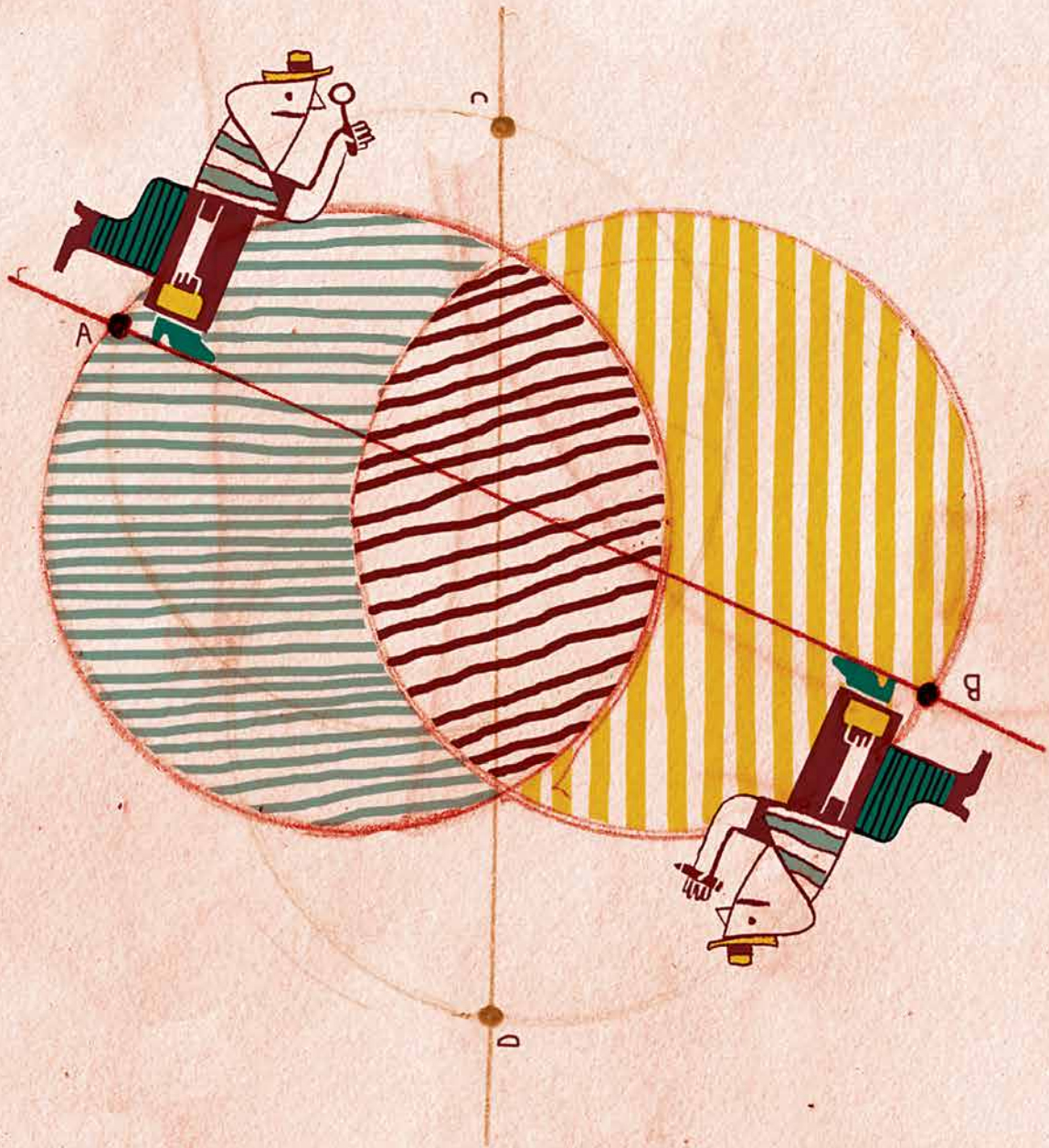


LA PALABRA

YELHOMBRE 43 REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
ENERO-MARZO, 2018 / ISSN 01855727 / \$40.00



- ELISSA J. RASHKIN: Orozco caricaturista • NINA CRANGLE: De Cortázar a Melo
 - RENÉ BARFFUSÓN: Contra la homofobia y la transfobia
- Dossier Emmanuel Peña*

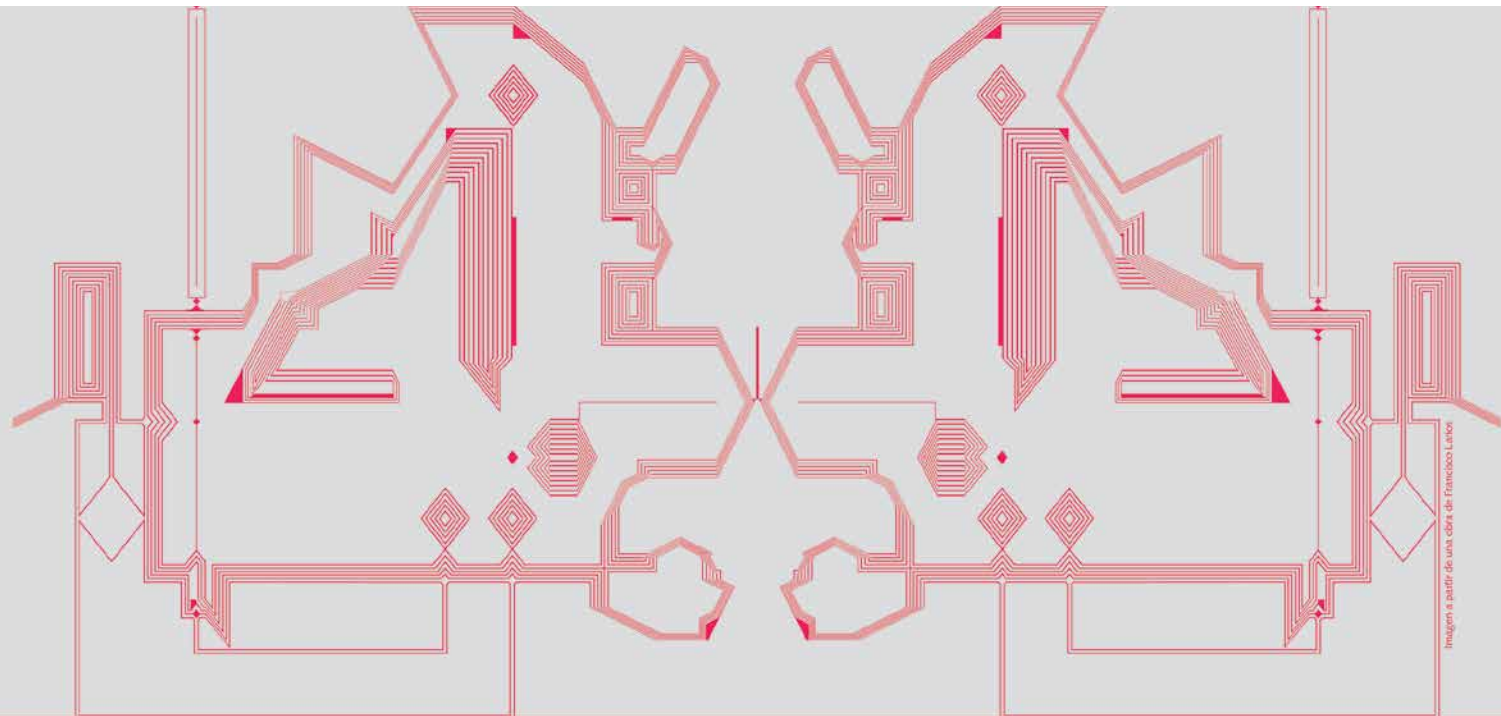


Imagen y patrón de una obra de Francisco Leizaola



EL ORNITORRINCO TACHADO
REVISTA DE ARTES VISUALES

PUBLICACIÓN SEMESTRAL

Editada por la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de México

CONTACTO: revista_ornitorrinco@uaemex.mx

WEB: hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco

¡NUEVA ÉPOCA!

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Próximos números:

MARZO: TIEMPO

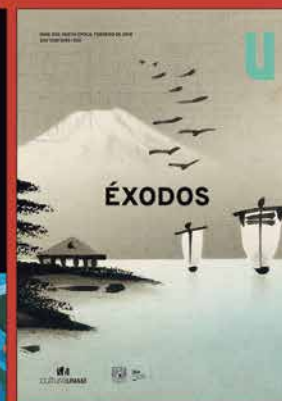
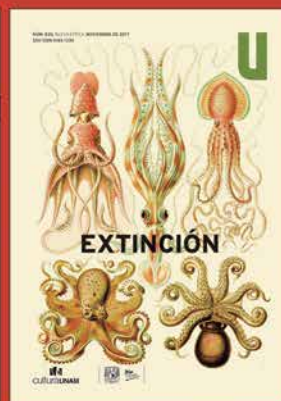
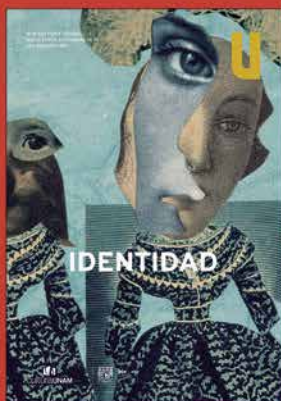
ABRIL: VIDAS AL MARGEN

MAYO: MEXAMÉRICA

Suscripción anual: \$500.00

Teléfono: (55) 5550 5800

suscripciones@revistadelauniversidad.mx



www.revistadelauniversidad.mx



LA PALABRA Y EL HOMBRE

[enero-marzo, 2018]

Con frecuencia los historiadores señalan épocas particulares para decir que fueron agitadas; se ha vuelto un lugar común, entonces, creer que sólo determinados periodos son indispensables para contar la historia de la humanidad. Sin embargo, toda etapa posee sus propias agitaciones, giros y retos; el tiempo, testigo silencioso de la historia, se vuelve una serpiente mordiendo su cola y nos recuerda que los ciclos culminan y se repiten.

A todas luces, el gran reto de hoy es reconocernos a nosotros mismos en el otro y mantenernos cohesionados, aunque sea falsamente, por un sistema global en el que el concepto de *liquidez*, que Bauman afirma como definitorio de la actualidad, nos reduce a individuos dentro de redes inestables. La otredad, que ha existido siempre como construcción cultural, resultado de juegos de poder, hoy llama con más fuerza.

En este número damos cuenta de cómo esta otredad se convoca desde tantas perspectivas urgentes por atender: a través de la literatura, reflejo del miedo humano, en la que pueden encontrarse personajes existentes y nombrados a partir de los demás, que viven en un espacio onírico o crean poesía a partir del ensimismamiento producido por una enfermedad mental; llama también desde las plataformas virtuales, en las que la lucha del *yo* contra el *otro* parece no terminar y donde la inmediatez, en conjunto con nuestro ritmo de vida, poco a poco nos acostumbra a existir mediante ellas, depositando los ecos de la realidad tangible en una abstracta, que no obstante se vuelve tan verdadera como los sentimientos que produce; llama, igualmente, desde las divisiones política y geográfica que muchos *blancos* han establecido destinadas a latinos, negros o asiáticos, o las culturales, erigidas para quienes no encajan en una norma de heterosexualidad, forzando así a quienes viven con un estigma a, por ejemplo, contenerlo en una obra de arte.

No hay, pues, arma más eficaz que el diálogo para aceptar que ese otro existe y no es ajeno: nos hermanan con él todas las posibilidades, entre ellas la creatividad, la voluntad, la resiliencia y la palabra. **LPyH**

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Rectora:
Sara Ladrón de Guevara González
Secretaria Académica:
Ma. Magdalena Hernández Alarcón
Secretario de Administración y Finanzas:
Salvador Tapia Spinoso
Secretario de Desarrollo Institucional:
Octavio Ochoa Contreras
Director Editorial:
Édgar García Valencia

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Fundadores:
Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Salmerón,
Sergio Galindo (director)
Encargado de la dirección:
Mario Muñoz
Editora responsable:
Diana Luz Sánchez Flores
Consejo de redacción:
Jesús Guerrero,
Marianela Hernández, Lino Monanegi, Carlos Rojas
Comité editorial:
Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barffusón,
Ángel José Fernández, Marilú Galván,
Mercedes Lozano, Nidia Vincent
Comité consultivo:
Félix Báez-Jorge, Francisco Beverido, Malva Flores,
Felipe Garrido, Gilberto Giménez, León Guillermo Gutiérrez,
Pepe Maya, Julio Ortega, Ricardo Pérez Montfort, Sergio Pitol,
Julio Quesada, Rossana Reguillo, Alberto Tovalín,
Eduardo de la Vega Alfaro, Héctor Vicario
Responsables de sección:
Palabra: Mercedes Lozano
Estado y sociedad: Remedios Álvarez
Arte y Dossier: Leonardo Rodríguez
**Coordinador y editor de imagen,
diseño del dossier:**
Leonardo Rodríguez
Asistente de edición:
Itzel Olivares B.
Distribución, ventas y publicidad:
Eliel L. Sangabriel
Relaciones públicas y suscripciones:
Maricruz G. Limón
Diseño editorial y composición tipográfica:
David Medina
Servicio Social:
Nestor Bautista, Yadira Lucas, Claudia Ramírez
CORRESPONDENCIA:
Hidalgo 9, Col. Centro, 91000
Xalapa, Veracruz, México.
Tels. y fax: 2288-181388,
2288-184843 y 2288-185980
Correo electrónico:
lapalabayelhombre@uv.mx
lapalabayelhombre@yahoo.com.mx
www.uv.mx/lapalabayelhombre

núm. 43

SUMARIO

invierno 2018

LA PALABRA

- 6 **Nina Crangle:** De Cortázar a Melo en *La obediencia nocturna*
10 **Aleqs Garrigóz:** George Bacovia: un genio de la morbidez
12 **George Bacovia:** Poemas
15 **Yamilet García Zamora:** José Lezama Lima y sus revistas
19 **Cibela Ontiveros:** *Incubus*
23 **Diego Lima:** Villaurrutia & Co. Epigramas contra Alfredo Gómez de la Vega

ESTADO Y SOCIEDAD

- 30 **Juan Carlos García Rodríguez:** Comunicación y medios en tiempos de redes sociales
34 **Marco Antonio Murillo:** Actualidad de Speedy Gonzales
38 **René Barffusón:** Por una vida libre de homofobia y transfobia

ARTE

- 44 **Elissa J. Rashkin:** José Clemente Orozco, caricaturista
67 **Quentin Charles:** Federico García Lorca en la memoria

• **Imagen de portada:** Emmanuel Peña





DOSSIER

- 49 **Emmanuel Peña:** Qué pasa en la calle
65 **Leonardo Rodríguez:** Pensar el dibujo (charla con Emmanuel Peña)

ENTRE LIBROS

- 72 **Itzel Olivares Bruno:** *Autobiografía*, de Juan Vicente Melo
74 **N. Obed:** *El trazo de la línea y los silencios*, de Héctor Xavier
76 **Brianda Pineda Melgarejo:** *Departamento Bonsái*, de Herson Barona
77 **Karina Hernández Hernández:** *Henri Bergson*, de Vladimir Yankélévitch
79 **Nidia Vincent:** *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*, de Claudia Gidi

MISCELÁNEA

- 81 **Lino Monanegi:** Un MacGuffin. La maleta de Vila-Matas
83 **Natalio Hernández:** Carlos Montemayor: humanista contemporáneo
85 **Raciel D. Martínez Gómez:** Peonza y vergüenza del Leviatán

Ofrenda. De la serie La vida es juego



Haciendo eco a la reedición, por parte de la Editorial UV, de la obra de Juan Vicente Melo con la creación de la serie que lleva su nombre, *LPyH* abre las páginas de este número con un texto en el que Nina Crangle hace visibles los puentes entre *La obediencia nocturna* y el trabajo de Cortázar, en especial “Carta a una señorita en París”. Aleqs Garrigóz comparte su mirada crítica de la poesía del rumano George Bacovia, quien instaló su poética entre dos grandes movimientos: el simbolismo y el modernismo. A su vez, Yamilet García

LA PALABRA

Zamora revisa la trayectoria de Lezama Lima como promotor cultural, camino en el que la creación de diversas revistas fungió como un eje alternativo a su labor literaria, en la constante búsqueda por afianzar el panorama cubano de las letras. Completan la sección un relato de corte fantástico de Cibela Ontiveros, ganadora de una reciente edición del concurso estudiantil de cuento de la UV, y un ensayo de Diego Lima sobre los epigramas de Villaurrutia en contra de un actor que, para él, encarnaba el teatro tradicional.



De Cortázar a Melo en *La obediencia nocturna*

Nina Crangle

Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932-1996), desde su primer título de relatos, *La noche alucinada* (1956), pasó a formar parte de una generación de ruptura conocida como Generación de Medio Siglo, integrada, entre otros destacados artistas e intelectuales, por Juan García Ponce, José de la Colina, Tomás Segovia, Inés Arredondo, Huberto Batis, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Sergio Pitlor, quienes señalaron una dirección inédita a la literatura mexicana del siglo xx.

Esta generación, también llamada “de Los Cincuenta”, marcó un parteaguas respecto de sus predecesoras, no sólo por los temas que aborda sino también por el crisol de sus intereses, siempre a la par de la obra estrictamente narrativa o poética: ensayo, traducción, crónica, cine, teatro, música, gestión y periodismo culturales. En su espléndido prólogo (“La literatura a flor de piel”) a *Cuentos completos* –volumen incluido en la serie Obras Juan Vicente Melo, publicada por la UV y a la que pertenece esta novísima y necesaria reedición de *La obediencia nocturna*– escribe Luis Arturo Ramos: “Sus intereses escriturales se orientan más a indagar el comportamiento cotidiano del Yo perso-

nal y sus orillas, que a hurgar y/o especular en la conducta colectiva de los sectores marginados y sus antagonistas y explotadores históricos” (2016, 18-19).

Y la obra toda de Melo, tan apegada a su biografía, no hace sino hurgar, desde la obsesión y la culpa, en ese yo rimbaudiano que es también el otro. No sólo resulta ocioso sino irrelevante apuntar si Melo escribió poco o no, si consideramos que sus *Cuentos completos* alcanzan casi las cuatrocientas páginas y que es autor además de una noveleta póstuma, *La rueca de Onfalia* (uv, 1996). Más bien se le daban periodos de un silencio fecundo, tal como lo describe Rafael Antúnez:

Juan Vicente Melo, a quien este tema (el silencio como una estética o, si se quiere, como una ética) le fascinaba (él mismo fue un escritor que guardó silencio durante mucho tiempo), solía decir que “escribir no es sinónimo de publicar”. Una frase que, a ojos de muchos, muchísimos escritores, es poco menos que una blasfemia (2013, 85).

Melo tuvo su periodo más productivo, en cuanto a creación narrativa y crítica literaria y musical,

en los sesenta. En 1962 vendría el segundo volumen de cuentos, *Los muros enemigos*, y en 1964, *Fin de semana*; dos años después, su *Autobiografía*, que él mismo califica como “precoz”. Y ya para cerrar esta década, en 1969 aparece su primera novela bajo el sello de Era, *La obediencia nocturna*, “magistral remate de una brillante década de narrativa mexicana, la de los sesenta [...] No es una novela hermética, puesto que muestra sus claves. Es una novela subjetiva, la más bella de cuantas se escribieron en la brillante década de los sesenta”, a decir de Vladimiro Rivas (2000).

Pasarían casi veinte años para que *La obediencia nocturna* conociera una nueva edición, la de Lecturas Mexicanas, publicada por la SEP en 1987, y cuya cuarta de forros, en este fragmento, resume bastante bien su tan intrincada y nebulosa trama:

El narrador de *La obediencia nocturna* se halla envuelto en una vasta e inexplicable conspiración en la que desempeña el papel de víctima. Perseguido por el recuerdo fantasmal de su hermana Adriana, confundido por las equívocas señales de los sentidos y las imágenes contradictorias

que le ofrece la memoria, se aplica a descifrar un misterioso cuaderno que ponen en sus manos Marcos y Enrique, dos compañeros de estudios cuyas identidades parecen ser intercambiables, y se esfuerza por alcanzar a una Beatriz ideal y escurridiza, cuya última realidad es sólo un nombre y una fotografía.

Al paso del tiempo, y en los últimos años, esta novela capital e inagotable en lecturas dentro de la bibliografía del autor veracruzano ha ido sumando cada vez más lectores, curiosos e interesados en desentrañar el indescifrable cuaderno del señor Villaranda, en aprehender a una escurridiza Beatriz y, ¿por qué no?, descender junto con el narrador-protagonista a la oscuridad de la noche. Pero además de lectores, Melo ha atraído la atención de numerosos críticos y estudiosos a esta y al resto de su obra narrativa, incluso a su biografía. De tal modo que mucho se ha señalado la música que Melo escuchaba y sobre la que también escribió (*Notas sin música*, FCE, 1990), y los autores ajenos a su tradición que tanto quiso y leyó, y a los que acusaba cierta deuda: Faulkner y Julien Green, Emily Brönte y Malcolm Lowry, Camus y Céline, Thomas Mann y Dashiell Hammett. Sin embargo, Melo, en sus numerosos ensayos literarios y reseñas, dispersos en revistas y suplementos –*Revista Mexicana de Literatura*, *S.Nob*, *La Palabra y el Hombre...* –, y aún no reunidos por increíble que parezca, revelan el aprecio que sentía por sus colegas cercanos, compatriotas e hispanoamericanos.

Una búsqueda profunda y atenta sobre esta labor casi olvidada de Melo, la de crítico literario, desplegada en aquella su época dorada, la década de los sesenta, sin duda nos daría más de

Al paso del tiempo, y en los últimos años, esta novela capital e inagotable en lecturas dentro de la bibliografía del autor veracruzano ha ido sumando cada vez más lectores, curiosos e interesados en desentrañar el indescifrable cuaderno del señor Villaranda...

una sorpresa, porque para nadie es un secreto que la obra de Melo, en particular *La obediencia nocturna*, expone, entre otras, sus conexiones entre la música y la literatura, pero no sólo con su literatura, ya que deja ver los vasos comunicantes que como lector mantuvo con tradiciones más próximas a la suya, en especial con ciertas obras producidas durante el llamado *boom* latinoamericano.

En el universo que Melo construye (y destruye para volver a construir) en *La obediencia nocturna*, sobresalen la clonación de los personajes y el entrecruce de sus destinos. El *yo* que es *otro* se ve reflejado en un juego de espejos en el que las duplicaciones y las inversiones de roles parecen corresponder a un ritual cíclico donde todos, que son Uno, buscan lo mismo: la permanencia, la continuidad de la vida en un idéntico universo, único y cerrado, el del Paraíso.

Y es en este contexto que surge Gwendoline, un personaje sin relación aparente con el resto de la

historia y de los otros personajes. En tan sólo 10 páginas (176-186, y a ocho de finalizar la novela), en la trama nace y muere Gwendoline, uno de los personajes femeninos más entrañables y conmovedores que Melo haya trazado, sólo después de la señorita Titina (“Sábado: El verano de la mariposa”). ¿Y de dónde viene Gwendoline? Ella es un maniquí que Tula, la sirvienta, lleva a vivir al departamento del narrador-protagonista. Pero es la voz de Tula la que introduce y desarrolla su historia en el relato, en tanto vacía rebosantes vasos de alcohol:

— Sí, Gwendoline. La maté –dice mientras se sienta, enciende un cigarro, se sirve un vaso de ron, limpia los lentes y me mira, triunfal-. [...] Seres como Gwendoline. A usted no le gustaba, sí sí, no diga nada, no ponga esa cara como si de verdad, sinceramente, sintiera que Gwendoline haya muerto. Recuerde: “No soporto esta cosa horrenda, aquí en mi casa”, eso decía usted (2016).

Y es Tula quien continúa narrando la historia del maniquí hasta que finalmente lo lanza al vacío y éste se fragmenta por los suelos. Así, Tula es otra de las voces que orquestan el relato con el fin de presentar a un nuevo y fugaz personaje.

Gwendoline era bonita, muy bonita, un trabajo bien hecho, perfectamente terminado, de buena calidad. Un maniquí que causaría la envidia de los grandes modistos del mundo y de las más caras costureras del país. [...] Querida Gwendoline, le dije en una penosa ocasión, yo te quiero mucho y para mí representas lo único que tengo en el mundo, pero todavía hay clases. Yo soy la

criada, el señor es el señor, y tú eres un maniquí. Lloró, pero ahora muy triste.

Gwendoline, luego de que Tula la rescatara del aparador de una sastretería, pesos de por medio, permanece en el departamento, se transforma poco a poco en una tirana insoportable y caprichosa, espía a hurtadillas a los contertulios de las ritualistas fiestas nocturnas del señor de la casa, se enamora de uno de ellos sin posibilidad alguna de ser correspondida, bebe vasos y vasos de ron a deshoras... Nada humano le era ajeno a su nueva humanidad de cartón piedra, salvo que Gwendoline no paraba de vomitar pescaditos.

Ocho años antes de la aparición de *La obediencia nocturna*, Melo había publicado en *Revista de la Universidad de México* una reseña muy elogiosa sobre *Los premios* de Julio Cortázar, novela aparecida el año anterior, que comienza así:

Autor de tres excelentes volúmenes de cuentos (*Bestiario*, 1949; *Final del juego*, 1956; y *Las armas secretas*, 1959) y una de las figuras más originales de la literatura hispanoamericana de nuestros días, Julio Cortázar (1916) nos ofrece ahora su primera novela, consecuencia y resumen a la vez de sus trabajos anteriores.

“Nos conformamos con dejar constancia de una excelente novela, de un autor que no nos resulta indiferente” (1961), concluye Melo su texto, pero dos párrafos antes, como el crítico brillante que era, se permite una serie de consideraciones sobre el Cortázar cuentista:

La alucinación de la realidad, la batalla librada entre el sue-

¿Cuánto de lo escrito por Melo en esas líneas sobre Cortázar podría remitirnos a la novela que nos ocupa? La admiración y el respeto de nuestro autor por el narrador argentino son más que explícitos; Melo parece resonar de manera profunda con la obra de Cortázar.

ño y la presencia, entre lo cierto y lo ya vivido, entre lo anterior y el presente concreto, vienen en “Axólotl”, “Las babas del diablo”, “El móvil”, “La puerta condenada” y “La noche boca arriba”, cuentos en los que Cortázar inventa y sostiene una nueva y áspera visión del tiempo dislocado en el juego de la fantasía, y en la lenta y dolorosa acusación de la servidumbre humana.

¿Cuánto de lo escrito por Melo en esas líneas sobre Cortázar podría remitirnos a la novela que nos ocupa? La admiración y el respeto de nuestro autor por el narrador argentino son más que explícitos; Melo parece resonar de manera profunda con la obra de Cortázar, hasta tal punto que podríamos afirmar que estamos frente a dos escritores pertenecientes a una misma tribu y que Melo bien podría mirarse en el espejo de aquél.

De tal modo que si en la novela del mexicano los lindes entre

la alucinación y la realidad nunca son claros, ni el tiempo conoce comienzo ni final y el juego de la estafeta amenaza con condenar a los personajes, ¿por qué no –aventuramos– incluir, a manera de homenaje, a un personaje como Gwendoline y sostener así un diálogo “literario” con el autor de “Carta a una señorita en París”? Recordemos que al narrador-personaje de ese relato, el segundo de *Bestiario*, libro que Melo consigna conocer, le da por vomitar conejitos. Ambas historias, la de Gwendoline y la del personaje cortazariano, comparten muchos rasgos (además de los obvios vómitos inusuales que terminarán por estropear los mundos establecidos que habitan): desengaños y penas de amor los conducen a vivir en el departamento de otro para ingresar a un orden cerrado, son encarnaciones sufrientes sin sosiego ni consuelo, dependen por completo de la aparente bondad de otros seres (Tula y Sara, las más que celosas sirvientas) y los dos se verán arrojados al vacío como salida última a sus penosas existencias.

Se dice que el universo personal de un escritor es igual al de todos los hombres. Y Melo, en sólo 10 páginas, consigue vincular parte del suyo con una fracción de otro, el del Cortázar de “Carta a una señorita en París”. De manera inquietante, Luis Arturo Ramos presume en el prólogo citado que “Melo escribe de sí mismo porque describe a alguien similar a sí mismo. Tal vez esa sea la condena del escritor auténtico: la imposibilidad de apartarse de sus creaturas”. Y la de las creaturas ajenas, añadiríamos.

Tal vez sea así. Lo cierto es que a nosotros, que también hemos sido expulsados del Paraíso, nos resultará imposible apartarnos de Gwendoline y del anónimo remitente creado por Cortázar; pues aun cuando hayamos concluido



Red de Indra. De la serie Fragmentos

esta novela, continuaremos siendo testigos del fragor de las batallas que libran entre sí y consigo mismos –desde la obsesión y la culpa, en una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, us-
ted y acaso más–, antes de verlos siquiera desplegarse por los aires mientras el sol se desploma con luces de sangre y fuego. **LPyH**

REFERENCIAS

- Antúñez, Rafael. 2013. *Nostalgias de un fumador y otros ensayos*. Xalapa: Ivec.
- Cortázar, Julio. 2004. “Carta a una señorita en París”. En *Bestiario*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Col. Carlos Fuentes.
- Melo, Juan Vicente. 2016. *La obediencia*

A nosotros, que también hemos sido expulsados del Paraíso, nos resultará imposible apartarnos de Gwendoline y del anónimo remitente creado por Cortázar.

nocturna. Serie Obras Juan Vicente Melo. Universidad Veracruzana: Xalapa.

- . “Julio Cortázar: *Los premios*”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, septiembre de 1961, p. 31.
- Ramos, Luis Arturo. 2016. “La literatura a flor de piel”. En *Cuentos completos*. Serie Obras Juan Vicente Melo. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Rivas, Vladimiro. “Juan Vicente Melo”. *Letras Libres*: México, septiembre de 2000.

• **Nina Crangle** es editora de la uv. Propuso, gestionó y editó la serie Obras Juan Vicente Melo, conformada por *Autobiografía*, *La obediencia nocturna* y *Cuentos completos*.

George Bacovia: un genio de la morbidez

Aleqs Garrigó

Educado en la más alta escuela del simbolismo francés, cuyo espíritu renovador recorría ya la cultura europea en forma de fantasma, la poesía de cada vez más célebre poeta George Bacovia se inscribe ante todo en este movimiento estético, si bien la producción de su obra coincide cronológicamente con el comienzo formal del modernismo en su país. Es entre estos dos grandes movimientos artísticos donde los críticos han situado su obra: simbolista por formación, pero uno de los protagonistas del estreno, por así decirlo, de la tradición moderna en las letras rumanas. Hoy en día, hablar de George Bacovia, considerado por sus compatriotas como símbolo nacional, es hablar de una de las cumbres de la literatura rumana, no sólo simbolista o moderna, sino de toda su liosa historia. Los poemas de este singular autor representan, junto con los de Tudor Arghezi y Lucian Blaga, lo mejor de la poesía rumana de entreguerras.

