exteriores de Suecia, en el periodo de Olof Palme. Les ayudé en varias tareas, como llevar microfilms cruzando la frontera entre México y Guatemala, cosidos en el resorte del calzón; les ayudé a falsificar pasaportes para que pudieran moverse en México. Son tareas que hice por convicción. Porque yo llegué a México pensando como si fuera un maoísta. Me tomó mu-

chos años entender que no era tan sencillo el asunto de los maoístas; pero éramos ilusionados y queríamos hacer algo que correspondiera a la justicia social.

—¿Por qué la decisión de venir a México y como en qué año?

—La sugerencia de venir aquí yo no la gesté, sino un artista mayor, amigo mío, que solo me dijo “¿Y tú por qué no vas a México?” Y yo tenía una inquietud; primero me pareció como si un rayo me hubiera partido. No podía decir simplemente no, sin motivo. Y me vine acá, que es algo de lo que nunca me arrepentí. Yo llegué a México nada más con el conocimiento de lo que había leído de Oscar Lewis, el antropólogo. Esto fue en 1970, con mi carrera artística ya comenzada, pero sin traer obra alguna, con los papeles en blanco. Llegué en barco a Veracruz, y por mi convicción me



refundí en Ciudad Neza, para ver cómo vivían, para saber. Una anécdota es que ahí algunas personas mayores me confundían con Cristo, por mi apariencia de entonces (cabello largo y ojos azules) y se



Fotografía: Víctor Anderson

–Otro mundo es posible. Tenemos que aprender a vivir con menos. ¿Para qué vamos a comprar cosas de China o Japón? Pero en primer lugar hay que escudriñarse uno mismo: ¿qué deseas? Tenemos que adoptar una perspectiva y rápido.

hincaban ante mí y eso me impactó. ¿Quién lo iba a decir? Cuando llegas a un continente nuevo no puedes apoyarte en tu memoria, y esto te ayuda a ser buen observador. Después me fui al otro extremo, de Nezahualcóyotl a San Jerónimo, donde encontré a Mireya Cueto, con quien conocí a los guatemaltecos, pues ella era muy bondadosa y les daba asilo.

Mientras escuchaba las anécdotas de Per, no pude dejar de pensar que el género humano está invadido por el ansia de posesión, por la atroz costumbre del dominio sobre los otros. Los caminos que abre el arte, que Per Anderson ha abierto y transitado, pretenden ser sendas perdidas en la niebla de las grandes montañas de Veracruz, veredas a otro mundo, un mundo donde los grandes consorcios no sean los que proporcionan, a precios absurdos, cada

cosa que usamos (aunque no necesitamos); que nos venden a precio de oro una vida que puede ser otra, libre. En La Ceiba no se trata de la vanguardia ya, sino de la resistencia artística, de la búsqueda de conocimiento. Tocamos misterios cotidianos: los textiles, las tuberías de cobre, los laberintos diminutos de la electrónica, pero apenas sabemos algo de ello; más bien sabemos que necesitamos cosas, completar la colección de artilugios modernos que los seres humanos requerimos para pensar poco, para pastar tranquilamente en nuestras cómodas casas. Entre lo último que nos dijo el viejo litógrafo, recuerdo:

–Otro mundo es posible. Tenemos que aprender a vivir con menos. ¿Para qué vamos a comprar cosas de China o Japón? Pero en primer lugar hay que escudriñarse uno mismo: ¿qué deseas? Tenemos que adoptar una perspectiva y rápido. El cambio

climático ha alcanzado niveles espantosos. Hay muchas cosas en el mundo que quisiéramos cambiar, no vernos satisfechos con la manera en que todo está articulado; está realmente muy mal. La opción que nos dieron tantos años de neoliberalismo es la de consumir y estar como un robot en un lugar donde se produce algo. Te aleja mucho del compromiso de crear algo, de inventar algo, de generar una respuesta que te sorprenda, y de participar paso a paso en procesos creativos, en donde cumples una necesidad, identificas una necesidad y eres capaz de solventarla, lo cual te genera un gran gusto: “¡sí se pudo! A ver qué reto sigue”. Y entonces ahí vas al siguiente compromiso y te atorras en algo un poquito más complicado. Así se siembra un vínculo muy distinto con tu entorno. Lo ves con otros ojos. No es un asunto de lana. Esto es algo que me ha permitido el arte y por eso puedo decir: “el arte es mi única religión”. **LPyH**

Iván Solano es adepto a la poesía, la narrativa y la pintura. Ganador del Premio Nacional al Estudiante Universitario Sergio Pitol de Relato (uv), en 2013. Maestro en Literatura Mexicana por la uv. Ha organizado, colectivamente, algunas exposiciones de obra plástica.