De nombre original George Vasiliu, el poeta nace en 1881 en Bacău, Rumania. Estudió derecho. De una personalidad apocada y gris pero compleja, y dueño de una sensibilidad muy especial, tuvo una vida sumamente dura, marcada por enfermedades del cuerpo y por la neurosis, las cuales

contribuirían sin duda a oscurecer su carácter, reflejado en sus poemas. Contrajo nupcias con la poeta Agatha Grigorescu en 1928. La devoción de su mujer por él fue extraordinaria, y gracias a ella se han podido conocer los pormenores de su vida, dado que, después de la muerte del poeta, escribió una biografía sumamente detallada. Con estos antecedentes sobre su salud física y mental, no es de extrañar que la aventura de adentrarse en el universo poético de George Bacovia sea, la gran mayoría de las veces, como entrar a un mundo triste, patético, casi de perdición.

Su poesía, minimalista, no requiere de grandes metáforas ni intrincadas propuestas estilísticas en su construcción para dejar en el lector y en el crítico el asombro ante un trabajo artístico de gran calidad. Desde *Plomo*, aparecido en 1916, el poeta prefiere evocar imágenes y cuadros terriblemente desolados: paisajes nevados, cementerios, casas lacustres, bóvedas funerarias, cafés desiertos, parques abandonados. La emoción sombría, profundamente romántica, aparece durante todo este libro en forma de mortuorios temores, escalofrantes avisos de la naturaleza y vislumbres de amor casi religioso en un fondo tétrico, espectral. “Tarde sombría”, “Lacustre” y

“Cuadro invernal” –con distintos nombres en distintas versiones al español– son los poemas más traducidos de este autor enigmático cuyo particular mundo tiene una apariencia enferma, agonizante a veces. En él llueve incesantemente, nieva sin parar, los niños caminan pálidos, las muchachas tosen, las hojas caen, las ramas crujen, y todo parece revelar un secreto funesto: el secreto de la decadencia que todos conocemos y compartimos en lo más íntimo de nuestro ser. Esta peculiar atmósfera que caracteriza a sus poemas iniciales, tan cargada de simbología, ha sido calificada de “bacoviana” por algunos autores.

Los dos principales rasgos distintivos de esta vertiente de su producción lírica son, por una parte, una economía, una austeridad de los medios expresivos y los recursos retóricos y, por otro lado, contradictoriamente, una redundancia, la repetición de idénticas corrientes fónicas una y otra vez. Como dato curioso, y ahondando en la personalidad psicológica del autor, ha habido algún estudioso que, psicoanalizando la obra del poeta, ha creído ver en su emblemático poema “Lacustre”, en la morada acuática en la que lentamente la voz lírica termina ahogándose, la evocación inconsciente y significativa de los fluidos amnióticos; expresión de un ego que asomaría un anhelo de regresión al único tiempo y espacio que garantizan el resguardo más dependiente: el vientre materno; tipo de ego frecuente en la historia clínica de los neuróticos quienes, de acuerdo con los manuales de psiquiatría, en general se ven a sí mismos como necesitados de protección. Otro indicio de alienación mental que podría asomar en la lectura analítica de la poesía de George Bacovia es la hipocondría que se manifiesta tácitamente en varios de los poemas en los que canta la enfermedad. Lo mismo podemos decir de las ganas de morir o des-

aparecer que externa, aunque líricamente, de una forma muy cruda.

En *Chispas amarillas*, publicado en 1926, se reitera la fórmula que lo ha hecho célebre: la repetición constante a lo largo del poema de fuertes estribillos con marcada sonoridad que persisten en la memoria como un eco perturbador. Nuevamente, en esta entrega de su poesía, sus creaciones rayan a veces en lo demente. Incluso en el poema “A una virgen” parece que entrevemos una descripción autorreferencial del autor como “un poeta bizarro, solitario, insano”. Esta especie de *alter ego*, del poeta solitario, del poeta que llora, podrá ser rastreada también en sus posteriores libros: *Contigo* (1930) y *Comedias del corazón* (1936). En estos dos libros se vuelve a expresar claramente una especie de depresión anímica, una honda melancolía que al parecer es hogocijo para el poeta, su dicha culpable. Es en este momento cuando su poesía empieza a desnudarse aún más de recursos para convertirse en un esbozo de imágenes, de sentimientos, sonidos y colores, lo que produce que en sus últimos dos libros: *Estrofas burguesas* (1946) y *Poemas* (1957), sus versos parezcan ser sólo los esqueletos de otros poemas debido a su precariedad formal; sin embargo, por su estilo esencial, constituyeron en su época y en su medio una de las propuestas literarias más novedosas. Es en esta etapa de su producción, justo después de la Segunda Guerra Mundial, cuando su poesía empezó a estar vinculada a nuevas corrientes y formas estéticas y de pensamiento como el surrealismo y la escritura automática, el imaginismo, el expresionismo e incluso el existencialismo.

En general se diría que George Bacovia le cantó siempre a la lluvia, al otoño y al invierno; a los suburbios, a ciertas patologías del amor y a la muerte. A algunos, por ciertos tópicos específicos, podría



11. De la serie *Città*

Es indudable que George Bacovia siempre estuvo preocupado por el valor de su propuesta estética, buscando la innovación.

recordarles la estética de Edgar Allan Poe, pero esta comparación no parece realmente pertinente, pues la poesía de George Bacovia es profundamente original, fundada en poderes evocativos y sonoros (en su idioma original) que sólo se parecen a sí mismos. Ella refleja la percepción de un hombre profundamente atormentado, desgarrado por la dolorosa ansiedad y la obsesión, pero capaz de asimilar la realidad y encontrar serena belleza en paisajes que para otros hubiesen sido de pesadilla. Representa el encuentro del hombre, cara a cara, con sus propios miedos.

Es indudable que George Bacovia siempre estuvo preocupado por el valor de su propuesta estética, buscando la innovación con respecto a su tradición y a sus trabajos

anteriores, así como el mayor acercamiento a su ideal de perfección. Es de concluir, en este tenor, que la razón por la que se ha convertido en un maestro de los difíciles temas que aborda es la absoluta armonía que logra entre dicho ideal y su expresión poética; arduo y sostenido esfuerzo que lo ha convertido, en relativamente poco tiempo, en un autor canónico, perdurable y clásico de la literatura rumana.

Su obra, alguna vez soterrada en el fondo de una lengua sumamente extraña –en el sentido de que no excede los límites de su propia pequeña patria–, estuvo condenada a la parálisis, al olvido. Recientemente, gracias al trabajo de estudiosos y traductores, la colección invaluable que forma la totalidad de sus poemas finalmente empieza a gozar de la celebridad y el prestigio que el poeta tan arduamente buscó. **LPyH**

• **Aleq Garrigóz** (Puerto Vallarta, 1986) es autor de los poemarios *Abyección* (2003), *Páginas que caen* (2008, 2013), *Los hermosos ausentes* (2016) y *Galería del sueño* (2017). Ha publicado en varios países hispanoamericanos.

POEMAS

George Bacovia

Traducción de Aleqs Garrigóz

TARDE SOMBRÍA

Bárbaramente esa mujer cantaba
en el café desierto, aquella tarde.
Bárbaro y lleno de dolor era el canto
y había tanto ruido alrededor:
el monstruoso estruendo de los címbalos.
Bárbaramente esa mujer cantaba.

Bárbaramente esa mujer cantaba ...
Y allí estábamos en tal penumbra,
entre nubes espesas de humo de cigarro
reflexionando en mundos que no existen...
Con tremendo esplendor satánico
bárbaramente esa mujer cantaba.

Bárbaramente esa mujer cantaba,
y había tanto ruido alrededor...
Desganados por irnos a casa,
de bruces sobre la mesa, llorábamos;
mientras en el café desierto
bárbaramente esa mujer cantaba ...

CUADRO INVERNAL

Nieva terriblemente en el campo cerca del matadero;
y la sangre tibia escurre hacia el desagüe.
La nieve está espesa de sangre animal.
Está nevando sobre una pista de hielo sin nadie.

La sangre congelada alumbraba sobre lo blanco;
los cuervos pasean chupando la sangre.
Es tarde ya ... Hacia los cielos emigran los cuervos.
En el campo, cerca del matadero, se ha vuelto noche.

Sigue nevando en un cielo silencioso;
y ahora que las lúgubres ventanas se encienden,
los lobos de ojos chispeantes se van aproximando.

–Soy yo, amor, frente a tu puerta congelada.

LACUSTRE

Tantas noches he escuchado la lluvia;
he escuchado la materia que llora ...
Estoy solo. Lentamente voy ahogándome
en esta morada lacustre.

Duermo sobre tablones mojados,
una ola me golpeará la espalda.
Despierto estremecido:
¿han retirado el puente a la orilla?

Una era vacía se ha extendido.
Me encuentro a mí mismo igual que siempre.
Siento cómo por la incesante lluvia
los pesados pilares se colapsan.

Tantas noches he escuchado la lluvia,
siempre esperando, esperando...
Estoy solo... Lentamente voy ahogándome
en esta morada lacustre.

NEUROSIS

Mi amada toca el piano,
afuera cae la nieve sobre las ruinas.
El pueblo está oscurecido
y nieva sobre el cementerio.

Mi amada toca una marcha fúnebre.
Yo estoy perplejo y pregunto –¿Por qué?,
¿por qué está tocando una marcha fúnebre...?
Sigue nevando en el cementerio.

Ella llora. Se ha derrumbado sobre el teclado
y gime, febril, duramente...
La música del piano muere en una discordia.
Sigue nevando en el cementerio.

Tiemblo, extendiendo sus cabellos
y sobre sus hombros lloro yo también...
Afuera el pueblo está desierto.

Y sigue nevando en el cementerio...

FRÍO

Cerca de una valla rota
el viento me golpea con hojas mojadas.
Estoy cada vez más feo, más acabado.
El frío va empañando los vidrios.

Sobre la calle que se inclina en descenso
hace un otoño parecido a un poema viejo.
Las faldas de las mujeres se levantan por el viento;
nunca podré hacer pareja con alguna de ellas.

El otoño desgarrá carteles y flores.
Y es cada vez más triste, lejos, en los barrancos,
encender el fuego varias veces al día.
Ah, más triste todavía, lejos, en los barrancos...
Hojuelas de nieve revolotean....

EN EL PARQUE

Hoy, el parque devastado, enfermo
y roído por el cáncer social y la corrupción,
se ha manchado de rojo rápido.
Ambulancias de hospital pasan en sucesión.

Ella solía reír.
Alas de alegría revoloteaban a su alrededor.
Esencia, polen e histeria.
Luego vino al parque.

Hoy en las estatuas blancas femeninas
gotas de sangre van escurriendo. El parque vacío.
El mármol de formas delicadas
de la escena de violación fue testigo...

PALIDEZ

Soy el solitario de las cuadras desiertas
con lámparas deprimentes que expiran luz pálida.
Cuando la campana suena en la negrura de la noche...
soy el solitario de las cuadras desiertas.

La risa vil es mi camarada... y las sombras
que asustan a perros perdidos en la avenida.
Bajo las deprimentes lámparas que expiran luz pálida,
viles risas son mis camaradas... y las sombras.

Soy el solitario de las cuadras desiertas
con juegos de sombra que producen locura.
Palideciendo en silencio y en parálisis...
¡Soy el solitario de las vías desiertas!

MELANCOLÍA

¡Qué gritos, qué gemidos de otoño;
y cómo salvajemente el campo está zumbando!
Un cuerno resuena huecamente
y lamentos cada vez más tristes hacen aparición.

Escucha atentamente, amada,
no te alarmes, no tiembles de miedo.
Escucha cómo la cruel naturaleza
nos llama, desde adentro...

DICIEMBRE

Ve cómo nieva en diciembre.
Mira la nieve en la ventana, mi amada.
Pide que traigan más leña,
para poder el fuego escuchar rugir.

Empuja el sillón cerca a la estufa,
que en la chimenea lo hemos de oír.
Debo aprender la sinfonía de la tormenta
o de mis días –es lo mismo.

Pide también que traigan el té
y ven más cerca, más cerca, por favor.
Léeme algo sobre los polos.
Deja que la nieve nos sepulte... Nos sepulte.

Qué tibieza aquí en tu casa;
para mí es totalmente sagrada.
Mira cómo nieva en diciembre.
No rías. Sigue tú leyendo...

Es de día ¡y qué oscuridad hay!
Necesitamos una lámpara... ¿La traerás?
Mira, la nieve es ya tan alta como la cerca,
el cerrojo de la puerta se ha atascado por la escarcha.

Hoy no iré a ningún lado:
el pórtico y el patio se han inundado de nieve.
Mira cómo nieva en diciembre.
No rías. Sigue tú leyendo...

ESCENA

Árboles blancos, árboles negros,
desnudos en el parque solitario:
una escena de luto, desolada ...
Árboles blancos, árboles negros.

Otra vez los dolidos van al parque a llorar...

Con alas blancas, alas negras,
vaga un ave con voz angustiada
a través del parque milenario...
Con plumas blancas, plumas negras.

Fantasmas aparecen en el parque solitario...

Y hojas blancas, hojas negras;
árboles negros, árboles negros;
y plumas blancas, plumas negras.
Una escena de luto, desolada ...

Una gradual nevada el parque solitario... **LPyH**

La vida de las revistas de José Lezama Lima (1910-1976) inicia en 1937, con *Verbum*, que sería el principio de una larga serie de publicaciones –*Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*– y aquellas que, aunque no surgieron de su genio como promotor cultural, se denominan del ciclo lezamiano, porque fueron publicadas por integrantes del llamado Grupo Orígenes o consecuencia directa del cierre de las de Lezama. De esta forma, no se puede obviar que *Clavileño* nace por la necesidad de expresión tras la desaparición de *Espuela de Plata*, de cuya savia también brotarán *Poeta* y *Nadie Parecía*. Todas ellas constituyen una preparación en el camino hacia *Orígenes*, el gran proyecto lezamiano.

La aventura de *Orígenes*, nombre de la revista homónima que Octavio Paz considerara en su tiempo como una de las mejores del idioma, es también la de un movimiento literario y artístico que abarcó las siguientes publicaciones: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1943), *Poeta* (1942-1943), *Orígenes* (1944-1956) y su reverso *Ciclón* (1955-1957, 1959), la cual tuvo una prolongación polémica con respecto a *Orígenes* en *Lunes de Revolución* (1959-1961). Pero *Orígenes* es asociado, sobre todo, al grupo de poetas que conformaron la importante antología *Diez poetas cubanos* (1937-1947) (1948), realizada por uno de ellos, Cintio Vitier (Arcos 1999, 271).

Este cúmulo de revistas no son las únicas que se publican en estas fechas. No se puede obviar el papel que jugaron sus contemporáneas cubanas, como las de corte

JOSÉ LEZAMA LIMA

y sus revistas

Yamilet García Zamora

Orígenes es la última revista que publicó Lezama, después de varios ensayos anteriores. Para nadie es un secreto que la publicación alcanzó prestigio continental en su época y constituye, hoy en día, un punto referente en los estudios literarios de Cuba y América Latina.

comunista –*La Gaceta del Caribe* (1944) y *Nuestro Tiempo* (1954-1959)– y las liberales: *Diario de la Marina* (1854-1960)¹ y *Bohemia* (1908), todas muy alejadas, en lo ideológico, de las revistas del ciclo lezamiano. Aunque los separaban barreras políticas, los unía el afán de búsqueda de ese mito nacional que les faltaba a todos: unos, por el camino del comunismo; otros, por el sendero católico. Exceptuando los credos que los dividían –y sólo uno triunfó, a la larga– los aglutinaban muchas características que no lograron ver. Y a la hora de las definiciones, prevaleció la ideología triunfante, que fue incapaz de valorar los puntos en común.

En torno a *Orígenes* existían, pues, varios caminos: las revistas dirigidas por Lezama y las encabezadas por otros originistas; las contemporáneas, que respondían a diferentes ideologías, y las latinoamericanas de la misma

época, publicadas o no desde las páginas de *Orígenes*. En pocas ocasiones se han reunido en un contexto latinoamericano tantas revistas de renombre y con objetivos tan similares. Efectivamente, la mayoría de ellas –*Sur*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Las Moradas*, *Asomante*, *La poesía sorprendente*, *Marcha*– tenían objetivos palpables –porque lo expresaron en editoriales, cartas, entrevistas, plataformas, etc.– o subliminales, por el tipo de preocupaciones que reflejaban en los textos que divulgaban. Todas, sin excepción y desde sus realidades, se preguntaban quiénes eran, hacia dónde iban y qué podían hacer por la cultura y la sociedad de sus países. Todas aspiraban a abrir sus respectivas literaturas al mundo.

Orígenes es la última revista que publicó Lezama, después de varios ensayos anteriores. Para nadie es un secreto que la publi-



17. De la serie Città

cación alcanzó prestigio continental en su época y constituye, hoy en día, un punto referente en los estudios literarios de Cuba y América Latina. Por sus páginas desfilaron no sólo insignes autores de la época sino, además, cubanos que se convertirían en autores importantes con el tiempo y otros que ya lo eran para esas fechas.

La Cuba de los años treinta no era el lugar más propicio para el entorno cultural, dado el ambiente político desastroso. En este contexto de desajuste social y rumbo extraviado por la sociedad, la amistad entre los intelectuales fue el asidero al que apelaron muchos de ellos. La amistad fue siempre uno de los pilares que defendió tanto el Grupo Orígenes como la revista. Paradójicamente, ese sentimiento hizo que se nuclearan este conjunto de creadores para armar un proyecto tan

ambicioso e hizo que desapareciera *Orígenes*.

En este ámbito latinoamericano es pertinente detenerse a desglosar tres caminos: por un lado, están las revistas no cubanas que tratan temas similares a la búsqueda lezamiana, y por el otro, las cubanas, las creadas por algunos de los integrantes del Grupo Orígenes o las conducidas por el propio Lezama en su camino ascendente hacia *Orígenes*. Pero en la época subsistía un tercer grupo: las publicaciones totalmente alejadas del Grupo y con inclinaciones ideológicas muy diferentes –como la *Gaceta del Caribe*–. En esta pléyade cubana de revistas se reflejaba una sociedad en movimiento, enfrentada por intereses sociales e ideológicos diferentes.

... algunas de las figuras más politizadas de la generación

anterior, la cual intentó polemizar con las revistas del grupo Orígenes y fue alabardera en 1944 de “la cultura militante”, de la creación que según ella debía sus jugos vitales en el *humus* popular (*Gaceta...* 1944, 1). Otros creadores como Montenegro y Enríquez, quienes habían sido aupados por la *Revista de Avance*, también colaboraban con frecuencia en la *Gaceta*. Al parecer, entre los no-origenistas, la continuidad ideológica... era la palabra de orden (Barquet 1992).

La deplorable situación producida por el contexto social que se estaba viviendo y la ansiedad de tener un mito que los unificara como nación propició que todos estos proyectos literarios fundaran pequeñas ciudades letradas.² La problemática no sólo estaría

vinculada a Lezama y sus revistas, sino que en el país se produjeron fenómenos similares como vías intelectuales de intentos de salvación nacional. La historia demostraría después que ninguna de las vertientes de las ciudades letradas sería la vía indicada para realizar cambios sociales radicales.

Entre 1940 y 1960 esos tres nacionalismos que habían coincidido embrionariamente en la tercera década republicana dentro del Grupo Minorista y la *Revista de Avance*, producirían ciudades letradas más orgánicas, como la católica –*Nadie Parecía, Verbum, Espuela de Plata* y, sobre todo, *Orígenes* (1944-1956)–, la comunista –*La Gaceta del Caribe* (1944) y *Nuestro Tiempo* (1954-1959)– y la liberal: *Diario de la Marina, Bohemia* y, en cierta medida, *Ciclón* (1955-1959) (Rojas 2006, 106-107).

Cada una de estas publicaciones y el aglutinamiento de intelectuales de renombre en torno a ellas puso de relieve que cada grupo defendía un nacionalismo diferente pero que todos coincidían en una sensación de ausencia de tradición y en la orfandad de mitos nacionales. Todos añoraban el mito que nos faltaba pero no supieron construirlo o, al menos, proponerlo a través de las obras, de manera consciente.

Los origenistas, en cualquiera de las publicaciones antes mencionadas y en los textos que difundió la editorial *Orígenes*, aspiraban a fundir lo nacional y lo universal desde pequeñas ciudades letradas: una que chocaba con la ciudad real, totalmente utópica en sus sueños; otra que, heroicamente, defendió Lezama en su esfuerzo agónico por reconstruir una nación desde la poesía en la

Orígenes no funcionaba como ciudad letrada por mero gusto o capricho: ante el desmoronamiento social y ético de gobiernos corruptos, era necesario crear un coto reservado, lejano a todas las corruptelas, y donde primara una literatura no contaminada por lo social y político.

búsqueda del gran mito nacional que nos refundaría como país. Y era evidente que un abismo ideológico separaba a los dos grupos: el católico y el comunista. “Creando en la eficacia saludable de ciertas controversias”, *Gaceta del Caribe* declaró en su primer editorial su intención de combatir, “sin excesos, pero sin descanso, a cuantos huyen, a la hora de crear, de todo contacto con el alma y la sangre del pueblo” (Rojas 2006, 92), una visión alejada de la propuesta lezamiana y más cercana a conceptos como lucha nacional, acercamiento al proletariado y sus tradiciones de combate.

Este abismo entre *Gaceta del Caribe*, de proyección claramente comunista, y *Orígenes*, con su proyección católica, fue el causante, entre otros, de marcar al grupo lezamiano y su publicación como reaccionarios, puristas, evasivos cuando, en realidad, cada uno por caminos diferentes pretendía la regeneración social y el salvamento de una nación en todos los sentidos. Al final, el ca-

mino comunista triunfó pero no se puede decir, de ningún modo, que tuviera la razón o que la idea origenista fuera fallida: utópica, sí; romántica, sin duda; hermosa, sin discusión, pero no equivocada. Un país que tiene entre sus hijos un grupo encargado de la belleza de la palabra para limpiar las almas de la podredumbre en medio del caos y la noche, un grupo que no incendiará revoluciones ni formará al hombre nuevo comunista, es un país que tiene que aprender a aceptar y unir, no a descalificar. La sociedad cubana podía sobrevivir con los discursos disímiles de *Gaceta*, *Lunes*, *Orígenes*, *Ciclón*, pero prefirió desacreditar y destruir en nombre de una doctrina y una palabra únicas.

Orígenes no funcionaba como ciudad letrada por mero gusto o capricho: ante el desmoronamiento social y ético de gobiernos corruptos, era necesario crear un coto reservado, lejano a todas las corruptelas, y donde primara una literatura no contaminada por lo social y político que tan duramente castigaban al país en aquellos años. No se puede ver a la *Revista Orígenes* como un maravilloso y descomunal monstruo que surgió de la noche a la mañana. *Orígenes* es el resultado de la lenta cocción que inició Lezama desde 1937.

Necesidad fanática de hacer revistas

En 1937, Lezama era un joven estudiante de derecho con inclinaciones muy marcadas hacia la literatura y con deseos no sólo de publicar lo que escribía sino de divulgar también a los creadores contemporáneos. El interés lezamiano por asumirse como promotor cultural desembocó en la publicación de una serie de revistas que favorecerían el ambiente lite-

rario cubano. El primer ensayo de sus proyecciones venideras sería *Verbum*, Órgano de la Asociación Estudiantil de Derecho, que alcanzaría sólo tres números de vida.

Alrededor de Lezama y su primera revista se nuclearon una serie de figuras del ambiente artístico y literario del país: Ángel Gaztelu (1914-2003), René Portocarrero (1912-1985), Mariano Rodríguez (1912-1990), Guy Pérez Cisneros (1915-1953), Justo Rodríguez Santos (1915-1999), entre otros, quienes serían los encargados de conformar, junto a Lezama, los inicios de todas las aventuras editoriales del maestro. Poco a poco, otros nombres se unirían para constituir, sucesivamente, “la Generación de Espuela de Plata” y, más tarde, la más importante estirpe de poetas en su tiempo: la del Grupo Orígenes. En todas las revistas que organizó e impulsó Lezama –y que, por antonomasia, dieron nombre a las sucesivas generaciones líricas– aparecía su propia obra, desde “Muerte de Narciso” hasta los primeros capítulos de *Paradiso*.

Por desgracia, no fue larga ni muy recordada la publicación. Sólo muchos años después, cuando la obra de Lezama recobró su merecido lugar en la memoria de la literatura cubana, los estudiosos volvieron los ojos al principio, buscando todo aquello que pudiera otorgar una pista en la formación del autor.

En *Verbum* se publican los primeros trabajos de Lezama. Cabe destacar, entre ellos, el ensayo “El secreto de Garcilaso”, que aparece en la primera entrega de la revista, en junio de 1937. También es muy significativa la aparición del poema “Muerte de Narciso”, en el número dos. Tribuna de sus nociones posteriores, maduradas y explicitadas en toda su obra, Lezama está

Por desgracia, no fue larga ni muy recordada la publicación. Sólo muchos años después, cuando la obra de Lezama recobró su merecido lugar en la memoria de la literatura cubana, los estudiosos volvieron los ojos al principio, buscando todo aquello que pudiera otorgar una pista en la formación del autor.

estableciendo no sólo su propio sistema poético sino, además, y de manera puntual, una valoración muy propia del ser cubano.

La aventura de *Verbum* terminó con la ingente necesidad de crear otros espacios para un grupo de artistas que comenzaban a perfilarse en el país. El resto de las revistas de Lezama contribuyeron a trazar el camino en la búsqueda de un mito nacional capaz de revivir lo mejor de la sociedad. **LPyH**

REFERENCIAS

- Arcos, Jorge Luis. 1999. “Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia”. En *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, 271. Buenos Aires: Alianza.
- Barquet, Jesús J. 1992. *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo*

Orígenes en el proceso cultural cubano. Miami: Universidad de Miami. Acceso el 2 de marzo de 2015, https://www.academia.edu/10653457/Consagraci%C3%B3n_de_La_Habana_las_peculiaridades_del_Grupo_Or%C3%ADgenes_en_el_proceso_cultural_cubano

Gaceta del Caribe 3, no. 1, 1.

Rojas, Rafael. 2006. *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama.

• **Yamilet García Zamora** es doctora en Creación Literaria y en Humanidades (Teoría Literaria). Ha obtenido premios literarios en Cuba, España y México, como el Premio Latinoamericano de Primera novela Sergio Galindo 2008 con la novela *Del otro lado, mi vida*.

Notas

¹Aunque se consideraba un diario de carácter conservador, se le clasificó como de la ultraderecha cubana. Se publicó por primera vez en 1832 con el nombre de *El Noticioso y Lucero*, debido a la fusión de los diarios *El Noticioso*, fundado el 12 de diciembre de 1813, y *El Lucero*, fundado en 1830. Pasó a llamarse *Diario de la Marina* el 1 de abril de 1844. Se mantuvo en circulación diaria por toda la isla durante más de cien años y se ganó el calificativo de “El decano de la prensa cubana”. Es considerado como uno de los rotativos más influyentes de la República entre 1902 y 1959. Aún queda por estudiar la importancia que tuvo la inclusión de un suplemento literario en la década de 1920, considerado el de mayor trascendencia durante la República y en el que publicaron muchos originistas, incluido el propio Lezama.

²La ciudad letrada, en palabras de Ángel Ramason, básicamente, los grupos que formaban los intelectuales, en los cuales el poder de la letra escrita y de la *intelligentsia* influía en el proceso de formación social y político de Latinoamérica. Desde la ciudad letrada de Orígenes, se pretendía cambiar al país y despojarlo de gobiernos corruptos.

No eran las moscas de Orestes, ni el arrepentimiento de Electra lo que oía en el cuarto. No era el eco de mis pensamientos, el pulso o el temblor de los brazos. Tampoco los fantasmas que me poblaban el cuerpo, ni el rumor de las generaciones pasadas, ni la premonición de las venideras. Pero escuchaba. Todos los días con sus noches y sus horas, escuchaba. Si en lugar de oír hubiese visto, me habría arrancado los ojos o esperado a que vinieran los cuervos a comérselos. Pensaba a veces reventarme los tímpanos. Una vez estuve cerca; me sangraron los oídos un par de días y padecí una leve sordera. La tortura volvió: ahora no sólo escuchaba de nuevo, sino que escuchaba mejor. Si me lo preguntan, no temo responder: ni el mismo diablo lo sabe. Si tan sólo fuera de este mundo...

Todo comenzó al mudarme hace unos meses. Soy perezosa. Deseaba vivir lo más cerca posible de la facultad y encontré un inmueble en la calle Fanny Anitúa, en el barrio de Analco, cerca del centro histórico, en la ciudad de Victoria de Durango.

Otra chica de la facultad buscaba un departamento y acordamos compartir los gastos del inmueble. Era una casa: una sola planta, dos habitaciones, un baño completo, sala-comedor, cocina integral, un pequeño jardín trasero y un cuarto de servicio que no hemos ocupado todavía. Cuando llegamos encontramos árboles en la banqueta; tuvimos que hacernos cargo, nunca había cuidado un árbol, nunca había cuidado nada. La fachada de la casa era naranja. Jamás habría escogido ese color. Pedí el cuarto más oscuro: la luz me lastima los ojos, me desata un llanto discreto y me taladra la cabeza. Un suave dolor aparece, casi imperceptible, se alimenta de luz y sonido hasta volverse estriden-

INCUBUS*

Cibela Ontiveros

Todo comenzó al mudarme hace unos meses. Soy perezosa. Deseaba vivir lo más cerca posible de la facultad y encontré un inmueble en la calle Fanny Anitúa, en el barrio de Analco, cerca del centro histórico, en la ciudad de Victoria de Durango.

cia. El cuarto de Karla tiene una ventana hacia la calle. En menos de una semana lo amueblamos y nos pareció haber vivido allí desde siempre.

Pasaba casi todo el día en la facultad; mi última clase terminaba a las nueve de la noche los martes y jueves, el resto de la semana salía de clases a las siete. Así que debí ser jueves; me había desvelado la noche anterior haciendo un trabajo de investigación y llegué directo a la cama, encendí la televisión y me recosté. Me despertó *La petite fille de la mer*, y la vibración sobre el vientre me hizo cosquillas: tenía el celular en el bolsillo de la sudadera. Eran más de las once, el cuarto yacía en tinieblas; encendí la lámpara del buró. Un mensaje de Karla: había salido de la ciudad con destino a Hermosillo, para visitar a su familia y volvería hasta el domingo. “¿Hasta el domingo?”, no reconocí mi propia voz. Encendí la televisión. Había olvidado que el día siguiente era festivo, pero ¿qué se celebraba?, ¿qué iba a hacer con tantos días? No

podía ir a visitar a mi familia porque vive a mil kilómetros de aquí, en la ciudad de Xalapa, Veracruz, y sólo voy dos veces al año, en vacaciones de invierno y de verano. La peor parte es que no sabía estar sola. De la jaula familiar había saltado a otra jaula con un pájaro que pagaba la mitad de los gastos. Si hubiera escuchado a Karla cuando sugirió adoptar un perro o un gato... Miré la oscuridad e imaginé ladridos y maullidos; los hice callar con mucho esfuerzo. La migraña y los animales no son buena mezcla. La migraña y los humanos tampoco.

Me quité la ropa, me puse la pijama, busqué una película, pasé por todos los canales dos veces y no encontré algo que ver; apagué la televisión. A punto de dormir, escuché un ruido en la cocina. Caminé despacio, casi conteniendo la respiración; el eterno dilema de encontrar algo sobrenatural o a algún mortal con intenciones de robarme algo (espiritual o material). La ventana estaba abierta, Karla olvidó cerrarla. Llené un vaso con

El verdugo me despierta en el lecho, dice que me ejecutarán en la plaza frente a miles de curiosos, no comprendo nada. Dice que volverá más tarde, cierra con llave. Las velas siguen ardiendo en el candelabro gastado. El aire me marea, ¡qué olor extraño! Pasos que se aproximan a la cama, avanzan, escucho hundirse las sábanas. Deseo mirar, pero el miedo me domina, vuelvo la cabeza.

agua; no padezco sed nocturna, ese acto obedecía en realidad a lo que dictan las creencias familiares: “un espíritu sediento abandona el cuerpo y se va a buscar arroyos, lagos o ríos y otros espíritus se apoderan del cuerpo sin alma”. *Yo no lo sé de cierto*, aunque tampoco quería averiguarlo. Revisé que todo estuviera en orden, cerré la ventana y me fui a dormir.

Desperté de madrugada para ir al baño. Cuando volví a acostarme sentí frío en la espalda; pensé en levantarme por otra cobija pero se me cerraron los ojos. Es en un pozo, siento vértigo, la caída no me lastima. Estoy en una mazmorra, un verdugo entra a mi celda y me encadena una sola mano; estoy desorientada, casi asustada; imposible oponer resistencia. El verdugo dice que espere, que pronto llegará mi turno. Cada vez que exhala, un trozo de fina niebla se aleja de mis labios. El verdugo regresa y me desencadena, me lleva por un corredor, subimos una escalera, está muy oscuro, los escalones son tan altos que temo tropezar. Llegamos a un cuarto, estoy en la torre de un castillo, el verdugo me dice que descanse, señala un lecho. La habitación está iluminada débilmente por un candelabro. Me recuesto, un mareo. Otra vez el vértigo; me aferro a las sábanas y escucho el mar lejano que golpea

rocas, escucho uñas afiladas que recorren mis mejillas, la barbilla y la boca. Temo abrir los ojos, una uña me escribe algo en el cuello. Unos labios fríos posados en los míos, oigo uñas recorrer mi espalda, luego se me hunden en la piel, despego los labios y se me escapa un gemido, una gélida lengua dentro de mí.

Los fines de semana o días de asueto no me entero a qué hora sale el sol. En mi cuarto siempre es de noche. Como si el tiempo hiciera una pausa larga. El tiempo ya no existía en mi habitación, y si no pasaba, ¿era yo una escultura en mármol de Carrara, como las obras de Emilio Fiaschi? Atenta, en mi pedestal, escuchaba.

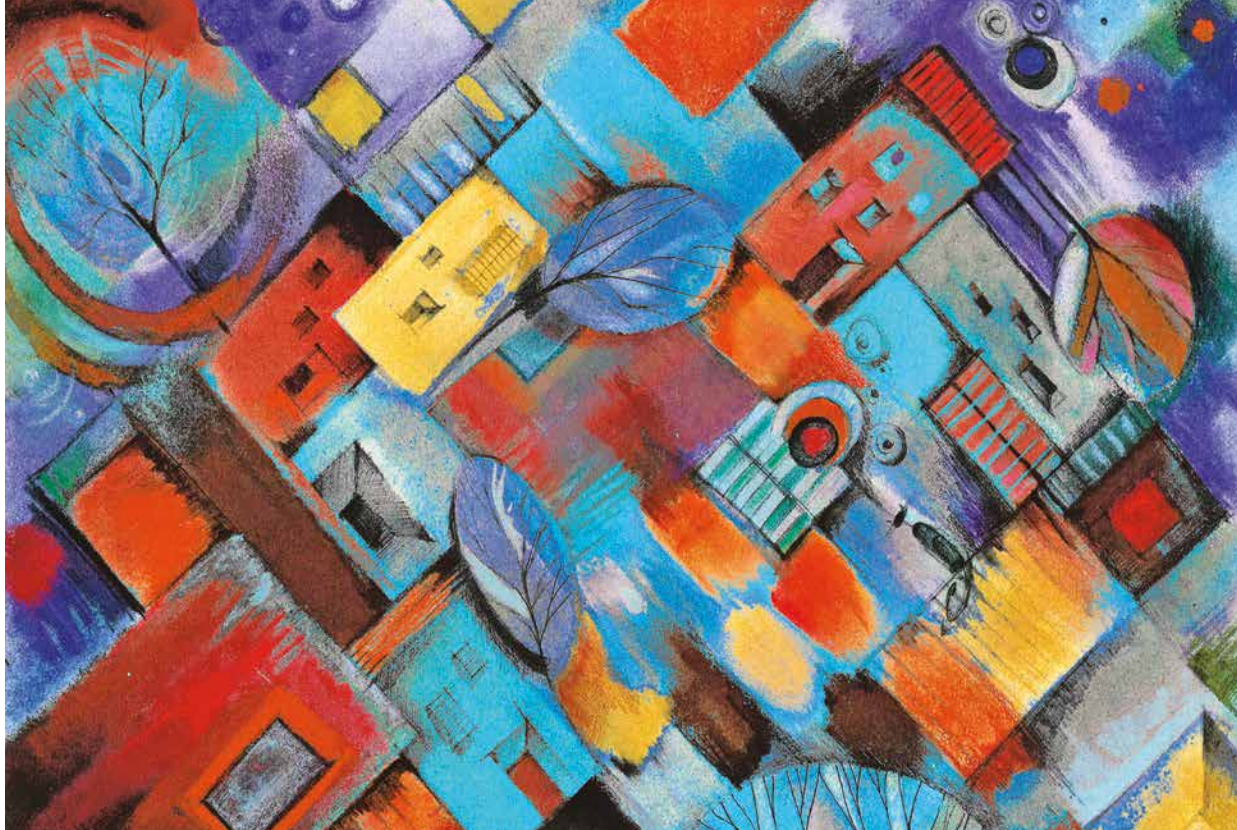
Abri las llaves de la regadera y esperé a que el agua estuviera caliente. Me aparté del chorro con brusquedad, me ardió la espalda. Frente al espejo observé que tenía algo, unas marcas, también en el cuello, símbolos que no comprendía. Pasé los dedos, estupefacta; sangre, ya seca, se adhirió a ellos. Mientras me bañaba con agua tibia, trataba de explicarme los hechos de una forma lógica. Conozco personas que se atacan mientras duermen y personas que se atacan aún despiertas. ¿De qué clase era yo? ¿Los moretones en las piernas eran un mensaje? Tenía semanas despertando

con ellos; uno en la pierna izquierda; luego de un par de semanas y, a punto de desaparecer, otro en la pierna derecha. La piel amoratada, dos días después verduzca, al día siguiente amarillenta, al otro día, de un tono amarotado desvanecido. Cada golpe invita a presionarlo como un recordatorio de la fragilidad sometida a la violencia. Si duele, es que es real.

Desayuné cereal, derramando un poco de leche cuando la serví en el tazón. Limpié de inmediato, me pareció escuchar a mi madre: “¡límpialo, límpialo!” Una brisa en el cuello me acarició, la ventana de la cocina estaba abierta. Karla tampoco la cerró antes de irse. Muchas veces pienso pedirle un poco más de concentración y sentido común. Me vuelve loca tener que revisar puertas, ventanas, llave del gas, perilla del calentador. El problema no es revisar; el problema es que mi naturaleza con destellos obsesivos me obliga a inspeccionar de cinco a diez veces, dependiendo de cómo haya amanecido mi seguridad ese día, lo que me hace llegar tarde a todas partes.

El día transcurrió, más que tranquilo, aburrido. Por la noche Daniel, un amigo de la escuela, me invitó al concierto de la orquesta sinfónica. El concierto fue terrible porque hubo ópera y la soprano sin sentido de dignidad pretendió cantar: “Chanson Bohème” de *Carmen* y una de las arias de *Sansón y Dalila*. El colmo fue “Ah Je veux vivre” de *Romeo y Julieta*, simplemente abominable. Tuve que taparme la boca para no proferir insultos en voz alta. Recordé que fue por eso que Glenda dejó de invitarme a los conciertos, al cine y al teatro.

Al salir, Daniel y yo fuimos a cenar tortas de pastor con queso; luego me acompañó a mi casa. Cuando llegué era casi media noche. Encendí la televisión y co-



1. De la serie *Città*

mencé a desvestirme. Pasaban *American Gangster* en Universal Channel; era la escena donde Denzel pide a sus hermanos y primos que lo esperen un momento, sale del restaurante para enfrentar al gánster que durante mucho tiempo lo ha extorsionado, amenazándolo con una pistola, mientras éste pregunta “¿y qué, me vas a matar?” Denzel dispara. Entonces escuché el ruido. La casa no era tan ruidosa, ¿o no me había percatado? Provino del cuarto de Karla y dudé en entrar. Giré la perilla, como para evitar despertar a mi compañera. Encendí el interruptor, la ventana estaba abierta; me pregunté cómo es que antes, al entrar o salir de la casa, no lo había notado; la cerré. Imaginé un día de viento en el que la ventana pudo haberse cerrado de golpe, imaginé el cristal en millones de partes minúsculas; el ruido me despertó la jaqueca dormida que se relamía el pelaje y retraía las garras, como una leona. Por fortuna, aquel día no corrió suficiente viento para despertar animales enjaulados.

Aspiré hondo. La habitación estaba impregnada de perfume. Mi compañera lo dejaba todo abierto o destapado. Me pregunté qué habría en su cabeza: ¿estaría enamorada? Aquello no debía continuar, pero dejé la tapa de su perfume donde la había encontrado. Nadie me obligaba a ordenar su desorden. Sólo cerré la ventana para ahorrarnos un vidrio.

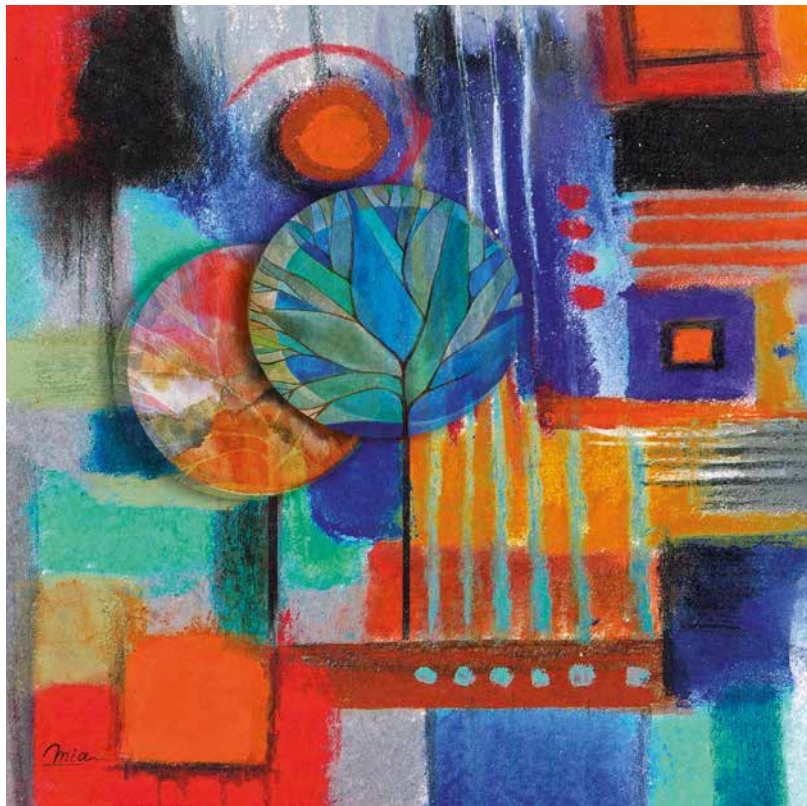
Se me cerraron los ojos antes de que terminara la película. Desperté para ir al baño, apagué la televisión, encendí la lámpara; eran las tres, “la hora del diablo”, según dicen; otra vez hacía frío. No recordaba lo que había estado soñando, pero me sentía nerviosa, inquieta. Cuando volví del baño, la televisión estaba prendida, no tenía volumen. Creí haberla apagado antes. Se me espantó el sueño, traté de cazarlo con los ojos cerrados; a veces funciona, aprietas tanto los párpados que pescas el sueño y le pones una correa para que no eche a correr.

El verdugo me despierta en el lecho, dice que me ejecutarán en la

plaza frente a miles de curiosos, no comprendo nada. Dice que volverá más tarde, cierra con llave. Las velas siguen ardiendo en el candelabro gastado. El aire me mareo, ¡qué olor extraño! Pasos que se aproximan a la cama, avanzan, escucho hundirse las sábanas. Deseo mirar, pero el miedo me domina, vuelvo la cabeza. Unas manos frías comienzan a tocarme, despacio; primero, los pies suben con calma por mis piernas; uñas afiladas parecen escribir de nuevo signos en mi piel. Antes de llegar a mi vientre, se divierten; no hay un solo centímetro que no recorran con frialdad. Si sólo se tratara de sentir no habría tenido tanto miedo, pero cada movimiento se oía desmedido, como si me perforara la cabeza.

Despierto agitada, húmeda, sudorosa. La sensación de haber sido ultrajada, un cuerpo dentro de mí, entrando, saliendo, sin irse nunca, haciendo eco, dentro, dentro, dentro.

Héctor me manda un mensaje después de las cinco. Habrá

30. De la serie *Fragmentos*

una fiesta en casa de Anita Ruiz. ¿A qué hora? De las 9 en adelante ¿Quiénes irán? Sandy, Zury, Russell, Hannah, Pacheco, Sandra, Glenda, Isabel, Luchadorcín, Julieta, Rosa Aurora, Mayra, Kristel, Celina, Amalia, Roberto, Ximena, Paola, Griselda, Brianda, Gustavo, otros que no conozco. ¿Qué hay que llevar? Es de traje, o si preferimos, nos cooperamos para comprar cerveza.

Fumo... no sé si es ahora o ayer. Mareo y sonrisa que no puedo ocultar. Dos churros, seis... no sé contar bien. Sigo en el sofá, ¿o el sofá sigue debajo de mí? Como sea, permanecemos. También puedo ver la música. Mucha risa, cargada infinita de colores, mar que golpea rocas, pasos en una escalera antigua, velas que se consumen al viento, grillos en los oídos y un zumbido que viene de algún remo-

to lugar. Son moscas, vuelan lento, me subo a una de ellas cuando va pasando, la monto a pelo. Caemos...

He decidido abstenerme de ciertas bebidas alcohólicas: me descomponen el semblante y el ánimo. Prefiero las bondades de las hierbas curativas, aunque pase abstraída casi todo el día siguiente. Vi algunas películas: *Lost Highway*, *My life*, *Forrest Gump*, un par de documentales sobre animales salvajes, y dormí varias siestas.

No escuché cuando Karla llegó. Había oscurecido. Su mano sacudió mi hombro; me saludó sonriente, con alegría. El fin de semana ahora parecía normal. En el cuarto de mi compañera, recostadas en la cama, me contó los detalles de su viaje mientras comíamos rollos de guayaba con cajeta y nuez. Karla me preguntó

qué había hecho. El concierto no ameritaba contarse, así que sólo mencioné la fiesta, cómo y quién arruinó la alfombra de Ana. Fuera de eso, las pesadillas también las omití, no quería asustarla o predisponerla. Me fui a dormir pasadas las doce.

Mi cabeza en un cesto, recién rebanada, tibia. La sangre rodando por el cuello, pecho y espalda; mis manos tratando de asir mi cabeza en el cesto. A lo lejos, escucho latir el peso de un cuerpo que no puedo tocar. No me resisto, me abandono, me entrego; no hay a dónde escapar y tampoco quiero hacerlo. Me pregunta en un murmullo que vibra dentro de mi carne: “¿quieres irte?” Le contesto que no, en un tono casi apagado, como si mis labios tocaran su oído (si aquello hubiera tenido un cuerpo). Me embiste con violencia, con una mano, con la otra, sus largos dedos con afiladas uñas rasgan mi entraña. ¿Y si no se trata de un *incubus*?

Desayuno con Karla. Las ventanas de toda la casa se azotan por el viento, se rompen. Karla no se levanta, yo tampoco. Karla no cuenta sus sueños, ni yo los míos. Su sonrisa es del tamaño del mundo, la mía también. **LPyH**

* Cuento ganador del Premio Nacional al Estudiante Universitario Sergio Pitol, categoría Relato, en 2014.

• **Cibela Ontiveros** es narradora, licenciada en Lengua Inglesa y especialista en Promoción de la Lectura por la UV. Ha sido beneficiaria de los estímulos PECDA, y obtenido los premios Ser uv y Charles Bukowski.

Sabemos de la pasión de Xavier Villaurrutia (1903-1950) por la dramaturgia, cultivada desde la infancia en el México porfiriano, gracias a las pocas notas de carácter autobiográfico que le conocemos. Fue en el Teatro Fábregas, rodeado por los inquietos e inquietantes murmullos que preceden al momento misterioso en que se levantaba el telón, donde el escritor reconoció su llamado:

Mi más antiguo recuerdo de una representación teatral es el de una función en el Teatro Fábregas. Mi padre gustaba más de invitar que de ir al teatro, de modo que los jueves, después de comer, sacaba de su cartera los billetes que había comprado por la mañana para la función de la tarde. En mi familia numerosa, mi madre elegía a aquellos de nosotros que iríamos al teatro, y en consecuencia, puesto que elegir equivale también a rechazar, a aquellos que nos quedaríamos en casa. Los billetes eran para una platea y con más frecuencia para el Teatro Fábregas que para el Teatro Abreu, lo que en aquel tiempo equivalía a decir: más para la comedia que para la opereta; o en otras palabras, más para ir a ver a la Fábregas que para ir a ver a la Iris.

Producto de esta afición de toda la vida por los escenarios son los epigramas que Villaurrutia solía escribir en el reverso de los programas de mano que tenía; mismos que dejó caer anónimos en las páginas de las revistas o periódicos, o que se restringieron simplemente a la expresión oral. Fue así como encontré algunas de estas curiosidades en los documentos personales del escritor que tiene bajo su resguardo el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Villaurrutia & Co.

Epigramas contra Alfredo Gómez de la Vega

Diego Lima

Gran sorpresa resultó hallar estas composiciones de las que sólo tenía noticia a través de algunas anécdotas de Rodolfo Usigli, Octavio Paz o Guillermo Sheridan. Semejante al hilo de Ariadna que conduce al Minotauro, las pistas me llevaron más tarde a un artículo que Salvador Novo preparó para los lectores de México en la Cultura.

Gran sorpresa resultó hallar estas composiciones de las que sólo tenía noticia a través de algunas anécdotas de Rodolfo Usigli, Octavio Paz o Guillermo Sheridan. Semejante al hilo de Ariadna que conduce al Minotauro, las pistas me llevaron más tarde a un artículo que Salvador Novo preparó para los lectores de *México en la Cultura*, el 12 de diciembre de 1965, donde recuperó 19 de estas composiciones. Poco después, César Rodríguez Chicharro había dado a conocer un par más en un número de *La Palabra y el Hombre* de 1973. Miguel Capistrán, en *La Jornada* del 27 de marzo de 2003, finalmente informó sobre los avances de su propia investigación, aunque el detective de los Contemporáneos murió antes de ver cumplida esta empresa. Ten-

go noticia de que Sergio Téllez-Pon prepara una colección más amplia de éstos para el Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, la pregunta de por qué no tenemos información clara sobre su existencia se instauraba de tal manera que era imposible seguir ignorándola.

Sospecho que la difícil atribución autoral de los epigramas ha conducido a los editores de Villaurrutia a dejarlos fuera de las compilaciones, antologías e incluso ediciones críticas de su obra. ¿Era posible precisar, con la información con que contamos, la fecha en que Villaurrutia comenzó a escribir sus epigramas? Para responder a este enigma bastaba releer nuevamente las composiciones. Estos fugaces chispazos de un arte de ingenio tienen por tema a los

protagonistas del mundo teatral que Villaurrutia conoció, admiró o criticó con severidad. Nada más natural que la figura que sobresaliera, tras revisar el corpus, fuera la de Alfredo Gómez de la Vega (1897-1958).

Los motivos de este escarnio hacia Gómez de la Vega requieren una explicación. La orientación nacionalista de las políticas culturales, derivada de los avatares posrevolucionarios de las primeras décadas del siglo xx, devino en un ansia renovadora de los espectáculos teatrales de la capital, que se preservaban aún en la estética realista heredada del Porfiriato. Fue durante las temporadas del Teatro de Ulises (1928), y más tarde de Orientación (1932-1938), cuan-

veinte una suerte de desprecio hacia el entretenimiento frívolo, en pos del sueño de un teatro nacional de verdadero arraigo popular. Fue en este contexto que Gómez de la Vega volvió a México tras una larga ausencia, proveniente de Madrid y acompañado de la famosa actriz italiana Mimi Aguglia. Regresó para hacer temporada en el Fábregas con varias obras mexicanas, entre las que destacaron *La silueta de humo*, de Julio Jiménez Rueda, y *La sed en el desierto*, de María Luisa Ocampo, además de un selecto repertorio de la dramaturgia europea. Los elogios desmesurados de los reseñistas en *El Universal* hacia quien nombraron el “único actor moderno de México”, se organizaron pronto como

sus puestas en escena tenían de declamación y vieja retórica. Lamentaba así Villaurrutia que, a pesar de sus intenciones manifiestas de renovación, el estudio de la dramaturgia al que Gómez de la Vega decía abocarse no pudiera hacerlo variar como actor, ni en espíritu ni en estilo:

En México existen, como en todas partes, dos categorías de actores claramente limitadas. Por un lado, la que está formada por actores que lo son “por la gracia de Dios”, por instinto, por inspiración. A esta primera clase pertenece el mayor número: actores que trabajan “como Dios les da a entender” —a veces, como en el caso de Fernando Soler, Dios parece preocupado en extremo en darles a entender actuaciones magníficas.

Por otra parte existen los actores que a la gracia de Dios añaden la voluntad propia. Seres diabólicos los llamaría un teólogo; artistas los llamamos nosotros. No contentos con el don gratuito que recibieron se empeñan en ordenarlo, en distribuirlo, en acrecentarlo, siguiendo una verdadera economía del espíritu tan importante como la de las naciones para su desarrollo. A esta clase pertenecen los menos [...].

Entre los pocos actores que son ya de la segunda categoría o que aspiran a serlo; entre los actores que lo son por sí y no por accidente y que se dan cuenta de la responsabilidad de su oficio y de la categoría del papel social que representan en un círculo cultural, hay que contar a Alfredo Gómez de la Vega. Hay que contarle, además, porque él se cuenta entre esta categoría de actores. Más inteligente que dotado por naturaleza, más estudioso que inspirado, encaja mejor sin

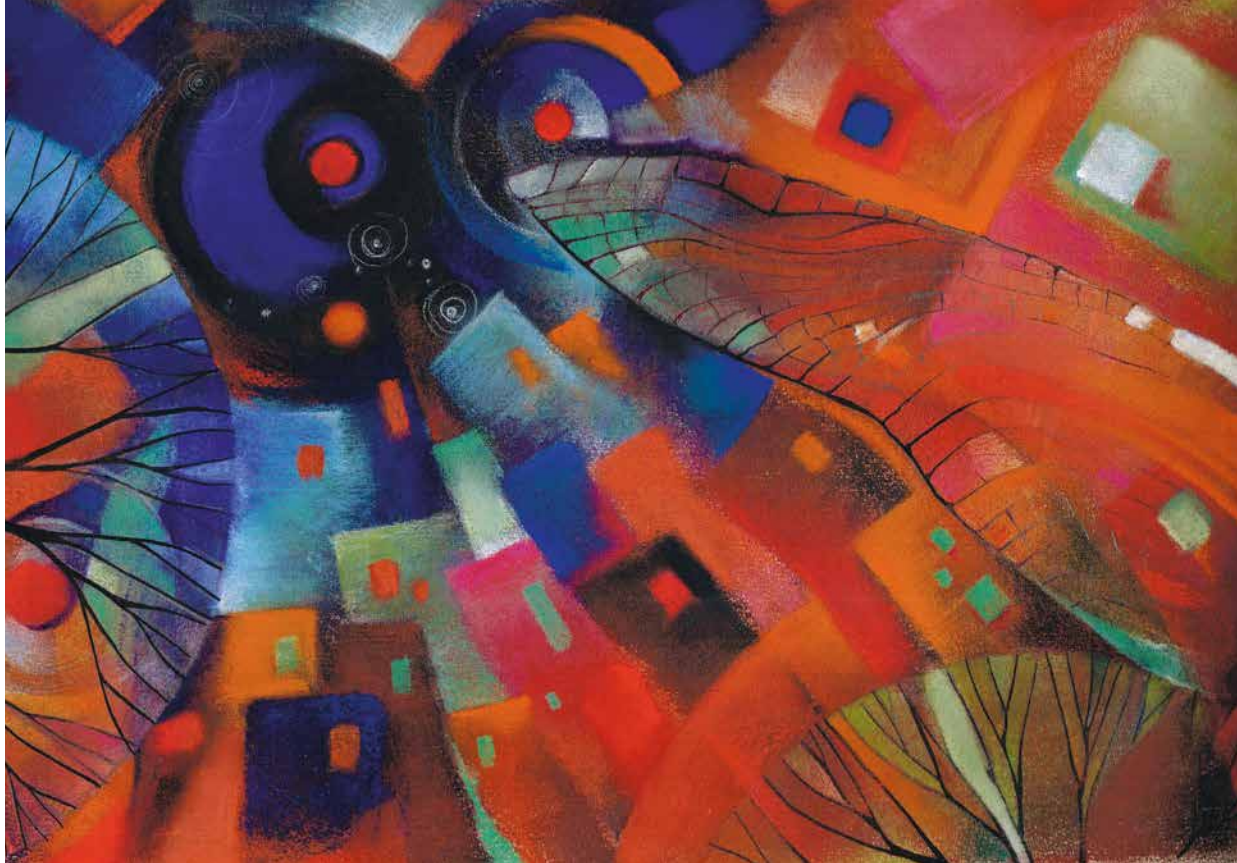
La orientación nacionalista de las políticas culturales, derivada de los avatares posrevolucionarios de las primeras décadas del siglo xx, devino en un ansia renovadora de los espectáculos teatrales de la capital.

do los Contemporáneos echaron a andar la maquinaria vanguardista en el arte dramático. Si el primero curioseaba, aventuraba, invitaba a la lectura del teatro comercial, el segundo se propuso orientar al público con respecto a las artes universales del teatro: desde el antiguo hasta el moderno. Era precisamente el carácter moderno de las obras lo que asoció en un mismo programa obras como la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes con las representaciones de Jean Cocteau, Massimo Bontempelli, Eugene O'Neill, Jean Giraudoux, Henri-René Lenormand, entre otros. Opuesta al teatro realista, la crítica de Villaurrutia pugnó por la cualidad simbólica, poética, del texto dramático.

Una vez renovado, se instauró en el ambiente teatral de los años

los coordinadas en que discurriría la disputa contra los jóvenes de Ulises. Sobre todo, luego de que Gómez de la Vega diera a conocer a dos nuevas actrices: Andrea Palma y Gloria Iturbe, con quienes estrenó un repertorio de obras en el Abreu que se montaron no según los moldes de la Vanguardia, sino según los tradicionales.

La disputa se inició hacia 1930 desde las páginas de *El Espectador*, la emblemática pero desconocida revista de Humberto Rivas Panedas. Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Ricardo Alcázar, “Marcial Rojas” (seudónimo comodín no de uno, sino de varios según se desarrollaba la polémica turbulenta), además del propio Rivas, señalaron la traición del apóstol del teatro moderno, por lo que



6. De la serie *Città*

encajar del todo en la segunda categoría de actores puesto que en su actuación si hay inteligencia no hay el misterio, el abandono, la parte angélica de que hablábamos en nuestra clasificación.

Insensibles tanto al esfuerzo como al éxito comercial de Gómez de la Vega, los Contemporáneos fueron asiduos espectadores que muchas veces prefirieron hacer mofa de los atributos físicos: estatura, calvicie, acento gachupín. El actor era la víctima preferida de las saetas verbales de Villaurrutia, quien comienza a cobrar dotes de gran epigramista durante esta época:

Sigue cundiendo el error en uno y otro sentido de llamarle Gran Actor; a menos que haya crecido.

¿Que por qué el pequeño actor no va a usar apuntador? Porque es tan nimia y rechoncha

la estaturilla de Alfredo, que es muy natural su miedo de que lo tape la concha.

¿Se retira el actor Vega? No. Es que tan chico se mira, que en el instante en que llega parece que se retira.

Suele decirse que fue Luis G. Urbina quien dio a Gómez de la Vega el sobrenombre de *El Arbolito*, ironía basada en la estatura del actor. Es de esta característica que se desprendieron innumerables bromas, especialmente, por parte del filósofo Villaurrutia. Al respecto han llegado hasta nosotros algunas anécdotas: Usigli recordaba, por ejemplo, que si interpretando una pieza pedía un ataúd, alguna voz fina, malévola, preguntaba desde las sombras: “¿Nadie tiene una caja de cerillos?”

También en la citada revista *El Espectador* apareció el famoso soneto “En que se aclaran las multidiversas raras dotes de un actor invisible”. Puesto que Quevedo había fustiga-

do a placer las narices en la España del siglo xvii, el sonámbulo de los Contemporáneos, oculto tras el seudónimo de Don Gabriel Bocángel, haría lo propio con la calvicie del famoso intérprete:

Érase un hombre a una peluca asido,
érase un hombre en un tacón montado,
érase que se era un afamado actor de salto, moco y alarido.

Érase un ente megalomanido,
érase un infusorio cultivado,
érase un medio ser a quien Machado dióle una carta y otra Diez-Canido.

Érase un mexicano arrepentido,
érase un tropo castellanizado y luego al siciliano traducido.

Y por si fuese poco lo nombrado,
como dentro no lo hubo con-

seguido
era un farsante fuera del tablado.

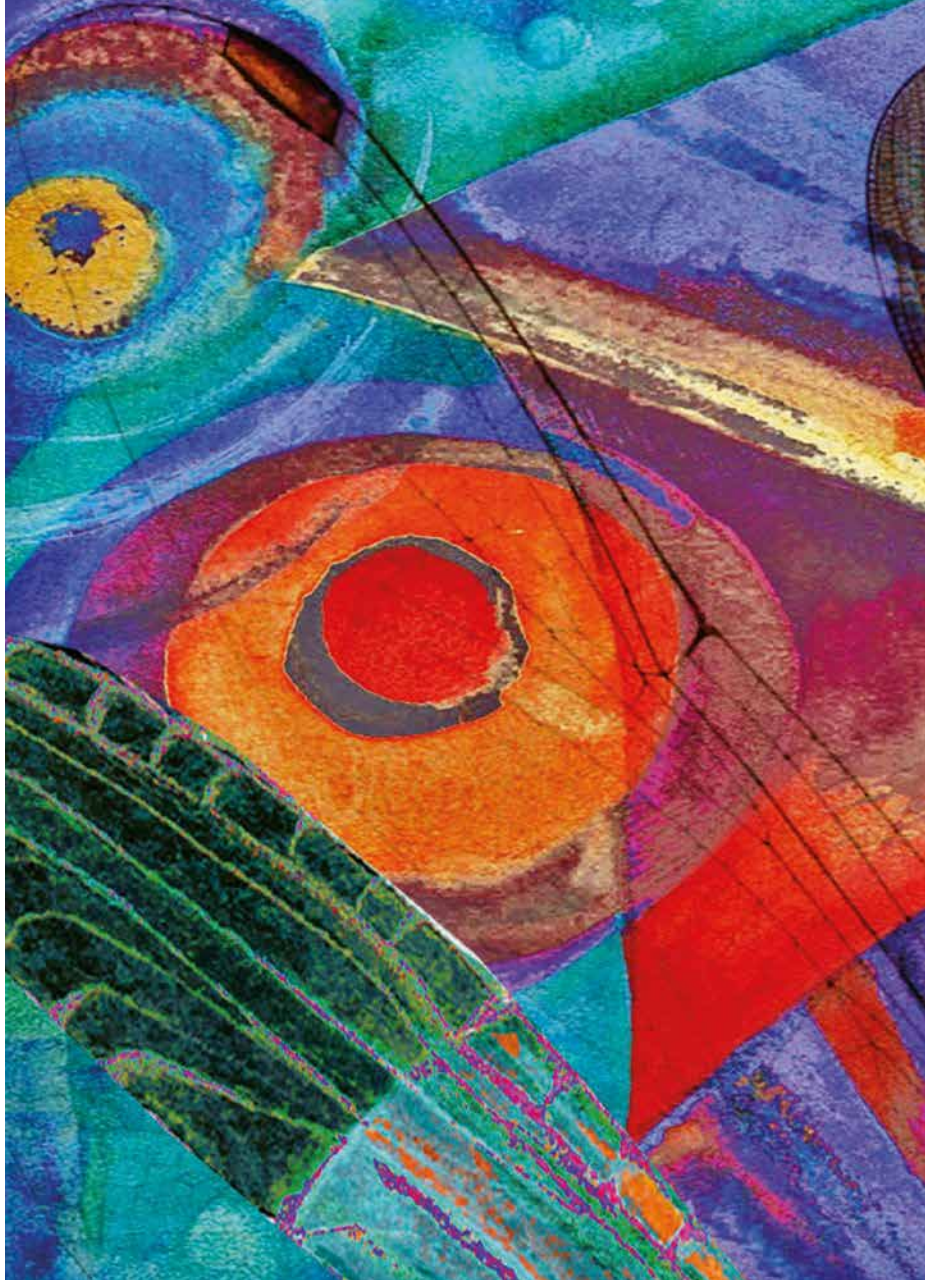
Otro embate epigramático fue recuperado por Salvador Novo. Luego de anunciar en los diarios que Gómez de la Vega interpretaría a Antonio López de Santa Anna en una producción cinematográfica –que hasta el momento no he podido identificar–, el poeta le declamaba:

Para hacer a Santa Anna,
el héroe de Padierna,
han contratado a Alfredo,
actor de gesto y voz.
Es verdad que a Santa Anna
le faltaba una pierna;
pero a Alfredo le faltan
justamente las dos.

En septiembre de 1935, Villaurrutia partió hacia la Universidad de Yale, en Estados Unidos, para estudiar un diplomado de diez meses acompañado por Rodolfo Usigli. Sucedió durante alguna de estas largas e inagotables noches de insomnio, que Usigli escuchaba las críticas hacia el hombre de teatro:

Recuerdo que alguna vez, en New Haven, Xavier [Villaurrutia] ensartaba frases sarcásticas sobre la estatura de Alfredo. No pude menos que decirle: “Pero si usted es de la misma estatura que él”. Protestó sonrientemente, y ya más tarde, de vuelta ya en México, nos encontramos con el actor frente al estudio que tenía Roberto Montenegro en la Plaza Santos Degollado. Exclamaciones, bienvenidas, abrazos. Cuando Xavier lo abrazó –Alfredo estaba de espaldas a mí– me señaló con el dedo y con las más mortífera sonrisa la pequeña diferencia de talla que había entre los dos.

Gómez de la Vega partió a su vez hacia la Unión Soviética en 1936, de la que trajo el conocimiento



que años más tarde se transformaría en *El teatro en la URSS*. Durante la cena de despedida que se ofreció en un conocido restaurante de la Avenida Juárez, situados en una mesa trasera, entre numerosos asistentes e inasistentes,¹ Villaurrutia y Usigli compusieron en servilletas y a dos manos algunos epigramas, de los que nos ha llegado sólo el siguiente:

¿Se trata de alguna argucia?
¿Asistimos a un velorio (o entierro) o a un probable viaje a Rusia?

Iniciada la década de 1940, Villaurrutia puso punto final a sus epigramas contra Gómez de la Vega. Una época del teatro se terminó para iniciar otra, iluminada por anuncios espectaculares. Esto lo cambió todo. Tras el incontenible rezago de la convención teatral frente al cine, fue preciso reorganizar una compañía unitaria, en la que se tuviera el mando absoluto, sea para justificar los éxitos o los fracasos. Estos habían sido los momentos más mordaces del teatro moderno en México. **LPyH**



19. De la serie *Fragmentos*

Nota

¹ La expresión *entre asistentes e inasistentes* hace referencia a los espacios vacíos que suelen mantener el nombre del invitado al frente, haciendo más visible aún la *inasistencia* al evento. Tal vez se trate de una expresión propia de la escena dramática, pues la he encontrado en diversas crónicas teatrales de la época. Sin embargo, el juego de palabras es interesante por lo que connota: aparece en al menos tres notas de Rodolfo Usigli, no sin ironía, para hacer referencia a la gente que se presenta por compromiso a los eventos: personas que *están sin estar* o, como se dice coloquialmente, *están con la cabeza en otro*

lado (Cf. 2005. “El teatro en lucha”. En *Teatro completo v: Escritos sobre la historia del teatro en México*, 283-417. México, FCE).

REFERENCIAS

- Capistrán, Miguel. “Notas autobiográficas de Xavier Villaurrutia”. *Revista Biblioteca de México* 64 (2001): 32.
- Rodríguez Chicharro, César. “Villaurrutia, Marcial Rojas y Ulises”. *La Palabra y el Hombre* 6 (1973): 3-14.
- Usigli, Rodolfo. *Homenaje a Alfredo Gómez de la Vega*. 21. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1959.

— *Homenaje a Alfredo Gómez de la Vega*. 25. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1959.

Villaurrutia, Xavier. *El Espectador [Una revista mexicana de 1930]*. Pról. y sel. por Antonio Magaña Esquivel, 51-61. México: INBA, 1969.

• **Diego Lima** es investigador literario, maestro en Literatura Mexicana por la UV y becario de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Con el surgimiento de las redes sociales, el mundo de la comunicación se ha visto revolucionado, y tanto los medios tradicionales como los vinculados a gobiernos y políticos han volcado sus esfuerzos en “domar a la Hidra”. Juan Carlos García Rodríguez hace una radiografía de la situación que guarda el llamado cuarto poder en su intento por montarse en la ola tecnológica.

La figura de Speedy Gonzales, “el ratón más veloz de México”, creada durante la época del despunte de trabajadores

ESTADO Y Sociedad

mexicanos hacia Estados Unidos en los años cincuenta, se presenta como el símil de la ya larga relación “amistosa” entre ambos países, y en la era de Trump está más vigente que nunca, tal como lo expone Marco Antonio Murillo.

Cierra la sección un texto de René Barffusón en el que se ofrece un balance de la lucha contra la homofobia y la transfobia y se enumeran algunas de sus pequeñas grandes victorias en un camino en el que aún falta mucho por andar.



Comunicación y medios EN TIEMPOS DE REDES SOCIALES

Juan Carlos García Rodríguez

Lo de hoy son las redes sociales. Intrincadas, confusas e incomprensibles, en todo el mundo los estudiosos se afanan por encontrar su lógica, desentrañar sus misterios y develar sus secretos. Quieren domar a la Hidra.

No es para menos: se trata de un mercado inmenso y gratuito, fantástico para cualquier *community manager* de personalidades del espectáculo, el deporte y la política o para un publicista de empresas locales, nacionales, transnacionales y hasta gubernamentales. Facebook reporta 1 650 millones de usuarios activos y Twitter afirma que alberga alrededor de 1 300 millones de cuentas.

México es uno de los países con más usuarios de redes sociales, pues se cuenta entre los 10 con mayor número. Según un informe de ComScore publicado por Forbes, los mexicanos pasan 8.6 horas diarias en las redes sociales. Una campaña o mensaje con ese impacto parece cosa de sueño.

Si queremos entender un poco el asunto, hay que avanzar

a tientas y delimitar. Primero están las redes en sí: qué son, quién las usa y para qué; después su papel en la difusión de información; luego el uso que quieren hacer de ellas las figuras públicas, y finalmente la función de los medios de comunicación.

Desde 2006, cuando Twitter fue lanzado y Facebook se consolidaba, comenzó un crecimiento gigantesco que obligó a posar los ojos en las redes sociales como instrumentos de comunicación. La internet, el más fantástico invento de los últimos años, nos ofrecía una nueva forma de interacción social, virtual, pero no por ello menos poderosa. Todo aquel que se dedicaba a comerciar con la difusión informativa de cualquier tipo –comunicación social o *marketing*, por ejemplo– vio aquí un vellocino de oro.

En Twitter, la *selfie* más famosa, la de los Óscars de 2014, alcanzó 3 millones 340 mil retuits, más de un millón en menos de una hora (recientemente fue superada por un concurso de *nuggets*). Katy Perry es la persona con más seguidores: 84.4

millones. En México, las personalidades con más seguidores en Twitter son Paulina Rubio, Anahí, Eugenio Derbez, Thalía y Yuya; pero los más influyentes en esa red –es decir, en cuestión de interacción– son Werevertumorro, Kalimba, Carlos Loret de Mola y Pedro Ferriz de Con.

En Facebook, entre las figuras con mayor número de seguidores se encuentran Shakira (con más de cien millones), Mark Zuckerberg, Lady Gaga, Barack Obama y Beyoncé; estas son cifras de perfiles públicos (*fan page*) donde no existe límite de seguidores.

Pero ¿será que sobrestimamos las redes? Ciertamente, en números redondos es impresionante su alcance, aunque cabrían algunas aclaraciones. Si bien se han creado mil 300 millones de cuentas en Twitter, apenas 500 millones han enviado algún tuit, y sólo hay 300 millones de usuarios activos cada mes.

¿Qué hacemos en las redes? Según el informe citado, la actividad se centra en dar *like* (83%), compartir (12%) y comentar (apenas 5%). De los contenidos compartidos, 86% son fotografías, 12% enlaces, 1.6% videos, y 1% estados de amigos. De los enlaces, lo más compartido son noticias, seguido de vínculos sobre comida y bebidas.

Según estadísticas de Global Web Index, 50% de los usuarios leen noticias en Facebook y emplean 49 minutos en ello. Actualmente, la consulta de noticias en redes compite cara a cara con sus sitios web. No por nada en los últimos tres años los medios de comunicación tradicionales han volcado sus esfuerzos en domar a las redes sociales: televisoras y estaciones de radio (Televisa y TvAzteca), diarios y revistas (*El Universal*, *Reforma*, *Proceso*), y páginas web noticiosas (*Animal Político*, *SinEmbargo MX*) buscan

adueñarse de una rebanada de tan apetitoso pastel.

Pese a ello no se sabe qué tan serio es el uso de las redes: la mayor parte del tiempo se consultan artículos de contenido atractivo pero dudoso, videos graciosos, y listas, listas y más listas: las 10 peores películas, los 15 perros más feos, los superhéroes más ridículos, etcétera.

Y aunque se piensa que existe un poco más de confianza en las noticias *posteadas* por algún amigo, no hay ninguna medición real de su confiabilidad. Hasta hace poco se hablaba de las redes como el gran catalizador de lo que se conoció como la Primavera Árabe. Pero últimamente se ha puesto en duda su papel real, más allá de un medio para concertar alguna protesta –que tampoco hay que desestimar–, y es recurrente la frase de Umberto Eco: “las redes sociales le dan el derecho de hablar a legiones de idiotas”.

Al margen de esto, es interesante admitir que finalmente lo que vemos en Facebook o Twitter es sólo una percepción basada en nuestro círculo de amigos y nuestros gustos. Lo que nos parece una noticia impactante por la cantidad de conocidos que la comentan y la *postean* quizá no lo sea fuera del círculo que comparte nuestros intereses. Facebook y Twitter ofrecen contenidos basados en ellos, además de que el primero publicita contenidos pagados. De modo que en realidad tenemos acceso a un porcentaje muy pequeño de la información; ¡y nos quejábamos de la manera en que la televisión controlaba la realidad!

Los medios no son los únicos en envidiar la capacidad de las redes sociales. Gobiernos, dependencias y políticos han hecho grandes esfuerzos en los últimos años por aumentar su presencia

contratando despachos más caros que las tradicionales oficinas de comunicación. Sin embargo, lo que se observa es que quienes manejan sus cuentas continúan con los mismos formatos, estrategias y políticas de la comunicación gubernamental tradicional, y que son poco eficientes. La difusión de los mismos boletines y comunicados, además de tuitear

Hasta hace poco se hablaba de las redes como el gran catalizador de lo que se conoció como la Primavera Árabe. Pero últimamente se ha puesto en duda su papel real.

fotografías y mensajes sobre las actividades diarias y las políticas de los funcionarios, tienen poco impacto en los usuarios de redes; es ahí donde entran los *bots*.

Inicialmente un concepto específico de Twitter, los *bots* son usuarios falsos controlados por una persona o grupo de personas que dan *likes* o *retuits* a los mensajes de quien los contrata. De esta manera, un tuit logra fácilmente ser destacado por la plataforma y además multiplica su alcance, aunque no necesariamente tenga un impacto real en los usuarios. Posteriormente, los *bots* migraron a otras redes como Facebook. Ahí se dedican, de la misma manera, a compartir los contenidos y *posts* del personaje en turno, comentar positivamente los que resalten las actividades del político, y atacar o criticar al opositor. Esta tarea pudo obser-

varse claramente en las elecciones presidenciales de 2012 entre *peñabots* y *amlovers*.

No obstante, los *bots* son fácilmente identificables: fotografías de perfil impersonales, nombres comunes y, sobre todo, falta de creatividad. Los *bots*, a pesar de *personificar* a diferentes usuarios, repiten un mismo mensaje.

En cuanto a los medios tradicionales, diarios, estaciones de radio y televisoras tardaron en reaccionar, y no tiene más de tres años que comenzaron un verdadero coqueteo con las redes. La difusión de sus noticias fue la tarea básica y natural; le siguió la transmisión en vivo de noticieros y programas a través de las redes, lo cual es un esfuerzo notable ante la crisis de los medios tradicionales y además un producto gratuito. Pero prácticamente no han pensado en productos dirigidos a los usuarios de redes sociales; es decir, por qué un usuario escucharía o vería en Facebook el mismo noticiero que se transmite por televisión. Los periodistas y conductores de estos noticieros fueron quienes tomaron la batuta para interactuar con los usuarios y algunos consiguieron un lugar en el mundo dominado por personajes como Chumel Torres.

No obstante, los noticieros llegaron tarde un par de años, lo que en tiempo de redes es muchísimo. Y, sobre todo, no han hecho otra cosa que repetir y *postear* las propias noticias que presentan en sus formatos tradicionales. En Twitter y Facebook lanzan una y otra vez a lo largo del día *shortcuts* de los links a sus noticias formales con alguna frase atractiva de vez en cuando.

Es notoria la confusión que reina: no saben qué subir a las redes. A pesar del descontrol, las redes ofrecen información. Los medios pueden aprender de las

notas más leídas, más comentadas, lo más visto, que no necesariamente es lo importante; pero en la era de la comunicación masiva, lo de menos es el mensaje; lo que cuenta es que se vea y entretenga. Nunca como hoy lo relevante es la combinación entre información y entretenimiento, que fue la panacea de Joseph Pulitzer: no brinda conocimiento pero cómo vende.

Si una de las bases y tareas del periodismo profesional era la evaluación de la información, su importancia y trascendencia, ya no lo es más. Los medios actuales se desviven por las noticias virales, sin importar su valor y en ocasiones ni siquiera su veracidad. Hay medios nacionales que hacen noticias de videos virales; en *Sin-Embargo MX* apareció la nota del video de un perro asustando a un trío de gatos que dura no más de 10 segundos y que ni siquiera era reciente; durante la toma de posesión de Donald Trump como presidente de Estados Unidos, una de las notas más difundidas fue la comparación entre su discurso y el de Bane, villano de la película *Batman, el caballero de la noche asciende*; apenas había sido *posteado* por un medio cuando los demás lo replicaron casi inmediatamente.

El periodista y escritor Martín Caparrós analiza lo viral y dice:

Alguien diría que llamar virales –infectiosos– a esos contenidos que los medios actuales buscan por su capacidad de difusión parece un intento de (des)calificarlos. Pero viral no se fija en esas pequeñeces: no le importan los contenidos; le importan sus efectos. La viralidad –tan cercana a la virilidad–, que fue primero una medida del interés de un contenido, se transformó en un fin en sí mismo, para el que todo vale: mientras con-

siga clics, da igual analizar la guerra yihadista o mostrar morisquetas de tu perro o la teta izquierda de la *buenorra* del momento o una lista de esas siempre listas. Sólo que la yihad será menos viral, casi seguro, y la batalla entre el perro y la teta será épica.

La inmediatez parece ser una premisa, aunque no a todos les preocupa. El sitio *Aristegui Noticias* regularmente publica sus notas varias horas después que el resto. García Márquez decía que lo importante no era publicar la nota primero sino mejor; pero las notas de la periodista no aportan más que el resto, simplemente llegan más tarde. Actualmente podemos encontrar, además del ya mencionado sitio oficial, varias decenas de *fan pages* en Facebook y cuentas de Twitter que utilizan el nombre de Aristegui; hay algunas que sí son manejadas por su equipo, pero existen otras que sólo usan su nombre: Carmen Aristegui-Todos estamos contigo, Apoyamos a Carmen Aristegui, Carmen Aristegui es chingona, Carmen Aristegui Oficial, En defensa de Aristegui, Nuestra Carmen Aristegui, Carmen Aristegui Informa, Carmen Aristegui para presidente, y la lista sigue. Sobra decir que la mayoría de ellos transmiten noticias tendenciosas, y muchas veces sin corroborar. Y es un error creer que la mayoría de los usuarios de redes logran diferenciar la fuente. En general es fantasioso pensar que se pueden distinguir fácilmente las noticias verídicas de las falsas, incluso entre personas con alto grado de estudios.

A finales del año pasado Aristegui lanzó su noticiero matutino con el eslogan “¿De verdad creyeron que nos iban a callar?” En sus primeras emisiones, las que tuvieron mayor alcance, llegó a 50 mil usuarios en promedio. Una cifra sumamente alta y sorprendente para

un programa difundido por internet, aunque no comparable con el auditorio que tenía su noticiero en mvs. Según estimaciones y mediciones de *rating*, en la zona metropolitana de la Ciudad de México era el programa más escuchado de tres que se repartían 11 millones de escuchas. Es decir, podríamos asegurar fácilmente que Aristegui tenía alrededor de cuatro millones sólo en la zona metropolitana. Pero eso no es todo: a pesar de que el programa se transmite por internet en video, el formato es para radio, el mismo que le ha funcionado a la periodista durante tantos años.

“Un medio que quiera tener presencia en la red no se puede limitar a colgar sus informaciones en una plataforma digital. Debe contar con un personal calificado que sea capaz de dominar los conocimientos propios del mundo digital, el cual deberá dominar las tecnologías demandadas por el nuevo canal de comunicación, el internet”, asegura Soledad Melo, periodista dominicana y experta en redes sociales.

Un ejemplo de cómo los medios han seguido a las redes sociales ciegamente y sin reflexión es el caso de los XV años de Rubí. Un video realizado por una empresa audiovisual y colgado en las redes fue el detonante. Llamaba la atención la imagen de los padres y la cumpleañera –que encajaba en los cánones de las miles de quinceañeras de todo el país–, y el orgullo con el que el padre, el único que hablaba, mencionaba tanto los grupos que amenazarían como los premios de la carrera de caballos, la famosa *chiva*. Como burla, todos los usuarios se apuntaban a la fiesta, en un municipio de San Luis Potosí, aprovechando la invitación abierta. Como cualquiera de los temas insulsos que se hacen virales, el video fue reproducido millones de veces y abundaron las parodias, se hizo *trending topic*: el



16. De la serie Città

tema pasajero de las redes de un día fueron los XV de Rubí.

Por algún motivo, podríamos decir que en el afán de *subirse al tren del mame*, los medios tradicionales le hicieron eco, pero acoplándose a sus formatos tradicionales y serios. Al siguiente día, cuando los usuarios de redes ya estaban en otro canal, los medios tenían entre sus noticias principales los XV de Rubí: los invitados famosos que habrían de asistir, los políticos que regalaron a la quinceañera autos o viajes, el alcalde del lugar preocupado por la atención a los miles que llegarían y empresas que ofrecieron paquetes de viajes y descuentos.

Finalmente no asistió tanto público como el que se estimaba;

aun así la fiesta se realizó entre el desorden. La mayoría de los famosos que en redes confirmaron su presencia no llegaron. Los medios sí; desplegaron una amplia cobertura en un tema cuya importancia ni siquiera merecía ser discutida. En redes, aunque no pasó desapercibida, ni por asomo llegó a los niveles esperados. En su afán de seguir a las explosiones de las redes sociales, los medios fueron detrás de un espejismo.

Nadie entiende las redes, cada día surgen nuevas teorías y propuestas de quienes se esmeran por comprender y controlar su poder; pero los medios –que viven un momento toral y cuya supervivencia tal como los conocemos está en entredicho– no pueden ofrecer los

mismos productos ni intentar tener éxito con formatos que en radio o televisión dieron resultados alguna vez. Deben esgrimir lo que ha sido una fortaleza en cada ciclo crítico: la capacidad para discernir, evaluar y jerarquizar entre lo que es una noticia importante, o incluso interesante, de lo que es basura viral. **LPyH**

• **Juan Carlos García Rodríguez** es doctor en Literatura Hispanoamericana por la UV. Ha publicado *Noche veracruzana* (Instituto Literario de Veracruz, 2017), *Manual de edición de periódicos* (Conaculta-Ivec, 2013), así como diversos artículos, ensayos y cuentos. Es subdirector de Redacción de *Diario AZ*.

ACTUALIDAD DE SPEEDY GONZALES

Marco Antonio Murillo

El llamado “ratón más veloz de México” será el sujeto de mi atención, pues me interesa la lectura que lleva implícita: los problemas raciales y la economía mexicana frente a la estadounidense.

Desde sus inicios, el cómic ha tenido prácticamente la misma intencionalidad con que fue concebido: ser un objeto de divertimento para el público lector y, a su vez, ejercer una crítica a la sociedad (recordemos la litografía satírica de Napoleón Bonaparte del caricaturista inglés James J. Gillray [1800] y los llamados *Cuentos en imágenes* [1829] de Töpfer). En ese sentido, los mejores cómics aspiran a ser retratos de la sociedad o del grupo poblacional al que se dirigen. Por su parte, el dibujo animado, hijo del cómic y del cine, posee en esencia las características antes mencionadas.

Con el auge del cómic y las caricaturas durante el siglo xx, Estados Unidos construyó una imagen icónica del espíritu norteamericano, a través de algunos de sus personajes emblemáticos: Supermán,

Capitán América, Mickey Mouse. México, sin embargo, no se quedó atrás y le otorgó su sello personal al cómic hacia mediados del siglo xx. Al respecto, Armando Bartra comenta:

Con pocos recursos y sin el peso de la academia ni el lastre de la tradición, la imaginación monera mexicana es culturalmente irresponsable. Pero también es ligera, desparpajada, libérrima. Frente a la mesurada armonía de la historieta europea y hasta del cómic norteamericano, nuestros monitos resultan excesivos, delirantes; producto de una creatividad desmecatada donde las convenciones del súper-yo cultural, que encorsetan a los primermundistas, dejan paso a los desfajados

impulsos del inconsciente tumultuario (2001).

Ciertamente, la cultura popular mexicana está más asociada al relajo y al humor que a lo serio; esto tal vez explique que entre las publicaciones de cómics nacionales hayan destacado aquellas cuya trama apunta a la comedia y la sátira: *Los Súper-locos* (1942), *Memín Pinguín* (1943), *La familia Burrón* (1952), *Hermelinda Linda* (1965), por citar algunos. De cualquier modo, no hay que olvidar que el mercado del cómic nacional ha estado abierto a otro tipo de publicaciones: las de héroes como *Kalimán* (1963); aquellas con sentido educativo que realizó la desaparecida editorial Novaro, como *Joyas de la mitología* y *Vidas ejemplares*, sin olvidar aquellas de temas eróticos y melodramáticos, como el *Libro vaquero* (1978). Con todo lo dicho, me gusta pensar que existen tres formas distintas en que los mexicanos nos relacionamos con el mundo del cómic o de las caricaturas: el esbozo del mexicano por el mexicano mismo, la invención de personajes susceptibles de adaptarse a nuestro imaginario, y la caricaturización del mexicano por el extranjero.

El primer rubro es donde convergen las creaciones realizadas por nuestros caricaturistas. El segundo reúne personajes como el Pato Donald, creados para que los lectores de países subdesarrollados identifiquen su situación socioeconómica con ellos. Sobre este punto resulta interesante dar un vistazo al trabajo realizado por Dorfman y Mattelart: “en América Latina el más popular es Donald, que aparece como propagandista de la revista [...] Nosotros tendemos a identificarnos con el imperfecto Donald, a merced de las dádivas superiores, del destino como padre, que con Mickey, que es el amo de ese mundo, el espía

que Disney nos envía”. En el último punto recaerían personajes creados con base en la exotización: Pancho Pistolas de Disney, y Speedy Gonzales de la Warner Brothers son algunos de ellos.

El llamado “ratón más veloz de México” será el sujeto de mi atención, pues me interesa la lectura que lleva implícita: los problemas raciales y la economía mexicana frente a la estadounidense. Dos situaciones que, a raíz de la llegada de Donald Trump a la silla presidencial, se han acrecentado y son totalmente vigentes en nuestras sociedades. Antes de entrar en materia ofrezco algunos datos: Speedy Gonzales debutó en el año de 1953 con el episodio “Cat-Tails For Two”, pero no fue sino hasta 1955, con un cortometraje que llevaba como título su nombre y que fue premiado con un Óscar, cuando tomó la forma en que lo conocemos actualmente. Su némesis era Silvestre, pero hacia mediados de la década de los sesenta el Pato Lucas pasó a ocupar el sitio del gato, momento en que la caricatura se entibió en cuanto a contenido social.

Érase una vez en un *little time*
pueblo,
un ratoncito muy veloz y
muy enamorado
al que llamaban “Speedy
Gonzales”,
esta es su historia y lo que
pasó
cuando su novia Rosita se
fue y dice más o menos así:

Speedy Gonzales,
Kumbia All Starz

El nombre Speedy Gonzales es una alegoría del espacio fronterizo entre México y Estados Unidos. Se forma a partir de dos idiomas distintos: el nombre de pila es una especie de *made in USA* y a la vez

La crítica vertida en Speedy Gonzales respondió en su momento al despunte de emigrantes mexicanos hacia los Estados Unidos en busca de trabajo, debido en parte al Programa Bracero (1942-1964), que tuvo la finalidad de suplir temporalmente a los trabajadores estadounidenses.

un adjetivo calificativo que señala la mejor cualidad del ratón: su velocidad; por otra parte, el apellido de origen español es un patronímico derivado de Gonzalo. Sin embargo, está deliberadamente mal escrito (“González” sería la forma actual correcta), remitiendo a las comunidades chicanas que habitan las fronteras; es decir, aquellas poblaciones mexicanas que han modificado su forma de hablar y escribir el español, combinándolo con la lengua inglesa. Lo fronterizo también se refleja en el maquetado de los espacios en donde el ratón realiza sus mejores hazañas: la frontera entre México y Estados Unidos. A México se le dibuja como un pueblo pequeño construido en el desierto, con casas de adobe, uniformes, y una que otra cantina; mientras que a Estados Unidos se le detalla como un lugar industrializado, el sitio donde hay verdadera actividad

económica. Por ello, en no pocos episodios surge entre los ratones la necesidad de obtener queso (el producto económico) para sobrevivir, trama central en el ya mencionado capítulo *Speedy Gonzales* (1955). En cuanto al dibujo del queso, más que producto lácteo, pareciera pepita de oro.

En ese sentido, México se muestra como un país subdesarrollado. El robo de queso representa un peligro para el país vecino, un peligro que el gato Silvestre intenta detener cuando ve que los recursos del país están siendo robados por “El ratón más veloz de México”. En Silvestre subyace una crítica a la incompetencia de los agentes fronterizos o de las autoridades estadounidenses para controlar adecuadamente la migración. Y es que Speedy, con su velocidad, entra y sale de Estados Unidos a su antojo, siempre en la ilegalidad, sin que nadie pueda hacer algo por detenerlo.

La crítica vertida en Speedy Gonzales respondió en su momento al despunte de emigrantes mexicanos hacia los Estados Unidos en busca de trabajo, debido en parte al Programa Bracero (1942-1964), que tuvo la finalidad de suplir temporalmente a los trabajadores estadounidenses. Pero basta observar detenidamente algunos episodios y reflexionar para darse cuenta de que las caricaturas del veloz ratón no sólo enmarcan los sucesos de las décadas 1940-1960, sino que también pueden aplicarse a la ya larga relación “amistosa” entre México y Estados Unidos. Cualquier episodio podría perfectamente representar la Guerra de Intervención, o bien la relación con los últimos presidentes que han habitado la Casa Blanca.

Por mi parte, el queso me recuerda el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Según Donald Trump, con su puesta en marcha en 1994, Mé-



Ciclos. De la serie Ciclos

xico resultó ser el más beneficiado de los tres países que lo firmaron y los ciudadanos estadounidenses han visto cómo, a lo largo de 23 años, fuentes de empleo, empresas y capital han sido arrebatados de sus manos. Así, interpreto la incompetencia de Silvestre como metáfora de la urgencia que tiene Trump de contratar más agentes fronterizos, agilizar las deportaciones de ilegales e iniciar la construcción de un muro divisorio, acciones que, de hecho, están pensadas para aumentar los índices económicos y de empleos en el sur de Estados Unidos. A más *Silvestres*, más norteamericanos empleados.

En el universo caricaturesco creado por Warner Brothers, la velocidad de Speedy Gonzales es su rasgo distintivo, pero no es el único personaje que posee dicha característica. El Correcaminos tam-

bién la usa para escapar de su antagonista, el Coyote. Sin embargo, la velocidad del Correcaminos se asocia a la astucia y la inteligencia (esquivar las trampas del Coyote) y, si se quiere, la suerte (un camión atropella al Coyote cuando está a punto de atraparlo), mientras que la velocidad de Speedy Gonzales tiene otra connotación: lo convierte en una especie de héroe cercano a Robin Hood, que ayuda al más débil a costa de infringir la ley estadounidense. No es, entonces, una rapidez emparentada con valores positivos, pues el robo y el bien ajeno son su fin. En otras palabras, él se hace justicia por mano propia, puesto que en las ciudades fronterizas no hay ley alguna, y si la hay, es mediocre.

Lo indicado con anterioridad, de acuerdo con el blog Ausente en su nota “Se busca: Speedy Gonzales, preferiblemente muerto”,

ocurre en el episodio “West of the pesos” (1960). Allí Speedy cruza nuevamente la frontera, pero esta vez para salvar a sus amigos ratones que han sido secuestrados por la compañía ACME, para obligarlos a trabajar. Una nueva crítica hacia la vida fronteriza: el uso y abuso de mexicanos para el beneficio de la economía estadounidense, como ocurre cada año con cientos de braceros y demás trabajadores indocumentados. Según el Centro de Investigaciones Pew, hasta 2017 existían 5.8 millones de indocumentados mexicanos (52% del total de inmigrantes sin papeles en Estados Unidos), los cuales estaban expuestos a sufrir racismo por parte de la sociedad, invisibilización ante las autoridades y negación de sus derechos laborales.

Si bien la imagen valiente, solidaria y justiciera de Speedy que se muestra en “West of the

Pesos” podría verse como un intento de otorgar valores positivos al sujeto mexicano, en los hechos funciona como un personaje más del cómic norteamericano de superhéroes. Esto se nota al revisar el atuendo del ratón: el sombrero charro, la camisa y el pantalón de manta holgados, así como el paliacate rojo remiten a la forma en que los mexicanos se vestían en el siglo XIX. Otra vez el anacronismo entra en juego (el subdesarrollo vs. la sociedad industrializada). Además, su piel morena y su baja estatura están allí como parodia de los rasgos indígenas de buena parte de los mexicanos; mientras que el idioma que habla es un español pocho, totalmente diferente al que suele utilizarse en las ciudades fronterizas.

La narrativa de la vida fronteriza conlleva la estereotipación no sólo de Speedy, sino también de los personajes secundarios que enriquecen las tramas de los capítulos. En el episodio “Tobasco Road” (1957), los ratones Pablo y Fernando, en estado alcohólico, recorren el pueblo riñendo con los gatos. Aquí se rescata la idea del mexicano como zángano, ya planteada en los capítulos donde Speedy roba queso para subsistir, y reforzada con la idea del abuso de alcohol entre los mexicanos. Así, los ratones no sólo no trabajan, sino que pasan su tiempo enfieitados, ebrios y, por si fuera poco, alterando el orden público.

En esta misma línea se encuentran las referencias a la marihuana a través de la canción *La cucaracha*. Una, según se comenta en el blog Ausente, está contenida en el episodio llamado *Gonzales Tamales* (1957); la otra en “Mexican Borders” (1962), interpretada por el primo de Speedy, Lento

Rodríguez, “El ratón más lento de México”, cuyo tono de voz acentúa la referencia al consumo de droga. Asimismo, en este capítulo es posible ver a Silvestre consumiendo a toda prisa ingentes cantidades de anfetaminas. Una encuesta realizada hacia finales de 2012 por las consultoras Vianovo y GSD&M, y publicada el 21 de noviembre en *El Universal*, reveló lo que los estadounidenses pensaban sobre México. De mil personas encuestadas, 50% tenían una visión desfavorable, ya sea por el crimen organizado, la inmigración ilegal o la pobreza. El 81% aseguró que las noticias que recibía sobre México estaban relacionadas con las drogas.

El *latin lover* es otro de los estereotipos recurrentes en los episodios de Speedy; recuerda a los grandes actores de la Época de Oro del cine mexicano: Pedro Infante y Jorge Negrete. En “Gonzales Tamales”, por ejemplo, se narra cómo los compadres de Speedy, hartos de que le robe a las novias, contratan a Silvestre para que elimine al competidor. El carácter de *latin lover* que despliega el ratón está emparentado con la misoginia y el machismo, ofreciendo como mensaje la desigualdad de los géneros y todo lo que implica en nuestra sociedad: desde los micromachismos que aderezan la vida cotidiana de las familias mexicanas, hasta los lamentables feminicidios de los que día con día da cuenta la prensa. En el capítulo llamado “Speedy Gonzales”, ante la llegada del roedor, uno de los desesperados ratones dice: “No se preocupen, Speedy Gonzales está enamorado de mi hermana”, mientras que otro replica: “Speedy Gonzales está enamorado de todas nuestras hermanas”.

Actualmente ningún canal mexicano emite las aventuras de este peculiar ratón; si queremos verlas será necesario buscar en YouTube o acceder a las páginas de descargas piratas de la red. Las últimas participaciones que tuvo fueron “Bugs Bunny’s Howl-oween Special” (1978), “Daffy Duck’s Easter Show” (1980), “Bugs Bunny’s 3rd Movie: 1001 Rabbit Tales” (1982), “Looney Tunes: Back in Action” (2003), la serie *The Looney Tunes Show* (2011-2013) y la última: “Looney Tunes Rabbits Run” (2015). También se habla de una próxima película, cuyo protagonista será el mismo Speedy, y que estará producida por Eugenio Derbez y Warner Brothers.

Si bien el ratón mexicano se ha vuelto un personaje secundario al correr de las décadas, los estereotipos raciales siguen vigentes en algunas partes de los Estados Unidos. Con la noticia de la película sobre el ratón mexicano, el productor Dylan Sellers ha manifestado: “En tiempos en que Donald Trump está ganando fama, el mundo necesita a Speedy más que nunca”. Mientras llegan a nuestras pantallas los primeros *trailers* de la cinta, me entero de que se está renegociando el TLCAN. Espero que dicha reunión, no sea el desarrollo de un capítulo más de Speedy Gonzales: no vaya a ser que nuestro presidente juegue al gato y al ratón, se crea vencedor y festeje mientras el país sigue en las mismas condiciones de miseria. **LPyH**

• **Marco Antonio Murillo** es maestro en Creative Writing por la Universidad de Texas. Publicó los poemarios *Muerte de Catulo* y *La luz que no se cumple*. Actualmente es becario de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Por una vida libre DE HOMOFOBIA Y TRANSFOBIA

René Barffusón

Desde la perspectiva homofóbica se considera que las personas LGBTI alteran el orden sexual natural, el orden familiar, moral, social, legal y político. A partir de estas consideraciones se justifican los actos de rechazo, condena, persecución, represión, sometimiento a terapia, discriminación y exclusión de dichas personas.

El 17 de mayo se conmemora, a nivel internacional, una fecha que tiene la intención de erradicar prácticas que siguen siendo un lastre para nuestras sociedades: la homofobia y la transfobia. Asimismo, el último sábado del mes de junio, en alusión al histórico acontecimiento de la Stonewall Rebellion de 1969,¹ en distintas ciudades del mundo se celebra el orgullo homosexual (*gay pride*) con una serie de marchas en las que se expresa la diversidad sexual, la “legítima rareza”, como diría René Char.

Desde la perspectiva homofóbica se considera que las personas LGBTI alteran el orden sexual natu-

ral, el orden familiar, moral, social, legal y político. A partir de estas consideraciones se justifican los actos de rechazo, condena, persecución, represión, sometimiento a terapia, discriminación y exclusión de dichas personas; incluso se justifica que sean asesinadas o haya una actitud de indiferencia si se suicidan. Esta serie de discursos y prácticas discriminatorias no sólo provienen del entorno heterosexual, sino que también ocurren entre quienes integran el llamado colectivo de la diversidad sexual; es decir, también nos encontramos con personas lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales que, debido a los

procesos de construcción desde la heteronormatividad, se comportan homofóbicamente, en grados que van de la no aceptación personal hasta el rechazo a los procesos de asunción y expresión pública de las otras personas LGBTI. Todo ello produce en el colectivo de la diversidad sexual una vida que no es vida, un mundo de imposibilidades, una no asunción de sí mismos como sujetos sociales, políticos, como ciudadanía.

En el caso de los cuerpos-personas percibidas como heterosexuales, desde un punto de vista homofóbico se les conmina a evitar cualquier tipo de interacción o mantener distancia con las personas LGBTI; en los hombres se restringe cualquier aire de feminización.

Es así como la homofobia no sólo afecta a las personas LGBTI; también impacta en heterosexuales disidentes² y heterosexuales dentro de la *normalidad sexual*.³ De ahí la conveniencia de ampliar la noción de homofobia a homolesbo-bi-trans-inter-fobia, para una comprensión más amplia de la fobia hacia toda persona que se distancie o exprese disidencia respecto a los dictados de la heteronormatividad.

Este proceder violento ha cobrado un sinnúmero de víctimas en todo el mundo debido a consideraciones infundadas. México se ubica como el segundo país más homofóbico del mundo; las personas LGBTI son, poblacionalmente hablando, de las más discriminadas tanto en el país como en el estado de Veracruz, que a su vez ocupa el segundo lugar a nivel nacional en cuanto a crímenes de odio por homofobia y transfobia. De manera muy lamentable, Xalapa, la capital, ocupa el primer lugar en este tipo de crímenes en el estado.

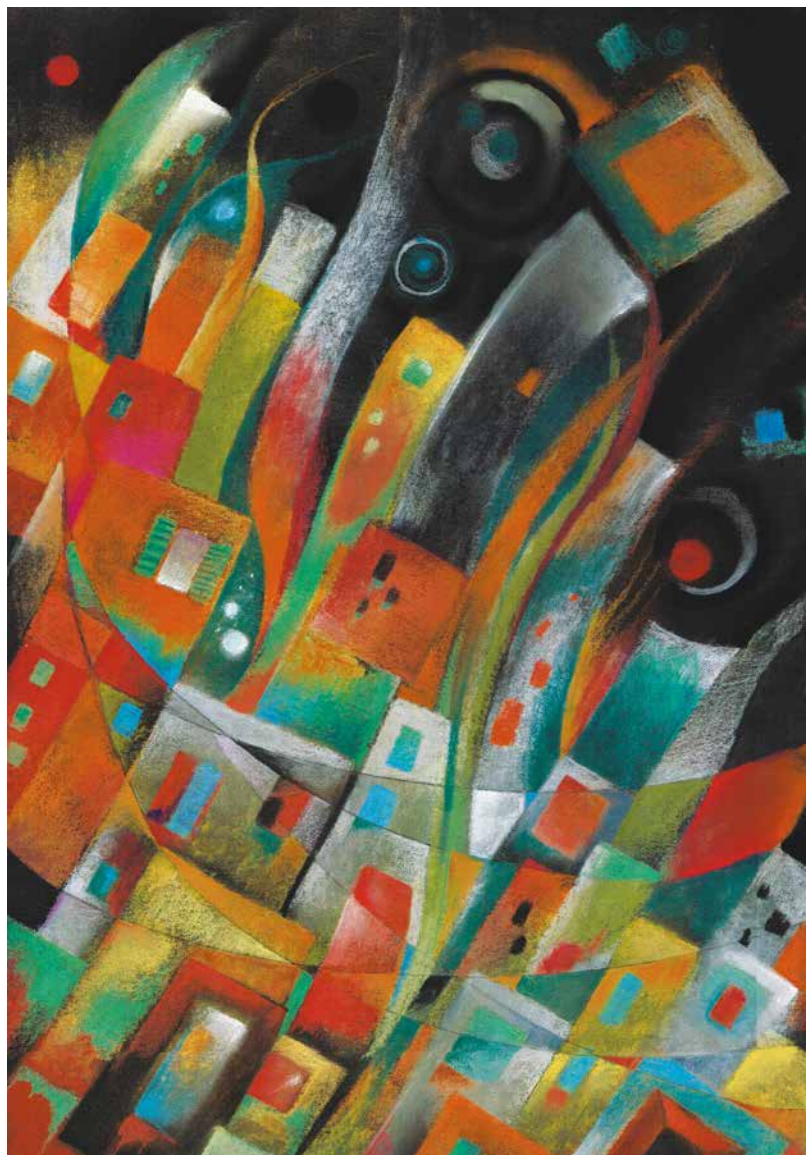
La fecha determinante para la conmemoración del Día Interna-

cional de Lucha contra la Homofobia es el año de 1990, cuando la Organización Mundial de la Salud retira la homosexualidad de su lista de enfermedades mentales. En México, sólo adquiere reconocimiento nacional en el año de 2014, toda vez que una de las metas del Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018 contempla el rubro de un México en Paz. En el estado de Veracruz, en 2015, se decreta el Día Estatal de la Lucha contra la Homofobia, enfatizándose en el documento oficial que constitucionalmente está prohibida toda forma de discriminación, que el Estado ha de salvaguardar y hacer valer los derechos humanos de toda persona, conduciéndose con apego a los principios de igualdad y no discriminación.

De ahí la relevancia del 17 de mayo como Día Internacional, Nacional y Estatal de Lucha contra la Homofobia y la Transfobia. Es importante que la sociedad, la ciudadanía LGBTI y las distintas instancias gubernamentales y educativas no lo dejen pasar como un día más. Sigue siendo necesario revisar las condiciones en que se produce la homofobia-transfobia, cuyo propósito es reforzar la hegemonía sexual; también es preciso visibilizar las prácticas homofóbicas y todos los efectos nocivos que las acompañan.

Ante este panorama se hace indispensable y urgente diseñar, junto con las personas LGBTI, estrategias eficaces de intervención que se instrumenten desde el gobierno a través de políticas públicas, marcos legislativos, programas educativos y campañas permanentes en medios, que permitan transitar de una vida lastimada por la persistente homofobia a una vida placentera libre de esta forma de violencia.

Para lograrlo, contamos con instrumentos como la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la Declaración Ameri-



4. De la serie *Città*

cana de los Derechos y Deberes del Hombre, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, la Convención Americana sobre Derechos Humanos, la Convención sobre los Derechos del Niño, la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (“Convención de Belem do Pará”), los Principios de Yogyakarta, nuestra Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la Ley Federal Para

Prevenir y Eliminar la Discriminación, la Ley General de Víctimas, el Protocolo de actuación para el personal de la Procuraduría General de la República en casos que involucren la orientación sexual o la identidad de género, la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, la Ley General para la Igualdad entre Mujeres y Hombres, nuestra Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Veracruz de Ignacio de la Llave, la Ley Para Prevenir y Eliminar la Discriminación en el Estado de Veracruz de Ignacio de



13. De la serie *Città*

la Llave, el Decreto por el cual el Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, Declara el 17 de Mayo de Cada Año como el Día Estatal de Lucha Contra la Homofobia y el Plan Veracruzano de Desarrollo 2016-2018. En estos documentos, se expresa abiertamente la puntual obligatoriedad de salvaguardar los derechos humanos de todas las personas y la prohibición de cualquier forma o tipo de discriminación.

También contamos con las siguientes jurisprudencias emitidas

por la Suprema Corte de Justicia de la Nación:

La Jurisprudencia (Constitucional, civil). Tesis: 1ª./J. 43/2015 (10ª).

Relativa al Matrimonio, que dice: La ley de cualquier entidad federativa que, por un lado, considere que la finalidad de aquél es la procreación y/o que lo defina como el que se celebra entre un hombre y una mujer, es inconstitucional.

La Jurisprudencia (Constitucional). Tesis: P./J. 8/2016 (10a.).

Relativa a la Adopción, que enuncia: El interés superior del menor de edad se basa en la idoneidad de los adoptantes, dentro de la cual son irrelevantes el tipo de familia al que aquél será integrado, así como la orientación sexual o el estado civil de éstos.

La Jurisprudencia (Constitucional). Tesis: 1a./J. 8/2017 (10a.).

Relativa al Derecho a la vida familiar de las parejas del mismo sexo, que expresa: la vida familiar entre personas del mismo sexo no se limita únicamente a la vida en pareja, sino que puede extenderse a la procreación y a la crianza de niños y niñas según la decisión de los padres. Así, existen parejas del mismo sexo que hacen vida familiar con niños y niñas procreados y adoptados por alguno de ellos, o parejas que utilizan los medios derivados de los avances científicos para procrear.

De este modo, se coadyuvaría a que las personas LGBTI transiten de ser consideradas sólo como población o como pertenecientes a un colectivo o comunidad, a lo que implica asumirse y ser reconocidos como ciudadanía LGBTI. Ésta se ha ido afirmando desde su diferencia y diversificándose cada vez más: lesbica, gay, bisexual, travesti, transgénero, transexual, intersexual, asexual, heteroflexible, homoflexible, cisgénero, intersexo no binario, bigénero, andrógino, pansexual; expresiones diversas de identificación sexual disidentes de un orden de sexualidad instaurado como lo normal: la heterosexualidad reproductiva, que demandan

el reconocimiento y ejercicio pleno de sus derechos, y expresan con orgullo la diversidad sexual.

La persistencia de la homofobia-transfobia tiene muchos cómplices en el silencio, la indiferencia que la invisibiliza, la minimiza, la considera un asunto trivial o motivo de un simple chiste; en otros casos, se trata de personas que la ejercen directamente y sin ningún escrúpulo.

La homofobia existe en la calle, en la familia, en los centros de trabajo, en los espacios educativos de distintos niveles, en instancias políticas, gubernamentales o no; y qué decir de los ámbitos religiosos, asunto por demás contrario, en algunos casos, a su discurso fundante, como el del amor al prójimo. La cuasi omnipresencia de la homofobia se ve también entre quienes dicen ser nuestras amistades y, desde luego, de manera frontal entre quienes son abiertamente homófobos.

Estas distintas caras, actitudes, comportamientos, se encuentran así en el día a día, como la ley de la gravedad, como una ley inherente a la heteronorma. De ahí que luchar contra la homofobia es luchar contra la heteronorma. Por eso, como dice Paco Vidarte en *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTB* (2010), luchar contra la homofobia no es tarea fácil, porque se produce un enfrentamiento con una herencia ancestral, sutil, en condiciones desiguales, mientras que el proceder de la homofobia es descarado, lapidario, hostil, excluyente, criminal.

La lucha contra la homofobia requiere, retomando las palabras de Marta Lamas, la necesidad de asumir un talante feminista, una condición de resistencia, pues, como bien dice el subtítulo de un libro de Armando Bartra: “En este mundo cabrán, quien no re-

NOTA ACLARATORIA

En el pasado número 42, en el artículo “Sentipensar la educación”, el autor omitió mencionar que el párrafo que se inicia con “Hoy, en pleno siglo XXI...” (p. 39) retoma algunas ideas del libro *Horizonte educativo. Hacia una pedagogía de la autoorganización*, de José Manuel Velasco Toro *et al.* (Xalapa: UPV, 2016) sin dar el crédito respectivo, por lo que se hace la presente aclaración.

siste no existe”. Implica también la asunción orgullosa de una existencia en la diversidad sexual.

En este sentido la Universidad Veracruzana, muy a tono con la expresión de Paulo Freire quien afirma: “Formar es hacer crecer”, desde el Centro de Estudios de Género asume el compromiso de contribuir a la formación de una cultura de convivencia en la diversidad sexual; con tal propósito, realizó los días 11, 24 y 31 de mayo de 2017 el foro “17 de Mayo. Día Internacional, Nacional y Estatal de Lucha contra la Homofobia y la Transfobia”, con el lema: Igualdad, diversidad, no discriminación, para pronunciarnos existentes y en resistencia. Por su parte, la Unidad de Género, cumpliendo con el compromiso de promover la igualdad de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres, así como el fomento de una educación universitaria en el respeto a la diversidad sexual, realizó el 22 de mayo la jornada “Día Internacional de la Lucha contra la Homo-Lesbo-Transfobia”.

De este modo, las acciones disidentes de mayo y las expresiones de orgullo de junio conducen hacia la construcción de una vida libre de homo-lesbo-bi-trans-inter-fobia, libre de discursos y prácticas reguladoras, dominantes, atemorizantes y aniquilantes,

a favor de una realización humana plena y feliz. **LPyH**

• **René Barffusón** es licenciado y maestro en Filosofía, doctor en Historia y Estudios Regionales. Investigador del Centro de Estudios de Género de la UV, así como autor del libro *De la marginalidad de la homosexualidad a su visibilización en Xalapa. 1969-2005*.

NOTAS

¹ Se conoce como la Stonewall Rebellion a la reacción que un grupo de homosexuales tuvo contra policías de Nueva York el 28 de junio de 1969. Los homosexuales, hartos de la hostilidad policial, mantuvieron un combate de cuatro días. Este evento se tornó emblemático para el movimiento de liberación gay.

² Quienes, siendo heterosexuales, discrepan de la heteronormatividad (por ejemplo: hombres-mujeres heterosexuales que viven en unión libre y deciden no tener hijos; mujeres heterosexuales que asumen públicamente el ejercicio de su actividad sexual y con derecho a decidir; hombres heterosexuales no patriarcales, entre otros casos). Son afectados al ser señalados u hostilizados por no ser parte de lo convencionalmente considerado normal.

³ Quienes, siendo heterosexuales, se “ajustan” a la heteronormatividad, padeciendo las implicaciones de este constreñimiento y, en ocasiones, viviendo la doble moral que esto induce.

La obra de José Clemente Orozco no sólo se inscribió en el movimiento muralista posrevolucionario, del que fue uno de los principales representantes, sino también exploró otros registros, desde los que ejerció la crítica social hacia todos los sectores de la población. Elissa J. Rashkin da cuenta de su faceta como caricaturista, ardid gráfico para delinear al mexicano dentro de su cotidianidad.

ARTE

Quentin Charles, por su parte, explora la vida de Federico García Lorca desde la amistad que lo unió a Salvador Dalí y a Luis Buñuel, a través de las evocaciones que hacen en sus respectivas memorias el pintor y el cineasta sobre la juventud, la constante renovación poética, la consagración y el trágico fallecimiento del poeta andaluz.



JOSÉ CLEMENTE OROZCO, CARICATURISTA

Elissa J. Rashkin

La exposición José Clemente Orozco: obra gráfica, presentada en 2017 en Xalapa y luego en el Puerto de Veracruz, reunió, en sencillas pero bien logradas reproducciones, una parte de la trayectoria del pintor mucho menos conocida que sus famosos murales: la caricatura, oficio que el gran artista mexicano ejerció durante décadas de manera paralela a sus otras actividades creativas. Colaborando en periódicos de diversas índoles ideológicas con el pretexto de ganar un sueldo para seguir pintando, manejó –a pesar de esta declarada indiferencia– una de las plumas más mordaces de la historia.¹

La exposición, que reunió 67 piezas de las 234 que resguarda el acervo del Instituto Veracruzano de la Cultura, abarcó una variedad de temas, todos abordados desde una visión satírica y escéptica al extremo. Uno de los blancos favoritos de Orozco fue, sin duda, la hipocresía que veía en el amor romántico en general y el matrimonio en particular: satirizaba la infidelidad, la coquetería de las mujeres, la violencia doméstica, los embarazos vergonzosos, los abusos y las mentiras con que la sociedad “decente” defendía esta ins-

titución que, para el pintor, era más bien un foco de disfuncionalidad.

Conociendo la biografía del caricaturista, podemos recordar su afición por el ambiente de los prostíbulos, cuyas trabajadoras se convertían en sus modelos predilectas, además de su obsesión por la niña Refugio Castillo, documentada en centenas de cartas ardientes: una pasión prohibida que duró años y que sólo terminó al final de la guerra revolucionaria, cuando Orozco estaba entablando una relación con su futura esposa, Margarita Valladares, a la que conoció tiempo antes en Orizaba.² Si Orozco reía de las convenciones de la sociedad en torno al “amor”, lo hizo desde un sitio de profundo y complicado dolor.

Las escenas que dibujó sobre violencia de género son contundentes, y unos cien años después (la exposición infortunadamente no proporcionó las fechas ni los lugares de las publicaciones originales) no han perdido su fuerza: la mujer golpeada es víctima del machismo, de los celos y de otros complejos culturales que, ayer como hoy, pueden terminar en barbarie. Eso, a pesar del afán del pintor por burlarse del sexo femenino, sobre todo de las espo-

sas “decentes”, quienes, en una de las caricaturas, cambian de marido con la misma facilidad con que dejan una prenda vieja por otra más de moda. Hay que decir que aquí, como en todos sus temas, Orozco no discriminaba por motivos de clase, raza u orientación sexual, como muestra un sugerente dibujo de unos caballeros cuyas diversiones incluyen el agarrarse entre sí las redondas, “afeminadas” nalgas... Todos los seres humanos a su alrededor podían ser objeto de sus envenenados dardos: mujeres y hombres, ricos y pobres, artistas exquisitos y rudos aficionados del pulque, pues para el pintor, la elite afrancesada, pretenciosa, no era más ni menos ridícula que la piadosa exaltación de lo mexicano.

Aunque unas cuantas figuras políticas hacen acto de presencia entre los dibujos, la exposición se enfocó más en la sátira social –la familia, la pareja, el sector cultural, los sacerdotes, las cantinas– que en la política. Esto quizás debido a las intenciones de los curadores de resaltar la gráfica de Orozco como faceta de su quehacer artístico, en lugar de profundizar en la historia nacional o de la obra expuesta, la cual, como ya se mencionó, fue producida para una variedad de periódicos, a veces aliados con una u otra facción revolucionaria, con un gobierno en turno o bien con la oposición. Sus ataques contra Francisco I. Madero, luego contra Victoriano Huerta o Francisco Villa, por ejemplo, se explican más por el cambiante empleo del caricaturista que por sus sentimientos propios. Orozco deja claro este punto en su *Autobiografía* al declarar: “Así como entré en un periódico de oposición podía haber entrado a uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios. Los artistas no tienen ni han tenido nunca ‘convicciones políticas’ de ninguna especie, y los que creen tenerlas no son artistas” (1970, 28-30).



José Clemente Orozco [delegación cultural y comercial italiana], *El Machete*, 11, 28/08-4/09/1924
 Imágenes cortesía de Colección Gobierno del Estado de Veracruz/Ivec

Cabe aclarar que la trayectoria de Orozco, marcada por su participación en agrupaciones de izquierda y proyectos como el periódico *El Machete*, nos hace dudar de la sinceridad de esta afirmación; sin embargo, es importante, ya que muestra que, por lo menos en esa época, Orozco se veía a sí mismo como alguien que, en el negocio periodístico, podía ser vocero del patrón del momento y al mismo tiempo mantener su autonomía como artista. En todo caso, el énfasis en el quehacer artístico, evidente en la curaduría de la exposición, justifica la omisión de datos contextuales y la mínima atención dada a la caricatura propiamente política en ella.³

No obstante, algunos de los trabajos expuestos en “José Clemente Orozco: obra gráfica” tienen una clara procedencia: por su forma de reproducción, enmarcados en su contexto original, sabemos que son portadas del pe-

riódico *La Vanguardia*, editado en Orizaba durante 1915, bajo la dirección del también pintor y entonces propagandista del carrancismo, el Dr. Atl. En este periódico, Orozco participó como caricaturista al servicio de la revolución constitucionalista, que operaba en ese momento desde el Puerto de Veracruz y cuyo Primer Jefe era Venustiano Carranza; al mismo tiempo, como pintor entre pintores, anarquista entre anarquistas, Orozco pudo dar rienda suelta a sus propias inclinaciones, en particular el anticlericalismo, uno de los baluartes de la publicación junto con el obrerismo y, a la vez, materia ideal para la creatividad del dibujante.

Orozco en Orizaba

En el momento de llegar al estado de Veracruz, Orozco tenía unos 31 años y era ya veterano de la caricatura, además de contar con su

propio estudio en la Ciudad de México donde retrataba, según el pintor, a “las diosas más radiantes”, siendo la mujer joven el tema predilecto de su arte (1970, 33). Había participado en el activismo estudiantil, guiado por el mismo Dr. Atl, y tomó parte en la huelga de la Academia de San Carlos que inició en 1911 y duró mucho tiempo, coincidiendo así con las primeras fases de la Revolución.

Para 1915, ante la creciente inseguridad social y económica, los artistas e intelectuales urbanos de la capital, al igual que los obreros, empezaron a admitir la posibilidad de la participación directa en el conflicto revolucionario. Con la entrada de las fuerzas de la Convención a la Ciudad de México, los altos mandos carrancistas optaron por trasladarse a Veracruz, proclamándola capital provisional; mientras tanto, los integrantes de la Casa del Obrero Mundial (COM), a pesar de sus conviccio-

nes anarquistas que les inclinaban hacia una postura de desconfianza ante la acción militar, decidieron brindar el apoyo que el carismático Dr. Atl les había pedido como agente de confianza de Carranza, asegurándoles que éste representaba la mejor alternativa para la clase obrera. De modo que en marzo de 1915 los ocho mil voluntarios de la COM llegaron a Orizaba a formar los Batallones Rojos, mientras el Dr. Atl y sus discípulos, entre ellos Orozco, llevaron a la misma ciudad las imprentas del periódico porfirista *El Imparcial*, que instalaron en el templo de Dolores. Allí, en lugar de tomar las armas, pusieron sus plumas y pinceles al servicio del movimiento constitucionalista.

Respecto de este insólito acontecimiento, Orozco escribió años después en su *Autobiografía* lo siguiente:

Al llegar a Orizaba, lo primero que se hizo fue asaltar y saquear los templos de la población. El de Los Dolores fue vaciado e instalamos en la nave dos prensas planas, varios linotipos, y los aparatos del taller de grabado. Se trata-

ba de editar un periódico revolucionario que se llamó *La Vanguardia* y en la casa cural del templo fue instalada la redacción.

El templo de El Carmen fue asaltado también y entregado a los obreros de “La Mundial” para que vivieran allí. Los santos, los confesionarios y los altares fueron hechos leña por las mujeres, para cocinar, y los ornamentos de los altares y de los sacerdotes nos los llevamos nosotros. Todos salimos decorados con rosarios, medallas y escapularios (1970, 42).

El primer número de *La Vanguardia* salió el 21 de abril de 1915. Su equipo editorial era el siguiente: director, Dr. Atl; secretario de redacción, Raziél Cabildo; redactores, Manuel Becerra Acosta, Luis Castillo Ledón, Juan Manuel Giffard y Jesús Ochoa; dibujantes, Francisco Romano Guillemín y Miguel Ángel Fernández; caricaturista, José Clemente Orozco. Proclamándose “El Diario de la Revolución”, durante los cuatro meses de su existencia, este periódico sirvió como noticiero y al

mismo tiempo, tal como planteó su manifiesto inaugural “Al Pueblo de la República”, como un ensayo de otro tipo de prensa, constitucionalista en cuanto su postura política, pero más allá de eso, revolucionario en forma y mensaje. Una pieza clave de esta propuesta fue el contenido gráfico. Con la participación de los pintores, *La Vanguardia* exhibe un concepto de libertad creativa no visto en otras publicaciones de la época, dentro del cual sobresalen las caricaturas de Orozco. Aunque, como ya hemos visto, Orozco mismo caracterizó su trabajo como algo impersonal, los dibujos realizados en Orizaba parecen reflejar ya un estilo y un punto de vista propios.

Una de las vertientes más notables en este corpus de dibujos son las caricaturas de sacerdotes, las cuales serían caracterizadas más tarde por David Alfaro Siqueiros como “los más violentos dibujos anticlericales que se han producido en todos los tiempos y en todos los países” (1977, 86). *La Vanguardia*, de hecho, fue un periódico profundamente anticlerical, cuya postura antieclesiástica quedaba plasmada en su programa fundacional y en muchos textos subse-



“Si no voto...”, *L'ABC*, 22/11/1925 • Portada, *La Vanguardia*, 14/05/1915 • Portada, *La Vanguardia*, 10/05/1915

cuentes. Sus críticas al zapatismo, por ejemplo, a menudo tenían que ver con la supuesta influencia del clero sobre este movimiento, ya que para el campo carrancista era difícil en esta etapa de la Revolución atacar de otra manera la ideología de un movimiento campesino tan claramente popular. Si bien los dibujos de Orozco apoyan la postura general de *La Vanguardia* en contra de la religión y sus representantes, la óptica empleada es distinta. Mientras los textos escritos denuncian, desde el racionalismo, la actuación de la Iglesia como institución, la caricatura de Orozco refleja la imagen popular del sacerdote como ser grotesco, lujurioso y borracho, quien hace burla de su supuesta condición de celibato, aprovechándose de la devoción de las mujeres piadosas para abusar de ellas en la oscuridad del confesionario.

Aunque esta actitud –junto con la ocupación y saqueo de los templos de la ciudad por los carrancistas– sin duda escandalizó a gran parte de la sociedad orizabeña, al mismo tiempo la visión de Orozco se emparentaba con cierta corriente de la cultura popular veracruzana que, sin abandonar la devoción hacia los santos, el Cristo y la Virgen, siempre había desconfiado bastante de los representantes de la Iglesia. Esta desconfianza se mostraba en formas tan burlescas como los célebres versos del son del “Chuchumbé”, rescatados de los archivos de la Inquisición: “En la esquina está parado / un fraile de la Merced / con los hábitos alzados / enseñando el *chuchumbé*”. No sabemos si Orozco tenía conocimiento de estos u otros versos populares sobre el tema, pero el “fraile de la Merced” tiene su doble en el sacerdote del dibujo “¡Qué espléndido!”, quien, con la boca abierta, obscenamente escurriendo saliva, intenta forzar la puerta del confesionario

Aunque, como ya hemos visto, Orozco mismo caracterizó su trabajo como algo impersonal, los dibujos realizados en Orizaba parecen reflejar ya un estilo y un punto de vista propios.

exclamando: “¡Abre, Timotea, te concedo otros 500 días de indulgencia plenaria!” (5 de junio de 1915). En las representaciones de Orozco los sacerdotes están dotados de apetitos insaciables para todo tipo de vicios. La portada del 19 de mayo, por ejemplo, muestra a un padre frente al altar, con nariz de teporocho y luciendo símbolos profanos (copas, guitarras, una mujer desnuda) en su vestimenta; agarra alegremente el cáliz mientras un acólito le pregunta, “¿Qué le sirvo, padrecito, whiskey o tequila?”

Además de los dibujos anticlericales, la otra vertiente principal de Orozco en *La Vanguardia* es el retrato femenino. Recordemos que en la Ciudad de México, Orozco ya se había dedicado notoriamente al retrato pictórico tanto de prostitutas como de niñas de la escuela. Algunos de sus dibujos en *La Vanguardia* resignifican ese material para darle un sentido simbólico “revolucionario”; la “Arenca”, por ejemplo, del 17 de mayo, donde la cara de una bonita joven acompaña un texto que exhorta a los soldados a amar “intensamente a vuestra compañera, la mujer mexicana”, ya que ella les brinda socorro y placer en los campos de batalla, y que “os ama ardientemente porque ama también a la HUMANIDAD, por quien dais vues-

tra sangre”. Otro dibujo en esta línea, del 10 de mayo, muestra una cara sonriente parcialmente tapada por un hacha y una daga, y abajo la frase “¡Yo soy la Revolución, la destructora...!”

Al mismo tiempo, Orozco publicaba imágenes que no pretendían transmitir ningún mensaje político. El 25 de abril aparece un dibujo de cuatro muchachas, tres de las cuales son retratadas de cuerpo completo y la cuarta representada solamente por una pierna que entra al cuadro desde el lado derecho. Las poses de las otras tres jóvenes, luciendo cabello suelto, ropa ligera y amplias sonrisas, sugieren un ambiente de cabaret u otro lugar de diversión para hombres. El texto, que “presenta” esas mujeres al lector y además promete que “ya conocerás después a sus hermanitas”, refuerza esa impresión, aunque el contexto del dibujo está lejos de ser explícito. En otra representación parecida, del 8 de mayo, dos mujeres alzan sus faldas coquetamente para comparar sus “atributos”.

Estas imágenes femeninas no tienen nada que ver con las abnegadas soldaderas, las viudas sufridas, las madres llorando por sus hijos perdidos, que aparecerán en la pintura mural de los años veinte y treinta. Aquí Orozco representa a la Revolución como una muchacha alegre, parecida, quizás, a la joven Refugio Castillo, o a la igualmente joven Margarita Valladares, a quien conoció precisamente durante su estancia en Orizaba. Pero más fascinante que la relación con la biografía del artista es lo que todos los dibujos nos dicen sobre la representación de la Revolución en 1915. No son heroicos, ni didácticos, ni estereotipados, sino idiosincráticos, personales y, en gran parte, grotescos. Sólo de paso apoyan al carrancismo; más bien se ríen del ser humano y sus instituciones, sin dejar de ser “re-



“Con que no te quero? Repítelo, para romperte l’hocico!”

“Con que no te quero...” (s. f., s. l.)

volucionarios”. En esta carcajada escéptica, *sui generis* quizás entre las posturas predominantes de la época en torno a la identidad mexicana, encontramos uno de los rasgos de la grandeza de Orozco como pintor. Al mismo tiempo, viéndola como aportación al estudio de la historia nacional y sus imaginarios, su obra gráfica nos ofrece muestras *in situ* de una narrativa de la Revolución en formación, que no deja de ser caótica y multivalente, y que aún tardará muchos años para ser institucionalizada. **LPyH**

REFERENCIAS

Alfaro Siqueiros, David. 1977. *Me llamaban el coronelazo*. México: Grijalbo.
Malvido, Adriana. 2010. *El joven Orozco. Cartas de amor a una niña*. México: Lumen.

Monsiváis, Carlos. 1983. *Sainete, drama y barbarie. Centenario de José Clemente Orozco 1883-1983*. México: INBA/Munal.
Orozco, José Clemente. 1970. *Autobiografía*. México: Era.
Rashkin, Elissa. 2012. “Hacia una prensa revolucionaria: Dr. Atl y *La Vanguardia* en Orizaba (1915)”. En *Prensa, revolución y vida cotidiana en Veracruz, 1910-1915*, coord. por Celia del Palacio Montiel. 215-259. Xalapa: UV.
Sánchez Fernández, José Roberto. 1998. *Bailes y sones deshonestos en la Nueva España*. Veracruz: Ivec.

• **Elissa J. Rashkin** es investigadora del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana.

Notas

¹ La exposición José Clemente Orozco: obra gráfica se inauguró en la Pinacoteca Diego Rivera, en Xalapa, el 16 de noviembre de 2016, y en el Recinto Sede exconvento Betlehemitá del Instituto Veracruzano de la Cultura, en Veracruz, el 27 de abril de 2017.

² A los 26 años Orozco se enamoró de Refugio, una niña de 12 años que vivía en la Ciudad de México, en la vecindad donde él rentaba un cuarto para pintar. Le escribía cartas (745 en total) y la acompañaba, desde una discreta distancia, en su ir y venir entre la casa y la primaria. En sus cartas expresaba la intención de formalizar la relación cuando ella tuviera la edad para hacerlo y cuando él hubiera logrado el éxito como pintor: cuento de hadas nunca realizado, aunque mantuvieron la ilusión durante más de una década. Esta historia queda documentada en *El joven Orozco. Cartas de amor a una niña*, de Adriana Malvido.

³ Cabe mencionar que la exposición en Veracruz se basó en una investigación llevada a cabo por investigadores del Museo Nacional de Arte para exponerse en 1983, centenario del natalicio del pintor. El libro que resultó, *Sainete, drama y barbarie. Centenario. J. C. Orozco 1883-1983*, con ensayos de Carlos Monsiváis y otros comentaristas, amplía la perspectiva y nos ayuda a identificar con mayor precisión las obras en sus contextos originales.

EMMANUEL PEÑA

QUE PASA EN LA CALLE







EXISTEN MAS mundos dentro de este mundo

AVALANCHA estudia

¿Cómo se siente hoy? MACHINPERRONES

Nos sacaron del TIEN a medio viaje. Una Mujer había saltado a las Vias Del coraje pasé a la vergüenza, nunca he vuelto a tener prisas...

HAY pasajeros que viajan como si no fueran a ningún lado HASTA que, le pronto, RESUCITAN y se bajan a toda prisa

EL de solitario es un oficio que VA cayendo en DESUSO, me Aferro a el SIN CONVICCION, sólo sé estar SOLO

LA BANDA

KIKIRIKI

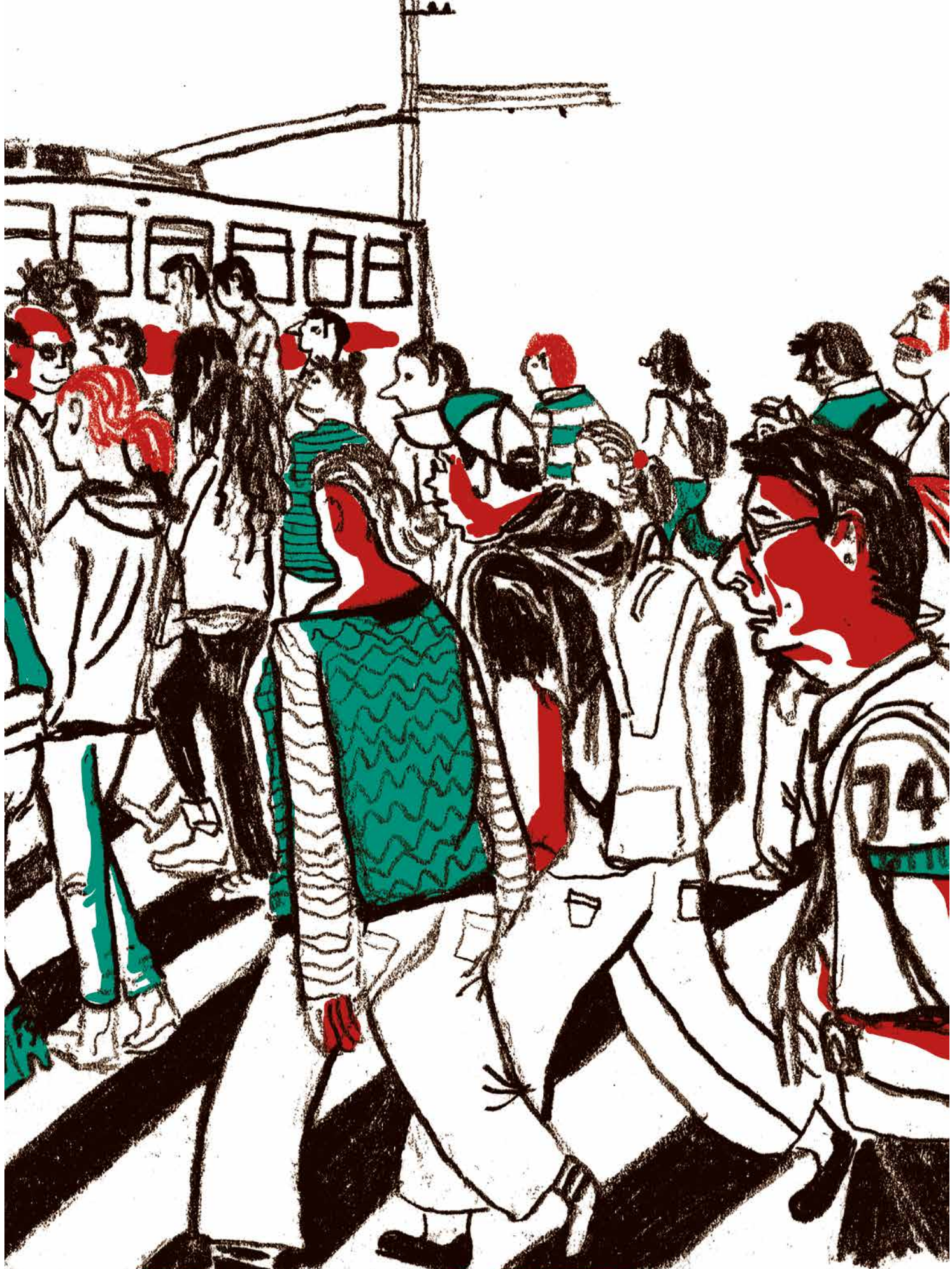














Para ULA





ERA UNA DE ESAS PROMESAS QUE UNO SUSCRIBE PARA NO CUMPLIR.



PROMESAS ABSURDAS SIN FUTURO.



TRES AMIGOS REUNIDOS, CON LA CREENCIA MIOPE DE QUE SON IMPORTANTES.



A SU MANERA SON IMPORTANTES PERO SU IMPORTANCIA SÓLO PARECE AFECTARLOS A ELLOS



A NADIE MÁS EN ESTE MUNDO.

EL ASUNTO ERA SENCILLO Y ABSURDO. UN GOLPE SIMPLE QUE SERVIRÍA PARA HACERNOS RICOS.

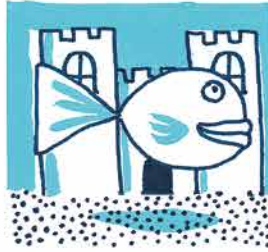






HOY ME PASÓ ALGO QUE EN REALIDAD FUE NADA

LAS HISTORIAS SÓLO SUCEDEN A QUIENES SON CAPACES DE CONTARLAS*



Pensar el dibujo

CHARLA CON EMMANUEL PEÑA

Leonardo Rodríguez*

Como parte de un proyecto editorial del Comité de Artes, *La Palabra y el Hombre* quiso indagar en el mundo de la novela gráfica, el cómic y la ilustración e incluyó, en sus cuatro últimos números, *dossiers* de Nicolas de Crécy, Javier Arjona, Max Capdevila y BEF. Pensar el presente de esas técnicas, explorar su lenguaje, su saber y las posibles implicaciones que este tipo de “trabajos del arte” producen en la realidad eran los horizontes que guiaban nuestro designio. Durante el proceso, participamos en un evento sobre una de las relaciones culturales que últimamente más convoca en un mismo espacio-tiempo a ilustradores, novelistas gráficos y creadores del cómic: el mundo de la autopublicación. Fue allí donde, dibujando todo el tiempo, como si el germen de todo lo imaginario y su representación fueran los trazos, entramos en contacto con Emmanuel Peña. La charla que sostuvimos con él pretendió interrogar, mediante su trabajo, algunas ideas desde las cuales se puede pensar el dibujo.

Leonardo Rodríguez: ¿Cuántos años llevas dibujando?

Emmanuel Peña: Dibujo, como muchos, desde que tuve mi primera cubeta llena de crayolas, y no dejé de hacerlo por ningún motivo; en algún momento incluso se volvió necesario, y fue parecido a un salvavidas para mí: cuando en mi infancia padecí principios de epilepsia y perdí habilidades motrices, fue el dibujo lo que me llevó de regreso al juego. Más tarde, cuando tocó ser adolescente, el dibujo me dejó encontrar el camino; incluso cuando llegué a vivir a la CDMX y no tenía amigos y me abrumaba ir a la calle, también estuvo conmigo. Más allá de lo predecible o lo que uno puede planear, se volvió uno de los ejes centrales de mi oficio de diseñador gráfico y el mejor inicio de cada proyecto.

LR: ¿Recuerdas cuál fue el primer dibujo que te provocó emoción?

EP: Un primer dibujo que pudo sorprenderme, creo, fue uno muy sencillo: la historia del niño que no quería estudiar y se convirtió en un burro; pero mucho tiempo después, un día llegó a mis manos un libro loquísimo que se llama *Elvis Road*, el cual me movió los esquemas de lo que significaba hacer un dibujo y qué tan loco podía ser. Éste inspiró mucho mis primeros libros personales.

LR: ¿Cómo se mira el mundo a través del dibujo?

EP: No lo sé, tal vez tendría que tener un dispositivo muy moderno y aprender a utilizarlo. Pero desde el desconocimiento puedo decir que el dibujo no tecnológico sigue estando aparte de lo moderno, realmente no hay manera de emular esa experiencia.

El papel siempre será papel y la tinta, siempre tinta; existe una cualidad de inmediatez inigualable, y es el tiempo mismo el que le va sumando y restando atributos al dibujo; pero creo, sobre todo, que el dibujo juega lejos de lo digital porque puede conservar la posibilidad del error. La manera de equivocarse trabajando con papel es, para mí, de las cosas más valiosas que tiene el acto de dibujar. De otro modo no sería comprensible la potencia y perfección del trabajo de los grandes dibujantes. Cuando enfrentamos una hoja en blanco, sí tenemos nuestras formas de abordarla, nuestros caminos fáciles, y esta zona de comodidad, a mi parecer, es posible romperla trabajando en papel, lo que llaman *soltar la mano*. Pienso también que la opción digital tendría que ver más con buscar darle salida a un dibujo que va a ser impreso o funcionará para algo en específico, y el dibujo no tiene estrictamente esa función. El dibujo existe antes de pensar en ocupar una técnica.

LR: ¿Crees que hay un lenguaje o pensamiento del dibujo?

EP: ¡Híjole!, es una pregunta con muchas posibles respuestas. El dibujo existe tal como lo conocemos en concepto y posibilidades, y son otras disciplinas las

*Coordinador de las secciones Arte y Dossier de *La Palabra y el Hombre*.

que retoman cualquier elemento. Pero digamos que el dibujo y cualquier código de lenguaje o atributo que se le mire es previo a otras disciplinas. Entonces, puedo pensar que tiene la particularidad de ser un canal único y diferente a todo, en el que podemos mirar la realidad y volverla trazos en un papel. Esta pregunta plantea algo extraño: suena a querer saber si el dibujo tiene algo genuino y creo que sí lo tiene, pues son sus límites y su forma los que lo determinan. El lenguaje o pensamiento específico es tan variado y complejo como el hecho de que cada persona que sujeta un lápiz con la mano, lo hace partiendo de que su cabeza y su historia de vida son ya muy complejas, genuinas e irrepetibles; creo que esto nos hace pensar que el dibujo es un canal de comunicación único.

LR: En algún lado leí que el libro digital no había triunfado del todo como industria porque no lograba replicar las relaciones que el libro como objeto producía y sigue produciendo; me refiero a las visitas al café, a las librerías o la simple relación de los lectores con el papel, la tinta y el espacio que se le dedicaba a cada buen libro en casa. En este sentido, sigo observando múltiples situaciones que el dibujo convoca, donde el lápiz y el papel siguen siendo el utensilio del acontecimiento. ¿Qué tiene el dibujo que parece ser una actividad que se ha resistido a la tecnología? ¿Crees que sea cierto?

EP: Pienso que en el mundo de los ilustradores o de la gente creativa en general, cada vez se dibuja menos; tal vez tendrías que preguntarle a un pintor para saber lo que piensa sobre la relación entre historia del dibujo y actualidad del arte, pero puedo imaginar que la respuesta sería poco alentadora. Desde mi disciplina, veo que es poco lo que se hace de dibujo; hay ilustradores que sólo dibujan para entregar una imagen y que incluso lo hacen saltándose la etapa del boceto; también hay otros que al parecer sí llenan las libretas, aunque no sabría si en todos los casos es un acto de búsqueda o simplemente tratan de emular lo que está chido. Pienso que en este momento histórico todo lo que hemos visto previamente, sumado a las posibilidades de los multimedia, deja al dibujo en una posición muy vulnerable.

LR: ¿Crees que el dibujo tiene alguna potencia?

EP: Lo mencionaba en otra respuesta. El error, los errores no se planean, o por lo menos no por completo; el error es lo que vuelve genuino, lo que permite la posibilidad de que algo tenga intensidad propia. Hace unos días vi un cuaderno de dibujo que se convertirá en libro; aparentemente tenía ejercicios sobre distintas formas de arrastrar un carbón en la página. Mi primera reacción fue pesimista; esto parece demasiado sencillo y vano, pero después pensé en el pánico que daría voltear cada página y hacer

los siguientes trazos, por la no-posibilidad de borrar. Ahí estaba el verdadero espíritu de ese cuaderno: el error, tener que seguir dibujando, pero intentando conservar ese estado de ánimo y cometer los suficientes errores o aciertos en cada página para que todo tuviera el mismo discurso.

LR: ¿Cómo crees que sea el tipo de sujeto que produce el dibujo?

EP: Pienso que se trata de alguien con infinita curiosidad, que mira atento siempre, que tiene una gran capacidad de reflexión; pero de entre los tipos de personajes que puedan existir, los que me parecen más interesantes son los que están en una verdadera búsqueda de la forma, los que decidieron no dibujar de una manera específica y repetir la fórmula. Me viene a la mente el caso de un par de ilustradores: Juan Palomino y Armando Fonseca, que tienen un trabajo muy bello y están teniendo mucho éxito en el mundo editorial de los libros para niños y jóvenes. Ellos son filósofos de formación, pero se dedican a ilustrar; creo que es una combinación de formas muy interesante para abordar las ideas, porque justo dibujar trata de volvernos un filtro de lo que entra por nuestros ojos y sale por nuestras manos. Ellos, con su capacidad reflexiva y su manera de ver el mundo, han sido capaces de construir un imaginario poderoso.

LR: ¿Hacia dónde va el dibujo de Emmanuel Peña?

EP: Creo que no tiene un camino definido: si miro hacia atrás, a los inicios, veo la intención de querer parecerme a todo lo que me gusta de otros dibujantes; si miro más cerca, al presente, parece que quiero seguir dibujando cosas urbanas porque siento que es un tema muy complejo y difícil de agotar. Pero si un día dejo de vivir en la CDMX, estoy seguro de que serán otros temas los que me llamarán la atención. Podría decir que la constante será que quiero dibujar lo que me parezca cercano e interesante. Ahora trabajo todo el tiempo con lápiz, pero me gustaría hacerlo directamente con tinta, perderle por completo el miedo al error y más bien aprovecharme de éste. **LPyH**

• **Emmanuel Peña** (Tula, 1987) es diseñador gráfico e ilustrador. Sus verdaderos oficios son pasear en bicicleta y dibujar. Ha publicado algunos libros, así como diseñado e ilustrado varios otros. En 2016 fue residente de la Casa de los Autores en Angulema, Francia, y un año después, ganador del segundo lugar del Premio de Novela Gráfica Ciudades Iberoamericanas. Actualmente es profesor en la Universidad Centro y está por publicar su segunda novela gráfica, *Color de hormiga*.

Retornar a la amistad que unió a Lorca, Buñuel y Dalí puede incrementar el extenso corpus de estudios que han buscado dar cuenta de cómo estos tres grandes artistas del pasado siglo convivieron, crearon y consiguieron modificar el panorama artístico-literario del momento. La gran dedicación con la que se han investigado sus vínculos ha ensombrecido quizá la verdadera naturaleza de dicha amistad, dejando en el imaginario colectivo la idea de una amistad extensa, siempre homogénea y perdurable. Empero, la lectura distanciada y analítica de los textos que sus protagonistas nos legaron puede ofrecer consideraciones diversas e incluso divergentes, en las que prima, sobre todo, la reconstrucción a través del recuerdo de la amistad que los unió. En este caso, *La vida secreta de Salvador Dalí*, escrita por él mismo, y *Mi último suspiro*, las memorias de Luis Buñuel, podrán aportar luz, a través del recuerdo de Lorca, de cómo se constituyó y afianzó la amistad entre los tres.

El comienzo de este lazo amistoso se sitúa a principios de los años veinte. Buñuel vivía en la Residencia de Estudiantes desde hacía dos años cuando llegó Lorca: “Federico tenía un atractivo, un magnetismo al que nadie podía resistirse” (Buñuel 1993, 71). Buñuel rememora en *Mi último suspiro* cómo Federico le descubría el mundo de la literatura y le leía poemas por las noches. Según el cineasta, estaban unidos por “un amor platónico en estado puro”, que ilustraba el verso lorquiano: “Mi alma niña y niño” (Buñuel 1993, 169). No se trata en ningún caso, como precisa Buñuel, de una relación de carácter sexual. El aragonés pretendía representar la imagen del hombre fuerte: practicaba mucho deporte y, orgulloso de su apariencia física, afirma sin rodeos: “en nuestra juventud, no

FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA MEMORIA

Quentin Charles

En este caso, *La vida secreta de Salvador Dalí*, escrita por él mismo, y *Mi último suspiro*, las memorias de Luis Buñuel, podrán aportar luz, a través del recuerdo de Lorca, de cómo se constituyó y afianzó la amistad entre los tres.

nos agradaban los homosexuales” (1993, 170). Eso puede explicar la impresión que causó en el aragonés enterarse de la orientación sexual de Lorca. Recuerda que un compañero de la Residencia comentaba que Lorca era homosexual y Buñuel le preguntó: “¿Es verdad que eres maricón?” Lorca contestó fulminante: “Tú y yo hemos terminado” (Buñuel 1993, 72). Buñuel nos asegura que hicieron las paces esa misma noche, pero parece que a partir de ese momento se abrió una fractura entre ambos, y la llegada del joven Salvador Dalí en 1922 a la Residencia de Estudiantes no mejoró la situación.

Por increíble que parezca, Dalí, debido a su timidez, no se relacionó casi con nadie durante los cuatro primeros meses de su vida en la Residencia. Un día, mientras Pepín Bello pasaba frente a la puerta abierta de su habitación,

vio dos de sus cuadros cubistas y pronto quiso enseñárselos a los demás. Dalí no duda en afirmar: “en una semana la hegemonía de mi pensamiento empezó a hacerse sentir” (Dalí 2003, 536). Incluso escribe que

de todos los jóvenes que había de conocer en esta época, sólo dos estaban destinados a alcanzar las vertiginosas cumbres de las jerarquías superiores del espíritu: García Lorca, en la biológica, hirviente y deslumbrante sustancia de la retórica poética posgongorina, y Eugenio Montes, en las escalinatas del alma y los cánticos pétreos de la inteligencia (2003, 535).

Dalí tergiversa en ocasiones la realidad, incluso a costa de la imagen de otros. No sabemos cómo fue su primer encuentro con Lor-



Ofrenda. De la serie *La vida es juego*

ca, pero no parece posible que desconociera la fama del poeta andaluz, dados los múltiples intereses que compartían. Tras la muerte del padre de Buñuel en 1923, ya no había nadie que pudiera impedir a Buñuel marcharse de España. En enero de 1925 se trasladó a París, alejándose –geográficamente esta vez– de Dalí y Lorca. En cambio, éstos pasaron juntos la Semana Santa en Cadaqués. Lorca recuerda cuando, durante una salida al mar con Dalí, el barco estuvo a punto de volcarse, haciendo surgir su miedo a morir ahogado. Siempre le aterrizó la idea de la muerte, y para su-

Dalí tergiversa en ocasiones la realidad, incluso a costa de la imagen de otros. No sabemos cómo fue su primer encuentro con Lorca.

perar ese temor inventó un truco original: tumbarse para fingir la muerte, como si eso bastara para conjurarla. De hecho, Dalí agregó cabezas cortadas en sus lienzos de aquella época para recordar el juego de su amigo, como en *La miel es más dulce que la sangre*, cuadro empezado en 1925 y concluido en 1927. Sin embargo, hay que señalar que Dalí prácticamente omite este episodio de su vida en *La vida secreta...* Sólo una frase enigmática se refiere a este capítulo de su amistad con el poeta andaluz: “la sombra de Maldoror se cernía sobre mi vida, y fue precisamente en ese periodo cuando, por la duración de un eclipse, otra sombra, la de Federico García Lorca, vino a oscurecer la virginal originalidad de mi espíritu y de mi carne” (Dalí 2003, 85). *Los cantos de Maldoror* fue una obra por la que Dalí y Lorca se entusiasmaron y es probable que al referirse a este libro el escritor catalán recuerde la armonía que los unía. Por su parte,

Lorca comenzó su “Oda a Salvador Dalí”, un extenso poema basado en aquella estancia en tierra catalana, donde elogia a su amigo y su pintura por medio de códigos y símbolos compartidos.

Mientras tanto, Buñuel se encontraba en París. En ese tiempo lamentaba que sus vínculos se perdieran, por lo que escribió a Lorca y a Dalí para que lo visitaran. También mantuvo una extensa correspondencia con Pepín Bello, en la que puede observarse cierta envidia por la intensa amistad de sus compañeros. En abril de 1926 Dalí estuvo una semana en París, ciudad a la que acudía la mayoría de los grandes artistas de la época. Después de esta escapada a la capital francesa Dalí, cuya ansia de fama aumentaba cada día, se planteó como objetivo volver glorioso a París para conquistarla. Estos años suponen un momento bisagra en la historia del trío: Dalí

pasó el verano de 1927 con Lorca; entonces surgieron los rostros desdoblados y las siluetas de los amigos abrazándose, que pueden verse tanto en los lienzos de Dalí (*Autorretrato desdoblándose en tres* [1926]), como en los dibujos de Lorca, concretamente en *El beso* (1927). Definitivamente, estas creaciones son verdaderas pruebas de la simbiosis humana y artística entre ellos. Por otra parte, Dalí se acercaba cada vez más a su amigo exiliado en Francia, quien seguía tratando de convencerlo para que fuera a París.

Buñuel, influido por el surrealismo que emergía en París, atacó con violencia a aquellos que denominaba putrefactos, esto es, los representantes de un arte despreciable y desfasado. En sus cartas a Pepín Bello critica también a Federico García Lorca: su teatro y su poesía no le gustan y afirma que hay que “rehacerse lejos de la nefasta influencia del García”. Por lo que se refiere a Dalí, señala: “eso sí, es un hombre y tiene mucho talento” (Sánchez Vidal 2009, 213). En aquel tiempo, Buñuel era coordinador cinematográfico de la revista *Cahiers d'Art* en París y *La Gaceta Literaria* en Madrid, y explica en otra carta a Pepín Bello que a Dalí “le publicó su artículo [“Film artístico, film antiartístico” (1929)] por misericordia” (Sánchez Vidal 2009, 219).

La correspondencia entre Dalí y Lorca disminuía y además las pocas cartas del primero se hacían cada vez más feroces: empieza a atacar a los que admiraba, como Paul Valéry o Rubén Darío. Este cambio muestra la influencia que ejercía Buñuel en Dalí y su nuevo interés por el surrealismo, movimiento considerado como la vanguardia perfecta por el pintor. Por consiguiente, la publicación del *Romancero gitano* de Lorca en julio de 1928 y el éxito que logró fueron sinónimos de ruptura casi



Entre el cielo y la tierra. De la serie *La vida es juego*

Dalí pasó el verano de 1927 con Lorca; entonces surgieron los rostros desdoblados y las siluetas de los amigos abrazándose.

definitiva con el nuevo Dalí surrealista. Efectivamente, en una extensa carta a Lorca a principios de septiembre de 1927, el catalán le escribe con franqueza: “tu poesía cae de lleno dentro de la tradicional, en ella advierto la sustancia poética más gorda que ha existido [...], está ligada de pies y brazos a la poesía vieja” (Gibson 2004, 308). En realidad, la opinión de Dalí es muy parecida al juicio de valor de Buñuel y los dos muestran ya un acercamiento considerable a la estética surrealista. En aquella época Buñuel pensaba ya en una primera película, basada en una serie de cuentos de Ramón Gómez

de la Serna. Le envió el guion a Dalí, a quien le pareció mediocre y le contestó que “acababa de escribir un guion, breve pero genial” (Dalí 2003, 591) que iba a contracorriente del cine contemporáneo, irónicamente escrito en una caja de zapatos.

En enero de 1929, Buñuel fue a Figueras y comenzó a trabajar con Dalí a partir de dos imágenes sacadas de los sueños de cada uno: un ojo cortado por una hoja de afeitar y una mano de la que salen hormigas. El proceso de creación consistía en escoger todas las imágenes que se les ocurrían, fuera de toda explicación racional o interpretación lógica. Fue una semana de fuerte unión entre los dos amigos –tanto humana como artísticamente– y obtuvieron un guion tan irracional como onírico: el cortometraje surrealista *Un perro andaluz*. Buñuel, de nuevo en París, lo rodó enseguida y se estrenó el 6 de junio de 1929 en el Studio des Ursulines ante los surrealistas más importantes en aquella época.

En cuanto a Lorca, a pesar del éxito total de sus obras, entró en una etapa de depresión y decidió acompañar a Fernando de los Ríos a Londres para irse luego a Nueva York. Las cartas que envió a su familia y a sus amigos ponen en evidencia las dudas y la nostalgia que sentía entonces por su patria, la cual estaba abandonando. En plena crisis existencial, llegó a Nueva York pensando que sus amigos lo habían traicionado. Dijo a Ángel del Río: “Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo” (Gibson 2015, 317). Entonces, el periodo americano de Lorca estuvo marcado por un vacío de correspondencia con Dalí y Buñuel, un silencio que vaticina el fin de la amistad.

Mi último suspiro y *La vida secreta de Salvador Dalí* son dos obras fundamentalmente diferen-

No obstante las diferencias importantes entre las dos obras, cabe destacar que Buñuel y Dalí coinciden en el homenaje que cada uno dedica a su amigo asesinado. Más de cincuenta años después y lejos de las disputas de antaño, Buñuel confiesa, refiriéndose a Lorca: “le debo más de cuanto podría expresar”.

tes. Se distancian por el objetivo de los autores: Buñuel, a manera de introducción, declara al principio de su libro lo siguiente: “De todos modos, el retrato que presento es el mío con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria” (1993, 12), convencido de que la memoria es el elemento esencial que define la individualidad de cada quien. En cambio, Dalí afirma claramente que su objetivo es cambiar su historia para que cuadre con su futura vida: “creí que era más inteligente empezar escribiendo mis memorias y vivirlas después. Para esto era necesario que matara a mi pasado sin piedad ni escrúpulo, de-

bía desembarzarme de mi propia piel” (2003, 910). Esto puede explicar por qué el relato tiende en ocasiones hacia una ficcionalización de su vida. El objetivo de Dalí es claro: quiere escribir su propio mito con el fin de conquistar los Estados Unidos en cuanto llegue (lo que ocurrió a principios de los años cuarenta).

En ambos casos, las páginas dedicadas a la Residencia y a la amistad que los unió ocupan poco espacio. Buñuel ofrece un panorama amplio de esos años pasados en Madrid, de sus camaradas y sus actividades. Sólo retiene al Lorca que conoció en aquel momento, con quien tenía una relación especial, antes de que Dalí se instalara en la Residencia. De hecho, se acordó de su amigo en 1965, casi cuarenta años después, cuando realizó *Simón del desierto*, película inspirada de *La leyenda dorada*, de Jacobo de la Vorágine y que Lorca le leyó. En *La vida secreta...*, el propio Dalí ocupa todo el espacio del relato y sólo pueden percibirse retazos de su entorno. Así, no dedica ni una página a los momentos pasados en compañía de Lorca y Buñuel, a pesar de la fuerte amistad que los unía. Sin embargo, se puede percibir cierta envidia por parte de Salvador Dalí cuando evita a Lorca y al grupo de la Residencia, que cada vez más se convertía en “su grupo”, y el catalán desaparecía entonces porque “sabía que iba a brillar Lorca como un loco y fogoso diamante” (2003, 586). Admite: “fue el único momento de mi vida en que creí atisbar la tortura que puede haber en los celos” (2003, 586). En definitiva, no aborda esta parte de su historia para centrarse sólo en la llegada de Gala, de forma que ésta aparece como la musa que le salvó de la locura en la que se hundía en aquella época.

No obstante las diferencias importantes entre las dos obras,

cabe destacar que Buñuel y Dalí coinciden en el homenaje que cada uno dedica a su amigo asesinado. Más de cincuenta años después y lejos de las disputas de antaño, Buñuel confiesa, refiriéndose a Lorca: “le debo más de cuanto podría expresar” (1993, 184). Aunque afirma en repetidas ocasiones que a él no le gusta la obra del poeta, asegura que “la obra maestra era él” [...] “era irresistible. Podía leer cualquier cosa, y la belleza brotaba siempre de sus labios. Tenía pasión, alegría, juventud. Era como una llama”. Concluye con que a menudo piensa en la angustia de Lorca cuando lo llevaron para matarlo, él que “sentía un gran miedo al sufrimiento y a la muerte” (Buñuel 1993, 184). Por su parte, Dalí evoca la muerte de Lorca en un breve párrafo que contrasta con el exhibicionismo del libro: en su opinión, fue asesinado por franquistas y los “rojos” recuperaron su muerte para aprovecharse de ella. Por un instante eleva a su amigo caído al nivel de su propia persona y afirma: “Lorca tenía personalidad de sobra y, con ella, mejor derecho que la mayoría de los españoles a ser fusilado por españoles” (2003, 856). Este breve paréntesis, en un libro concebido para la gloria de su propia persona, parece escrito con sinceridad, como un deseo de rendir homenaje a “su mejor amigo de la Residencia”, como lo llamará desde entonces. Una afirmación mucho más próxima a la amistad que vivieron que a las provocaciones que se verán luego en entrevistas y escritos. Federico García Lorca acompañó a Dalí y a Buñuel hasta el final de sus vidas, de forma presente en sus recuerdos, transmitidos a lo largo del tiempo a través de sus obras, demostrando así la persistencia del símbolo de belleza que Lorca encarna e inspira. **LPyH**



Jugando a la casita. De la serie *La vida es juego*

REFERENCIAS

- Buñuel, Luis. 1993. *Mi último suspiro*. Traducido por Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Dalí, Salvador. 2003. *Obra completa Vol. I. Textos autobiográficos I*. Editado y prologado por Félix Fanés. Barcelona: Destino / Figueras: Fundación Gala-Salvador Dalí / Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Gibson, Ian. 2004. *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid: Aguilar.

— 2015. *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal. 1900-1938*. Barcelona: Aguilar.

Sánchez Vidal, Agustín. 2009. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

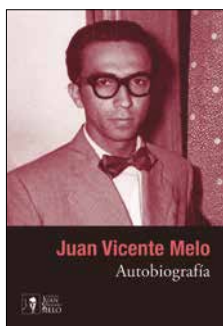
• **Quentin Charles** es doctorando de la Universidad de Nantes y forma parte del CRINI. Actualmente prepara una tesis sobre la evolución del mito de Salvador Dalí en la producción literaria del artista catalán entre 1920 y 1964.

ENTRE LIBROS

Asistir a la invención propia

Autobiografía

Itzel Olivares Bruno



Juan Vicente Melo,
Autobiografía,
pról. de Luis Arturo Ramos,
col. Obras Juan Vicente Melo,
Xalapa, uv, 2016, 61 pp.

La autobiografía es un género (¿o subgénero?) todavía en ciernes en cuanto a su estudio y, como la novela o el cuento, un texto con límites aún no demarcados de manera definitiva. Respecto a su veracidad, ¿debe el lector creer absoluta y ciegamente todo lo que el narrador de carne y hueso cuenta que ocurrió en cada faceta de su vida?, ¿o puede no creer una sola palabra pero sí asistir a la invención de un personaje, de realidades alternas pero insertas dentro de un orden

literario? Por lo que toca a su forma, ¿la autobiografía es esencialmente un recorrido, del principio a la recta final (o a la madurez), de esa vida que intenta crearse a fuerza de escribir y reiterar la existencia con el uso de verbos en pretérito y de la memoria, sobre todo la de un yo único e irrepetible pero al mismo tiempo tan polivalente dentro del universo autobiográfico? Imposible responderlo de manera definitiva, pero el hecho de que la autobiografía sea inasible (de nuevo, en tanto género) nos da una respuesta tentativa.

En el contexto mexicano, hubo un proyecto autobiográfico llamado Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos. Fue una colección impulsada por Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo bajo el sello Edipsa (Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones o, simplemente, Empresas Editoriales). Por medio de la invitación a escritores mexicanos jóvenes, de 35 años o menos, se recopilaron las autobiografías “precozes” de los participantes, entre ellos Juan Vicente Melo. El término, por supuesto, emula y recuerda la *Autobiografía precoz* de Yevgueni Yevtushenko y busca llamar la atención con ironía, pues la edad a la que se escribe es otra manera de cuestionar el mismo género. En todo caso, Federico Gamboa también hizo lo propio con medio siglo de ventaja.

Cumplidos en 2016 los 50 años de haberse publicado, la Editorial uv la reedita en la serie Obras Juan Vicente Melo (coordinada por Nina Crangle) junto con *La obediencia nocturna* y una segunda compilación de sus *Cuentos completos* (edición aumentada), prologadas todas por Luis Arturo Ramos, conocedor y crítico de su obra. El lanzamiento de esta serie puede verse, de alguna manera, como homenaje.

Cabe decir que no es su *Autobiografía* (originalmente publicada en 1966) la obra por la que Melo es mayormente conocido, sino sus cuentos y su novela *La obediencia nocturna*. Vale mencionar que a aquéllos hay que acercarse con reservas: *Los muros enemigos* y *Fin de semana* conforman volúmenes de narraciones maduras, mejor logradas, en las que se desarrollan constantes de su literatura,

Al inventarse, él habla de lo más elemental de su vida: es de Veracruz; el tercero de cuatro hijos, nacido bajo el signo de piscis, “signo de agua, disolución, habitación en las profundidades. Signo de la movilidad, la inconsistencia”.

tanto formales como temáticas (la nostalgia, el agua como elemento purificador, el ritual, el desdoblamiento, el ciclo eterno).

Con sólo 34 años, Melo firma en mayo de 1966 su autobiografía desde el entonces Distrito Federal. Confiesa y comienza a inventarse: “sincera e ingenuamente declaro que mi vida todavía no ha comenzado”, y reitera de manera constante que es “víctima de fuerzas atávicas” y de “una realidad que, hasta ahora, acepto porque no hay otra posible”. Desde el inicio menciona que debido a ello siempre miente, inventa, y con esa advertencia quizá le esté diciendo entre líneas al lector que lo que va a



El paraíso de Anita. De la serie La vida es juego

encontrar de ahí en adelante es un engaño. Si lo es o no, no importa. Importa cómo habla de él mismo, y que lo hace como en uno de sus relatos, donde él es el personaje: describe el escenario (su departamento), lo que encuentra cuando mira a la ventana (una antena, calles, personas) y dice: “todo se detiene y me obliga a empezar por el principio”. De nuevo, el ciclo.

Es aquí cuando empieza a desdoblarse, a hablar de un yo que asume todo el tiempo no ser él (mirarse al espejo, describir su cara y no ser parte de ese cuerpo).

Al inventarse, él habla de lo más elemental de su vida: es de Veracruz; el tercero de cuatro hijos, nacido bajo el signo de piscis, “signo de agua, disolución, habitación en las profundidades. Signo de la movilidad, la inconsistencia” (cualidad que lo une con otros seres también inventados por él: Estela, Beatriz, Titina, Enrique...).

Cuando se publicó *La noche alucinada* en 1956, Juan Vicente Melo cumplía 24 años y justo recibía su título como “médico cirujano-partero”, profesión que le sirvió de pretexto para viajar a Pa-

rís y especializarse en dermatología en Saint-Louis, así como para tomar algunas clases de literatura en La Sorbonne. (Allá conoció a Albert Camus, muy dispuesto al trato, y a Céline, que por lo contrario era un huraño.) Pero pronto tendría que decidir: a pesar de una predilección por la medicina y de numerosos encuentros fallidos con la práctica (Melo siempre caía desmayado al ver cuerpos vulnerados pese a haber obtenido la licenciatura y una especialidad); a pesar de que en casa siempre hubo una delegación implícita del oficio

médico para los hijos y de que ambos padres motivaron a los niños Melo Ripoll a tocar el piano, cantar o bailar, al final se dedicó a las letras en los años venideros... y fue desheredado, según cuenta.

Apenas 61 páginas (incluyendo el prólogo), sin segmentos y escritas desde la sinceridad, conforman este texto, muy breve. ¿Qué puede decir una persona de 34 años sobre su vida? Quizá convenga leer esta obra en consonancia con las autobiografías precoces de Pitol, Elizondo (muy notable), José Agustín, García Ponce, Monsiváis, entre otros, para averiguar la manera en la que se crearon también a sí mismos cuando rondaban la misma edad.

El hecho de ser precoz sólo puede poner en evidencia un aspecto de la autobiografía: es necesario que el personaje acabe el círculo de su existencia para poder crearse en su totalidad. El propio Melo lo percibe: “las autobiografías deben escribirse cuando el destino ha sido plenamente cumplido –y entonces puede hablarse ya de vida, de mito”.

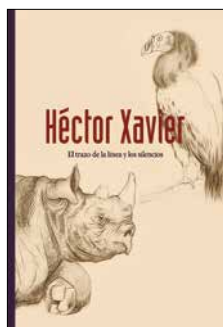
Aunque el mito no esté creado para 1966, la prosa del escritor, aun para hablar de su vida, apunta esencialmente a una ficción. Al final de su texto decide, mejor, hablar de su literatura: “en mis cuentos –y en la novela que actualmente preparo– todo ha sucedido, el tiempo está detenido, y los personajes sólo viven un determinado instante (generalmente provocado por un accidente atmosférico) en que toman conciencia de su existencia y asisten a su propia revelación, al misterio del mundo”. Así es, precisamente, la vida humana: todo se detiene y nos obliga a empezar por el principio. **LPyH**

• **Itzel Olivares Bruno** estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV.

Eslabón cultural

Libro de arte

N. Obed



Héctor Xavier,

El trazo de la línea y los silencios, coords. Angélica Abelleira y Dabi Xavier, ed. Alberto Tovalín Ahumada, Xalapa, UV-Ivec, 2016, 223 pp.

Es eso que los hace y lo mismo las artes
que ellos hacen
y el trabajo que ellos hacen y la manera
en que comen
y la manera en que beben
y la manera en que aprenden y todo.

GERTRUDE STEIN

En el ámbito de las manifestaciones artísticas, el dibujo cumple una función primordial al reflejar a la sociedad en sus diferentes momentos históricos. En México, las primeras enseñanzas del dibujo como disciplina fueron impartidas por diversas instituciones, entre las que destacaron las educativas, repartidas en diferentes estados de la República a partir del siglo XIX; las escuelas militares, que tuvieron papel principal por la introducción de la enseñanza del dibujo como una

técnica para el desarrollo cartográfico e industrial del país; y la primera escuela dedicada a la enseñanza del dibujo con base en programas y métodos, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos (nombrada después Escuela Nacional de Bellas Artes). Pese a estos avances, el proceso de reconocimiento a la disciplina del dibujo en México se generó con lentitud.

Un nuevo aporte al arte del dibujo es la compilación de las obras presentadas en el libro *Héctor Xavier. El trazo de la línea y los silencios*, el cual “reúne por primera vez los ejemplos de la obra que le darán a Héctor Xavier el lugar que le corresponde en la historia del arte mexicano como un extraordinario dibujante y el único que manejó con más constancia la punta de plata en el México del siglo XX”, tal como señalan en el prólogo las coordinadoras Angélica Abelleira y Dabi Xavier. Igualmente, conjunta un repertorio de textos de las diferentes perspectivas que familiares, amigos y personajes relevantes de la cultura mexicana del siglo XX han tenido respecto del dibujante, como son los casos de Raquel Tibol, Alberto Dallal, Pilar Rioja, Gilberto Aceves Navarro, Felipe Ehrenberg, José Emilio Pacheco y Eduardo Deschamps.

En reconocimiento al mérito de este trabajo editorial colectivo, la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana le otorgó el Premio CANIEM al Arte Editorial en la categoría Arte: ediciones ilustradas de lujo 2017, galardón que la Editorial de la Universidad Veracruzana obtiene por segunda vez consecutiva.

La entrañable comunión entre literatura y dibujo que mantuvo Héctor Xavier se ve reflejada en este libro conmemorativo de su vida y producción artística. La obra se organiza en siete apartados, entre los que sobresalen los testimonios de gente de la danza y

el teatro en “Movimiento”; de artistas plásticos en “Trazos”; de las letras en “Palabras”, y de su gente más allegada en “Cercanía”.

Mención especial merece la calidad de las obras plásticas incluidas a lo largo del libro, que también tienen un apartado específico y abordan diferentes etapas y perspectivas del artista: algunos de sus finísimos dibujos hechos en punta de plata sobre papel realizados en el zoológico de Chapultepec; *Lo silvestre*, una muestra de su serie hecha a base de tintas y papel; así como una selección de dibujos y pinturas referentes a uno de los temas que más le intrigó: la anatomía humana (como lo atestiguan los retratos que creó de distinguidos escritores, bailarines, coreógrafos, así como sus dibujos de desnudos femeninos y masculinos). El volumen constituye la base para posibles investigaciones futuras, al incorporar una selección de la obra plástica del artista y un abundante listado de bibliohemerografía. Con ello, logra realzar el lugar que ocupa el dibujante en el canon mexicano.

Para Héctor Xavier, el dibujo era un lenguaje más del hombre, “la voz del hombre”. Dos términos mantienen una relación constante en su obra: imaginación y movimiento; la relación entre lo dicho por el artista y lo implícito para el espectador. De ahí sus dibujos sobre danza contemporánea, los cuales son una de las aportaciones que introdujo a la técnica plástica de México; otras contribuciones suyas fueron la introducción al uso de la punta de plata y haber sido el iniciador del libro *Bestiario*, que posteriormente se acompañó de los textos del escritor Juan José Arreola.

Los trazos del artista, nacido en la costa norte de Veracruz, son muestra de la conformación de un profesional comprometido consigo mismo, interesado en representar su perspectiva de todo lo que le genera



Casa de caramelos. De la serie La vida es juego

ba un interés particular. Un eslabón relevante de la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo pasado, que orientó su labor por el camino de la constancia, la disciplina tenaz, y motivado por una búsqueda de temas originados, como él mismo lo expresaba, por una constante inestabilidad emocional.

La inquietud del dibujante tuxpeño Héctor Xavier Hernández y Gallegos fue motivada en un principio por sus caminatas dominicales en la playa: las arenas y las aguas enaltecieron su espíritu marino y vagabundo. Su progreso constante como artista plástico es reflejo de ello. No deben importar ya las razones ni los obstáculos que han impedido las investigaciones sobre su producción artística; como confirma Jaime Labastida: “Yo creo que siendo –y lo pienso así– el mejor dibujante de México, algún museo le debería dedicar una sala donde se rescate lo mejor de su obra”.

Felipe Ehrenberg sintetizó una idea en la que coinciden la mayoría de los autores participantes en la compilación *El trazo de la línea y los silencios*, a saber, que “el veracruzano ha quedado empantanado en la ciénaga del olvido colectivo mexicano”. Entre las razones que mediante la lectura de las páginas de dicha obra pueden encontrarse, está el hecho de que el artista “no supo ser cortésano. como lo eran muchos otros de su generación”, también en palabras de Ehrenberg. A pesar de que tuvo un lazo estrecho con el llamado Grupo de la Ruptura debido a una relación amistosa y profesional, Héctor Xavier supo forjar y mantener su propio trazo, único, que perdurará en la historia cultural del país. **LPyH**

• **N. Obed** es estudiante de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas (UV).

Turismo en sitios imposibles

Poesía

**Brianda Pineda
Melgarejo**



Herson Barona,
Departamento Bonsái,
col. Poesía, Ciudad de México,
Cuadrivio, 2017, versión en e-pub.

podría decir que una mudanza comienza en la memoria y lo primero que se instala en una casa es el pasado

HERSON BARONA,
“Unas palabras en conmemoración a mí mismo”

Herson Barona (Ciudad de México, 1986) se autonombra en las semblanzas de sus artículos literarios y de sus poemas una “joven promesa rota”, pero este año obtuvo el Premio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz con su poemario *Kamikaze [sic]* y además publicó su primer libro: *Departamento Bonsái*. En él crea un recorrido poético sobre los parajes invisibles donde, como viajeros, nos detenemos a reflexionar sobre el lenguaje y la relación que existe entre las palabras y su significado, entre el deseo y su praxis.

De ese juego racional y disperso queda en letras una radiografía dolorosa que traza límites y cuestiona los triunfos de la imaginación y sus imágenes imposibles dentro del canon poético.

El libro nos convierte en espectadores de un drama común: la ruptura de dos amantes que durante dos años vivieron en un pequeño departamento. Cada poema nos va revelando, sin ceder a la tentación de caer en los detalles autobiográficos, cómo asume el yo poético sus abandonos. Hablar de la unión amorosa pareciera ser un pretexto para profundizar en los aspectos humanos de la soledad y en la arquitectura que ésta adquiere en los planos reales e imaginarios. En una era donde el matrimonio dejó de ser la piedra angular del pacto entre dos y vivir entre rentas y mudanzas es más fácil que tener acceso a un patrimonio, asumir nuestra condición de seres portátiles equivale a un acto de humildad. Por ello, al escribir sobre la relación habitante-objeto, Barona revela tierna y desoladoramente el fracaso de nuestro nomadismo.

Reconocer el fracaso no abolirá el azar, y las palabras, como escribe Barona en uno de los poemas, tampoco. Ante lo inacabado de los personajes que con sus experiencias amorosas a costas se instalan y desalojan el Departamento Bonsái a versos, el yo lírico

del poemario se desnuda en movimientos irregulares, entregándonos en su voz seria y a un tiempo tenue un registro poético más cercano a la conversación y al trance hipnótico de las acciones cotidianas en las que, gracias al lenguaje y a nuestra capacidad contemplativa, nos vemos inmersos. Estamos, pues, ante un soliloquio capaz de despertar en el lector emociones íntimas y sinceras en su crudeza:

tengo un colchón
queen size, y, aunque no creo
en la monarquía, la figura
no me sirve, la corona
no me importa, quizá si viviera
en España este dato
podría cobrar intereses
políticos, cierta relevancia,
aquí sirve solamente como
marco
de referencia de mis sueños
y mi soledad.

El humor, factor fundamental en el poemario, es incisivo, y cuando no se logra pese al lirismo y al dominio de la estructura en abismo que posee el autor, llega a mostrar una faz desesperada del individuo que si bien no cautiva por lo menos despierta la insana curiosidad (léase “Spoiler alert” o “Sin llaves y sin metáforas”).

Hay en el libro una necesidad de expresar las diferentes manifestaciones de la conciencia, hablando del Ser literario. El autor acude a asociaciones inverosímiles, radicales de modo espacial y temporal. De ese juego racional y disperso queda en letras una radiografía dolorosa que traza límites y cuestiona los triunfos de la imaginación y sus imágenes imposibles dentro del canon poético. El uso del lenguaje en *Departamento Bonsái* nos recuerda que, a veces, cuando algo se aleja es cuando más cerca lo vemos: la obra literaria, sin importar los actos escapistas de cada van-

guardia, hablará siempre de la vida de su autor. Aun si quien la escribe habita las tinieblas, existirá un momento en que la inspiración sea “una manera de orientarse / a tientas, una búsqueda intuitiva, / una tentativa por arrojar luz / sobre los objetos que dormitan / cerca de nosotros”; en que la poesía permita acceder a nuestra biografía sin creer en los marcos y la linealidad, abrazando el caos que habita en la memoria.

Hay en el libro una debilidad lírica por las casualidades que a primera vista poco tienen que ver con nosotros pero gracias a la pasión nos afectan. Es ella la fortaleza del libro. El poema “Ross y Rachel van a volver (we were on a break)” teje una red de señales: una ruptura entre dos personajes de la serie *Friends*; la fecha de estreno de la cuarta temporada anotada detrás de una fotografía de infancia de la novia sin nombre ni rostro que atraviesa todo el poemario; la escritura ficcional de una larga carta que asegura la reconciliación y, en oposición, la carta jamás escrita por el yo lírico que prueba el rompimiento definitivo. Señales, redes que muestran el gris desamor del poeta y afirman que la memoria, como el desamparo, es siempre una habitación vacía; un instante suspendido en el que nada, salvo la vida contada por los otros y por uno mismo cuando se recuerda, existe. La historia de un hombre es también las acciones que a su paso desdeñó, el inventario de su fracaso.

Entre las páginas de *Departamento Bonsái* se percibe un intento por tocar la raíz de la ausencia y hablar de los estados anímicos y prácticos que a partir de ella crecen. No un deseo del retorno sino de la aceptación –a modo de brújula para los amantes– de que “el pasado no nos ensució en vano”. Tal vez quiera el poemario, en su discurso áspero y a un tiempo mi-

nimalista trascender los temas e inclinaciones de la poesía moderna, donde el hombre fue revelado no como un héroe sino como un ser lleno de contradicciones, desprovisto de una fe y dotado de una atrevida curiosidad, entregado al azar y sus giros de tuerca en cuanto a los destinos se refiere y en cuanto a forma y uso del verso puede comprobarse (véanse los deleitables y oscuros escritos de Baudelaire, Rimbaud, T. S. Eliot, Walt Whitman, Jules Laforgue y otros). Su visión quiere, acaso en forma, ir un paso más allá de esa búsqueda. Por ello intenta crear un diálogo entre conciencia e inconsciencia a través de frases producidas por la razón, y cuestionar el orden individual y aparente al que nos adaptamos como seres urbanos. No la queja, ni la expresión de lo salvaje y lo grotesco, del misterio y su desazón sino la serenidad del derrotado que antes de señalar al enemigo cuestiona la lealtad de sus propias armas. La sencillez del poemario es poner sobre la mesa que la ruptura está en cada uno de nosotros y la tragedia íntima y personal es, por más insignificante que parezca, una oportunidad de crecer y madurar. Lo demás es poema.

Habrá que dar la bienvenida sin reservas al primer libro del mexicano, y aceptar que dentro de las propuestas contemporáneas en el terreno de la poesía joven de las que tenemos noticias esta voz va en busca de su singularidad. *Departamento Bonsái* es una ópera prima que no niega sus fallas pero tampoco su intento por ir en busca de lo esencial. **LPyH**

• **Brianda Pineda Melgarejo** (Xalapa, 1991) estudió Lengua y Literatura Hispánicas (UV). Ha publicado en las revistas *La Palabra y el Hombre*, *F.I.L.M.E.* y *Liberoamérica*.

Bergson y la filosofía del devenir

Filosofía

Karina Hernández Hernández



Vladimir Yankélévitch,
Henri Bergson,
trad. Francisco González Aramburu,
col. Biblioteca, Xalapa, UV,
2017, 359 pp.

La Editorial de la Universidad Veracruzana conmemoró en 2017 su 60 aniversario, y para refrendar la trascendencia de su fecunda labor reeditó varias obras, entre ellas un título excepcional: *Henri Bergson*, considerado el estudio más completo que sobre la obra del “filósofo de la intuición” se ha escrito hasta la fecha. En efecto, en ella el también filósofo Vladimir Yankélévitch explica con claridad y sencillez deslumbrante cada uno de los tópicos filosóficos que Bergson consideró de gran relevancia.

Fiel a la filosofía del devenir, misma que expresa la movilidad, la continuidad y la fluidez de la totalidad de lo real, la interpretación de Yankélévitch se despliega y el lector se percibe de repente pensando y viviendo el ser en plena

continuidad. Es preciso señalar que es muy extraño tener este tipo de experiencia con la filosofía debido al grado de abstracción que comúnmente la caracteriza.

Quien ha leído filosofía pero por algún motivo no ha tenido la oportunidad de acercarse a algún texto de Bergson o sobre él, encontrará en esta obra una nueva manera de hacer y entender el quehacer filosófico. Pero quien no conoce al filósofo francés, tendrá una inusitada experiencia al percatarse de que en él filosofía y vida guardan una íntima conexión en tanto que aquélla permite llegar a la profundidad no sólo de la realidad física, sino también de la realidad psicológica, puramente personal e inmensurable.

Pero ¿por qué razón en Bergson encontramos una nueva forma de hacer y pensar la filosofía? La respuesta es sencilla: justamente porque puede entenderse como una reacción contra todo tipo de pensamiento que pretenda reducir el conocimiento al conocimiento científico. Su filosofía es un enfrentamiento directo contra lo estático, lo puramente lógico y esquemático; por esa razón, el mecanicismo, el materialismo y el positivismo científicista imperantes serán duramente cuestionados. En este aspecto, es admirable la claridad con que Yankélévitch expresa cada uno de los argumentos que esgrimió el filósofo francés en contra de todas esas formas esquemáticas para pensar la totalidad de lo real.

Cabe resaltar que cuando Bergson cuestionó la forma en que las ciencias naturales pensaban la realidad, trató de mostrar que estas son incapaces de llegar al corazón de la realidad ontológica, misma que es movimiento, devenir, inestabilidad y dinamicidad; en suma, duración. Y es que advirtió dos cosas: el lenguaje científico, al ser abstracto, no puede explicar la rea-

lidad en sí y mediante el método científico es imposible aprehender el ser. Como Yankélévitch menciona, para Bergson fue necesario un nuevo método que permitiera acceder a lo real, lo absoluto, vale decir, a la realidad toda. Para captar la realidad que es duración fue necesario el método de la intuición, ya que sólo ésta sigue la continuidad de lo real en todos sus matices y progresivamente.

Yankélévitch va explicando cómo, mediante la intuición, Bergson precisa que no sólo es posible conocer la realidad del mundo físico, sino también la realidad psicológica o interior. Y así como la realidad física se explica como algo que está en continuo cambio, es decir, siendo, del mismo modo debe entenderse la realidad interior: el yo. Éste se conforma por una multiplicidad de estados psicológicos que siguen un proceso ininterrumpido en el tiempo. En este sentido, es muy significativa la explicación que sobre el ser humano ofrece Bergson, porque el hombre, para él, no es el sujeto pensante de la modernidad, sujeto puramente racional y estático. Por el contrario, el individuo según Bergson es un ser corpóreo y por ello mismo es duración, devenir constante. Para el filósofo francés, el ser humano conserva el pasado en el presente gracias a la memoria y vive la duración, puesto que está siendo, y de este modo va conformado su historia personal gracias a la conciencia y la experiencia de su libertad.

En cada línea de la obra de Yankélévitch podemos percatarnos de que para Bergson nada es; vale decir, que nada está dado definitivamente, sino que la realidad tanto física como interior está siendo, en virtud de la libertad creadora. Y en este sentido resulta también de gran relevancia la concepción que tiene sobre la religión, la moral y la sociedad. Para

él, cuando estas son “estáticas” o “cerradas”, es decir, obligatorias y autoritarias, no son aptas para las personas libres. Según Bergson, cuando Kant alude al imperativo del “deber por el deber”, no expresa más que una moralidad fría y mecánica con una religión que la sustenta y que pretende ser impositiva y constrictiva. La moral “abierta”, por el contrario, depende de la inteligencia y de la libre voluntad del hombre. Cuando la sociedad es “abierta”, los gobiernos son tolerantes y responden a los deseos e inquietudes de la ciudadanía. En este tipo de sociedad, los autoritarismos, las imposiciones y la violencia, características de la “sociedad cerrada”, no son permitidas.

Sin lugar a dudas, *Henri Bergson* es la más viva expresión de que el método científico no es la única vía de acceso a lo real. En lo personal, considero que esta obra nos invita a reconocer los límites de la ciencia y la existencia de otros modos de conocimiento distintos. De igual forma, me parece que el “filósofo de la intuición” tiene la intención de hacernos comprender que ni la realidad ni nosotros mismos estamos determinados. En este sentido, es preciso señalar que es muy importante aceptar la existencia de otros métodos de conocimiento además del método científico, ya que ello nos permitiría percibir el ser en su riqueza, variedad, continuidad y dinamicidad. No obstante, reflexionar en el hecho de que somos libres es aún más maravilloso, puesto que podría incitarnos a realizar cambios significativos en el ámbito personal, social, económico y político. **LPyH**

• **Karina Hernández Hernández** es maestra en Filosofía por la UV y autora del libro *Guía lógica* (2017).

Revisitar los géneros teatrales

Ensayo académico

Nidia Vincent



Claudia Gidi,

Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo,
Ciudad de México,
Paso de Gato-uv, 2016, 264 pp.

El libro *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*, de la investigadora Claudia Gidi, salió a la luz como coedición entre la reconocida editorial Paso de Gato y la Universidad Veracruzana. Árido suele ser el destino de editoriales como Paso de Gato, especializada en teatro, y de las publicaciones que incursionan en el estudio de la *literatura dramática*, pues desde el ámbito de quienes se dedican a la representación e incluso para algunos escritores o críticos, estos trabajos no son considerados como parte del verdadero mundo del teatro, y desde el gremio literario se ve con reserva aquello que se ocupa de expresiones y temas más vinculados a “tablas y espectáculos”.

Se trata de un libro serio, riguroso, muy bien documentado, pero a la vez claro, ameno e inteli-

gente. Encontramos en él reflexión y crítica objetiva sobre los géneros dramáticos y el teatro mexicano. Aportes necesarios, pues siguen siendo pocos los estudios amplios y sistemáticos que abordan el drama en nuestro país desde las universidades, los institutos o como actividad independiente.

De principio a fin el volumen hace honor a su título. Consta de nueve capítulos específicos y orgánicos, agrupados en tres grandes

Se trata de un libro serio, riguroso, muy bien documentado, pero a la vez claro, ameno e inteligente. Encontramos en él reflexión y crítica objetiva sobre los géneros dramáticos y el teatro mexicano.

apartados, en los que la investigadora mexicana va discurriendo sobre la tragedia, la comedia y el desencanto que yace en la risa que enmascara lo trágico. Cada uno de estos temas es abordado desde dos perspectivas: la teórica y la crítica. De modo que lo mismo indaga en las teorías de la “tragedia como estética de la seriedad” y el héroe trágico que la protagoniza, que ahonda en “la comedia como la estética de la risa”, sea esta una risa amarga, feliz o absurda.

Aunado a esto, su acercamiento a cada tema no se limita a lo teórico, sino que se ocupa de ejemplos concretos de obras

destacadas de la dramaturgia nacional. De este modo analiza la manera en que lo trágico, lo cómico y lo cómico-fárisco toman forma en *El gesticulador* y *La última puerta* de Usigli, *Felipe Ángeles* de Elena Garro, *Rosa de dos aromas* de Emilio Carballido, *Las adoraciones* de Juan Tovar, *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, *La grieta* de Sabina Berman o *Civilización* de LEGOM. Con esta última –cuyos temas son la corrupción, la ineficacia del gobierno y la impunidad– ejemplifica claramente el desencanto enmascarado por la risa. Explica Gidi: “Reímos ante una realidad perfectamente identificable, que no ofrece salida, y lo hacemos con una risa que ha perdido su dimensión festiva y utópica, aunque animada, ciertamente, por un espíritu crítico y combativo que quizá indispensable en los tiempos que corren”.

También se detiene, como puede verse en los dramas citados, en el teatro histórico que se asoma a nuestro pasado con seriedad o con estrategias lúdicas; y es especialmente interesante su acercamiento a la figura del héroe trágico, al referirse a personajes como César Rubio, Felipe Ángeles o Cuauhtémoc.

El libro termina, a modo de corolario, con una sección dedicada al notable drama de Berman: *Molière* (1998), en donde el tema es, ni más ni menos, la tensión entre los géneros emblemáticos: “la pugna y la comunión de lo trágico y lo cómico”; conflicto que la dramaturga encarna en las figuras de Racine y Molière, y que la investigadora aprovecha para profundizar en su indagación de la dialéctica simbolizada desde la antigüedad por las dos máscaras emblemáticas del teatro.

Claudia Gidi se interna en teorías del pasado (Platón, Aristóteles y Horacio, Elio Donato con su *Comoedia* del siglo IV, Boi-



Camilito al sol. De la serie *La vida es juego*

leau, Hobbes, Nietzsche, Steiner, Bajtín), y nos invita a acompañarla en sus disquisiciones o a discrepar. Opta por concebir a los géneros como seres vivos –mutantes, adaptables, simbióticos– que incorporan lo que les viene a cuento, y también a la teoría que los estudia como materia en continua transformación. Al estudiar los rasgos de la tragedia, su evolución y su anunciada “muerte” –como en su momento lo declararan Nietzsche o Steiner–, escribe:

Por mi parte, me adhiero a la postura que considera que la tragedia se transforma a lo largo de la historia y adopta los rasgos característicos de su tiempo y que no existe un único modo de tragedia. La griega e isabelina, por hablar de dos ejemplos clásicos, difieren en varios aspectos, sin

que por ello pongamos en duda la existencia de ambas.

Entre los muchos aciertos del libro cabe mencionar el sólido trabajo de investigación documental en el que se basa y las conclusiones personales de la autora. Destacan estas últimas porque, desde el contexto mexicano, se presentan como una propuesta singular que se aparta de la ruta imperante en nuestro país, apegada a las ideas de Bentley, Usigli y Luisa Josefina Hernández, Juan Tovar, Claudia Cecilia Alatorre, Virgilio Ariel Rivera u otros textos académicos surgidos principalmente desde la UNAM. Gidi estudia meticulosamente en fuentes clásicas, medievales y neoclásicas, rastreando las huellas de los géneros (sus rasgos estilísticos, formales, de intención o de expresión), y regresa de nueva cuenta a Aristóteles, librándose

de caer –cosa difícil– en el común “tufillo a refrito” al ofrecer una lectura directa de la citadísima *Poética*.

Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo es valioso para los interesados en los estudios literarios en general, y un gran aporte para la investigación dramática y teatral. Su autora logra lo que –a decir de Roland Barthes– es la aspiración de todo crítico: generar un diálogo entre dos historias, dos tiempos, dos subjetividades; Claudia Gidi escucha y habla con la tradición teórica de los géneros, con la producción dramática mexicana del siglo xx y xxi, e invita a sus lectores a ser parte de este diálogo. **LPyH**

• **Nidia Vincent** es doctora en Letras Mexicanas por la UNAM y profesora de tiempo completo en la Facultad de Letras Españolas de la UV.

MISCE- LÁNEA

Un McGuffin

La maleta de Vila-Matas

Lino Monanegi

Conocí a Vila-Matas en el año 2012, en las jornadas del Hay Festival en Xalapa. Allí colaboré durante cinco días, en el mes de octubre, en la coordinación de artistas y escritores invitados. Mi trabajo consistía en acompañar a los participantes durante su estancia en la ciudad; iba con ellos a tocar base al hotel sede, y desde ahí a los distintos foros donde se presentarían ante el público: galerías, teatros y demás recintos culturales de la ciudad. Para ser precisos, me desempeñaba como anfitrión, más bien como un lazarillo; en ocasiones y, según el personaje, como un *valet*. Resulta entonces que durante su visita exprés –hay que decirlo, Vila-Matas llegó, dio su conferencia y se fue tan pronto como pudo– me tocó ser su chaperón las escasas horas que estuvo en Xalapa; horas en las que, como un *rockstar*, fue, una y otra vez, abordado por sus lectores y por los reporteros de la culturosa provincia.

Vila-Matas había llegado temprano al hotel, y yo, como un botones, lo había recibido muy risueño y servil en la puerta. Hice todas las genuflexiones de bienvenida esperadas e intenté tomar su ma-

leta, pero, en un lance brevísimo, él ganó el forcejeo y mantuvo su maleta consigo. Su equipaje consistía, únicamente, en una pequeña maleta rodante de no más de cuarenta centímetros, negra, sin ningún adorno más que una placa de metal fija al centro. La maletilla estaba provista de un asa retráctil que se alargaba hasta la cadera del escritor. Si me apuran a hacer una analogía, diría que la maleta parecía un terrier escocés, uno faldero y bobo que lo seguía muy pegado a la pantorrilla.

Tras la llegada y la recepción conduje a Vila-Matas, prontísimo, al restaurante del hotel. Allí el escritor desayunó con frugalidad, siempre con la maleta próxima, custodiándola. Después del desayuno me fui con él a la sala de prensa donde los reporteros habían sido citados en conferencia. Apenas entramos se detonaron decenas de cámaras fotográficas sobre nosotros –¡Flash! ¡Flash! ¡Flash!–. Al término del encuentro salimos de la sala ciegos de luz, con los ojos cautivos en el espejismo de los fosfenos.

Pues bien, Enrique Vila-Matas procuraba –lo he dicho antes– no separarse ni por un momento de su equipaje; si lo hacía no duraba mucho tiempo la distancia entre ellos, y durante los minutos que permanecían poco menos que lejos, no le quitaba la vista de encima, ansioso de su proximidad y su cuidado. Todo el día él arrastró su pequeña maleta de aquí para allá. Y bien cerquita de la pierna de Vila-Matas, rodando en silencio sobre los mármoles del piso del hotel, la maleta iba con las ruedas temblorosas, desconcertada y fuera de lugar. Temerosa –creo– de extraviar el celo y los pasos de su dueño.

Después de la conferencia de prensa acompañé al autor y su maleta a la habitación que le asignaron ese día. Allí se encerró en la oscuridad rotunda del cuarto, que pese

a ser mediodía estaba repleto de su penumbra. Al cruzar el quicio de la puerta, Vila-Matas no se molestó en encender ningún foco, ninguna lámpara. En medio de la habitación, se me quedó viendo con la mano como una garra aguilucha en el asa de la maleta, fijamente, en silencio, observando cómo cerraba la puerta tras de mí, mirándome con sus ojos tecolotes en la noche cerrada de su habitación.

Más tarde volví por él, y otra vez la misma historia: Enrique Vila-Matas caminando silencioso, y la maleta, presurosa, a su lado llevándole el paso. Un auto aguardaba por nosotros a la entrada del hotel. Dentro, además del chofer, esperaba el fotógrafo Daniel Mordzinski, un pesado.

El viaje en automóvil fue corto, llegamos al teatro en un santiamén. Entramos sin prisa y nos fuimos directo a los vestidores. Alguien me iba contando, mientras caminábamos, que Valeria Luiselli ya había llegado –ella iba a entrevistar a Vila-Matas durante el conversatorio–. Ese “alguien” también me dijo que ella estaba ya en la sala: “le están ajustando una base que mantenga fijo el micrófono a la altura, exacta, precisa, de su boca. Es que dice que así lo prefiere, que sus muñecas son muy débiles, que no soportan el peso del micrófono por largo rato”. Ese alguien y su voz cansina, desaparecieron con el “jijiji” de una risita burlona.

En el camerino del teatro, Vila-Matas se sentó frente a mí. Se me quedó viendo, inmutable, mientras cargaba su maleta sobre las piernas. La mantenía abrazada, pegada a su barriga. Y Mordzinski, que seguía con nosotros, hable y hable sin intercalar silencios en su largo monólogo, puntuando y *comeando* la perorata con el clic, clic, clic de su cámara fotográfica. Y, mientras, Vila Matas observándome, auscultando los rasgos de mi rostro, en una práctica fre-



El submundo de Anita. De la serie *La vida es juego*

nológica, midiendo *in mente*, mis facciones, descubriendo en mi personalidad tendencias criminales y propensión al delito, defectos claros que me hacían indigno de su confianza; defectos que le hacían temer por su maleta, que sabía tendría que abandonar conmigo toda la hora que durara la conversación con Luiselli; una hora en la que su equipaje no estaría al alcance de su vista, que estaría conmigo, en la oscuridad de la tramoya.

Intenté cortar la tensión del momento y le pregunté: “¿Vendrá Sergio a verlo?” Mordzinski de tuvo el “clic clic clic”, volteó y me dijo con su acento de argentino mamón: “Para vos el MAESTRO SERGIO PITO L, no Sergio”. Lo miré con desgana; “vaya pesado”, pensé.

Llegó el momento. Enrique Vila-Matas, la maleta, Daniel Mordzinski y yo nos dirigimos a la sala. Luiselli lo presentó. Vila-Matas, en medio de la negrura total de la tra-

moya, le dedicó una última mirada a su maleta; ella le respondió con un titileo de luz, un reflejo en la plaquita metálica. Él se dirigió al proscenio, y atrás nos quedamos la maleta y yo. Mordzinski, que siempre viste de riguroso negro, se fundió en la oscuridad y desapareció. ¡Qué suerte!

No lo pensé dos veces, tomé el asa de la maleta y salí con ella al pasillo, me agaché para abrirla, quería ver su contenido: ¿qué llevaba dentro Vila-Matas que lo hacía cuidar con tanto celo aquella valija?

Recordé algunas *fan theories* sobre el maletín de Marsellus Wallace en *Pulp Fiction*. En la película nunca se muestra el contenido del maletín. Entre las conjeturas sobre lo que guarda en su interior, algunos fanáticos de Tarantino creen que se trata de plutonio, y otros que son los diamantes robados de su primera película, *Reservoir Dogs*.

Antes de abrir la maleta, leí lo que decía en la placa dorada. En letras muy, muy diminutas ponía:

One man says, “What’s that package up there in the baggage rack?” And the other answers, “Oh, that’s a MacGuffin”. The first one asks, “What’s a MacGuffin?” “Well,” the other man says, “it’s an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands.” The first man says, “But there are no lions in the Scottish Highlands,” and the other one answers, “Well then, that’s no MacGuffin!”

Una sonrisa se dibujó en mi rostro. Descorrí el zíper y abrí la maleta. **LPyH**

• **Lino Monanegi** estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Es autor de la columna “Coma horizontal” en el periódico *Liberal del Sur*.

Carlos Montemayor: humanista contemporáneo

Natalio Hernández

Carlos Montemayor fue un escritor versátil y polifacético, un humanista contemporáneo, un *tolteca*; esto es, un artista, un creador.

Su trayectoria profesional como poeta y traductor de los clásicos griegos y latinos de la literatura universal le permitió desarrollar la sensibilidad necesaria para que, en gran medida, dedicara los últimos 20 años de su vida al desarrollo de la literatura en las lenguas originarias de México en particular y de América en general.

Carlos y yo coordinamos el Primer Encuentro Nacional de Escritores en Lenguas Indígenas, en octubre de 1990. Esta reunión detonó un movimiento literario mediante la creación de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas (1993) y el Programa Nacional de Lenguas y Literatura Indígenas del entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1994).

El desarrollo de estos dos proyectos ha contribuido a que México sea en la actualidad un referente mundial en materia de literatura contemporánea en lenguas originarias. Esto se confirmó con la realización del Primer Encuentro Mundial de Poesía de los Pueblos Indígenas: Voces de Colores para la Madre Tierra, que se inauguró en la sala principal del Palacio de Bellas Artes en octubre de 2016.

Con todo ello podemos afirmar que el mayor impacto social y cultural que tuvo Carlos Montemayor, con su obra, fue haber contri-

buido a que las lenguas nacionales de nuestro país trascendieran de su ámbito local y comunitario hacia los diversos espacios culturales y académicos de México y de América.

Además, Carlos mostró el arte que se preserva en las lenguas originarias de México, las cuales cuentan con más de cinco mil años de antigüedad, como lo afirman los lingüistas, en comparación con la lengua española, que tiene mil años de existencia.

En reiteradas ocasiones Montemayor afirmó que México, como nación, no se puede explicar ni entender si no se considera este acervo lingüístico y literario que se preserva en la memoria ancestral de los pueblos y en muchos documentos históricos.

Afortunadamente, varias instituciones académicas y culturales han abierto espacios para el estudio, el desarrollo y la difusión de las lenguas y la literatura de los idiomas mexicanos. De manera destacada, cabe mencionar el Festival de Poesía Las Lenguas de América Carlos Montemayor, de la UNAM, en homenaje a su creador, que se celebra de manera bianual desde 2004.

Previo a su fallecimiento, Montemayor señaló que uno de los acontecimientos más importantes de este siglo es la emergencia de los escritores en las lenguas originarias de México. “En adelante”, dijo,

ya no serán los antropólogos, los lingüistas y los indigenistas quienes hablen por los pueblos indígenas. Serán ellos mismos, a través de sus poetas y escritores, los que nos dirán quiénes son, de dónde vienen, qué piensan, qué sienten, cuáles son sus problemas, sus aspiraciones y sus proyectos de vida.

Sobre esta materia podemos señalar algunas de sus obras: *La literatura actual en las lenguas indígenas*

(Universidad Iberoamericana); el *Diccionario del náhuatl en el español de México* (UNAM); el recuento de poesía *La voz profunda. Antología de literatura mexicana en lenguas indígenas* (UNAM), así como la colección *Letras mayas contemporáneas* (INI-Sedesol), entre otras. Mi maestro Miguel León-Portilla, en el obituario que escribió con motivo de su fallecimiento en 2010, expresó: “Carlos Montemayor, el hombre del Renacimiento, trabajó sin descanso en pro de los pueblos indígenas y en el enriquecimiento de la cultura mexicana”.

Con todo lo anterior, podemos decir que la obra literaria de Montemayor estará vigente durante todo el siglo XXI, toda vez que este es y será el siglo de la diversidad, del diálogo de las culturas y de las lenguas; en suma, del diálogo de las civilizaciones de todos los pueblos del mundo.

En la introducción a la antología *Literatura indígena, ayer y hoy*, (Culturas Populares-Conaculta), que se publicó con motivo del Primer Encuentro Nacional de Escritores en Lenguas Indígenas, celebrado en Ciudad Victoria, Tamaulipas en octubre de 1990, Carlos expresó:

En todos los pueblos del mundo el idioma es la memoria del paisaje, de la historia, de la divinidad a que aspiran los hombres. Es la voz que crece como otros árboles y otros ríos en la misma tierra en que los pueblos viven. Es la memoria de los combates ganados y perdidos. Es la misma fuerza que hace a los viejos seguir hablando con las mismas palabras que aprenden los niños...

Y no hay un idioma superior a otro. La lengua maya es tan importante como la inglesa, la francesa, la alemana, o la española; como el náhuatl, el purépecha, el otomí, porque



Alas. De la serie *Universos internos*

todas son iguales. Y una de nuestras grandes riquezas son los idiomas. Una riqueza que debemos defender porque son el alma de todos los pueblos que viven en México...

En los momentos actuales en que un sector de la elite mexicana, piensa que enterrando el pasado indígena podemos ser un país fuerte y desarrollado, debemos, creo yo, retomar el pensamiento y los aportes de Carlos Montemayor. Durante su visita a China, muy próxima a la fecha de su fallecimiento, Carlos me comentó: "Natalio, ahora entiendo mejor a los chinos, ellos jamás han

renunciado a su acervo lingüístico y cultural milenario. Lo único que hacen, en cada época, es renovarlo. Por eso han logrado un desarrollo con identidad y están a la vanguardia de la economía mundial".

Con motivo del 70 aniversario de su nacimiento (13 de junio de 1947), se realizaron homenajes en distintos espacios culturales y académicos, muy merecidos porque su pensamiento y su obra, creo yo, no deben morir. Él nos enseñó que debemos maravillarnos de la sinfonía de voces y de la música contenida en nuestras lenguas mexicanas, que son más de sesenta y cinco. Nos enseñó también a disfrutar la música

y el canto; él mismo fue un excelente músico y tenor, como se puede leer en el libro *El canto del aeda. Testimonios de Carlos Montemayor*, del periodista Pablo Espinosa. Fue un sibarita del vino y la comida. En fin, fue un hombre que amó la vida, las raíces antiguas y profundas de México; amó "la flor y el canto": *in xochitl in cuicatl*.

Como corolario de estas palabras, en la conmemoración del 70 aniversario de su nacimiento quiero recordar que conocí a Carlos en 1980, en una mesa redonda sobre el tema de los pueblos indígenas, en la Escuela para Extranjeros de la UNAM. Hacíamos un perfecto contraste: él vestía un impecable traje oscuro, con un pañuelo rojo en el bolsillo del saco y una elegante corbata; me lo imaginaba como un caballero inglés. Por mi parte, iba de huaraches, pantalón de mezclilla, camisa de manta, un pañuelo rojo en el cuello y pelo largo. En ese tiempo, yo militaba en el movimiento indígena, con un discurso muy demandante, y eso fue, creo yo, lo que a Carlos le llamó la atención. Desde entonces caminamos juntos hasta el día de su muerte. Primero fue mi compañero; después, mi amigo, maestro y colega y, finalmente, mi hermano. La poesía y la lucha por el reconocimiento y la reivindicación de nuestros pueblos nos hermanó para siempre.

Ipampa inon, ma nochipa tlachixto Carlos Montemayoripan ipan to yolo ihuan to tlahlamiquilis: Por eso, creo yo, Carlos Montemayor debe vivir para siempre en nuestros corazones y en nuestra mente. **LPyH**

• **Natalio Hernández** es profesor de Literatura en Lenguas Indígenas en la UNAM, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y autor de libros de poesía y ensayo.

Peonza y vergüenza del Leviatán

Raciel D. Martínez Gómez

La presencia en *Dunkerque* (2017) del actor inglés Kenneth Branagh interpretando al circunspecto comandante Bolton, a cargo del muelle para la evacuación de la playa de la ciudad francesa, cumple el mismo rol que la peonza que introduce el sueño en *El origen* (2010), ambas películas dirigidas por Christopher Nolan. El tótem era una suerte de clave para saber si estábamos en el mundo onírico de la repetición infinita. Por ello la peonza, cuando aparece en el sueño, no termina de dar vueltas. Pese a ello Nolan, que había marcado esa sutil distinción como pista hacia el espectador, prefiere un final ambiguo que anula la posibilidad de significado de la peonza.

El cineasta, como lo acostumbraron grandes como Luis Buñuel o David Lynch, no justifica su deliberada provocación colocada en el punto de inflexión del filme. Posteriormente Nolan explicó que poco importaba que nadie se enterara de que *El origen* no concluye de manera objetiva, que lo más importante era sostener su tesis: que la construcción de la realidad, siempre, será un acto subjetivo. El episodio de *Dunkerque*, por su ambiente claustrofóbico reforzado con una también meditada invisibilización política del enemigo, semeja un mal sueño. Según los testimonios, fue una auténtica pesadilla para los sobrevivientes. Winston Churchill describía la inminente pérdida como una afrenta mayor a la fuerza británica; de ahí que la evacuación de la metafóri-



Aqua. De la serie *Universos internos*

ca ratonera fuese calificada por el ministro como “milagrosa”.

Bolton, impávido, antepone una paciencia estoica al ubicuo ataque de la Luftwaffe que contenía cualquier intento de escapatoria. Se trata de un enemigo que carece de rostro, incesante e imposible de evitar. Los alemanes parecen brotar de un contexto dormido; los pilotos, inclusive, no se desarrollan como historia propia en contraste con los dra-

mas de los soldados acorralados. La súbita aparición de los enemigos se repite con la misma eficacia de la peonza que gira cuando Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) se reencuentra con su familia en *El origen*.

La eventual fuga de la playa es repelida una y otra vez por estas presencias exactas en el aire, lo que aumenta de forma evidente la frustración. Las víctimas exhiben propensión a ser culpadas por una



falta y esperan el castigo de una omnipresente autoridad. Podríamos hablar de un psicoanálisis de la vergüenza postimperial y de un nacionalismo cimbrado en sus bases de Estado-Leviatán. Es probable que eso nos ayude a entender el tamaño de la herida de la supervivencia que humilla hasta los más hondos sótanos humanos.

La decisión narrativa de Nolan en *Dunkirk* corresponde a una obsesión discursiva de su obra. Es la dilatación temporal que desvela lo que sosteníamos líneas arriba: la percepción de la realidad como acto subjetivo. Nolan ya lo había externado en sus primeras cintas: *Memento* (2000) e *Insomnia* (2002), pero fue en *El origen*, y sobre todo en *Interestelar* (2014), donde se explayó en la indeterminación del tiempo como parte de esa percepción subjetiva. *Interestelar* plantea un viaje por los “agujeros gusano” para llegar a un mundo oceánico donde las cosas están dilatadas: por cada hora que pasa en el planeta Miller, transcurren siete años de vida en la Tierra; la ansiedad que genera este

dato es abismal. En *Dunkirk* no hay ningún “agujero gusano” que dilate el tiempo con esa diferencia, que sitúe al hombre y su soberbia de entender la realidad de forma objetiva, pero Nolan es lo suficientemente hábil para desplazar su historia por un trance que bordea la frontera de lo real.

La decisión es contar la evacuación de Dunkerque en tres planos diferentes: tierra, aire y agua, que se dilatan aumentando la duración del tiempo y violando así cualquier principio de realidad unidimensional –subrayada la sensación onírica con el poder absoluto de los aviones cuya sanción es inalterable.

No se detecta plañido al estilo de Oliver Stone como para calificar a *Dunkirk* de patriotera. El género bélico, en buena medida, se ha convertido en relatos de supervivencia crítica donde se muestra la inutilidad del heroísmo. El filme dirigido por Nolan se retira de una lectura política porque su punto de vista se instala en la resistencia del último Roman Polanski que filmó *El pianista* (2001).

El montaje en el cine ha permitido explorar esa proyección de un limbo entre la realidad y el sueño. La secuencia de las escaleras de *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein evidenció esa capacidad del lenguaje filmico para dilatar el tiempo. *Dunkirk*, en este sentido, pertenece a esa fisura en la que se destaca la percepción subjetiva. La evacuación británica en este episodio milagroso, como dijo Churchill, le permitió a Nolan continuar sus premisas acerca del mundo subjetivo del arte y escudriñar la culpa de un Leviatán avergonzado por el fracaso, pero orgulloso de la supervivencia con todo y la flema de un Bolton que, en el rol de peonza, lidera el escape del muelle. **LPyH**

• **Raciel D. Martínez Gómez** es comunicólogo, doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada. Actualmente es director general de Comunicación Universitaria de la UV.

NUESTRA ARTISTA

DE PÁGINAS INTERIORES

¿Cuáles son los orígenes artísticos de cada creador? En el caso de la pintora y arquitecta María Inés Aldao, éstos se remontan a su más tierna infancia, en su natal Mendoza, Argentina, donde vio la luz por vez primera en 1977, y donde, como muchos artistas [...], se inicia en talleres libres, aprendiendo y aprehendiendo lo que cada técnica pictórica puede brindar a un espíritu creativo como el suyo. Su sino la lleva a estudiar arquitectura, profesión que le permite, mediante un intercambio estudiantil, viajar a la ciudad de Xalapa, donde decide radicar hasta la fecha.

Su formación profesional influye de diversas maneras en sus propuestas estéticas concebidas hasta ahora, llevando el conocimiento de la perspectiva compositiva a una distorsión de elementos arquitectónicos propiamente dichos en formas que acusan una lógica causal, donde el color es parte integral del conjunto.

Conforme se afirma la artista y arquitecta en cada serie, nuevos derroteros temáticos emergen, sin que por ello se deje de percibir un estilo que ya le es propio: rica gama compositiva de elementos temáticos, estructurales en formas dinámicas, revestidos de una gama cromática donde los tonos pastel, de someras texturas, se complementan armoniosamente.



María Inés Aldao
(Mendoza, Argentina, 1977)

Su observación del mundo, su modo de entenderlo, le permite ver ciudades que se construyen y reconstruyen unas sobre otras, en superposiciones tridimensionales, sobre la fina gasa de las alas de las mariposas.

JUAN ALBERTO HERNÁNDEZ
ORTIZ

El todo está compuesto de fragmentos que, según el observador, pueden ser un todo también. En la obra de María Inés Aldao esto sucede casi de manera natural, pues detrás de un trazo hay otro, soslayado, casi invisible; detrás de un color hay una sombra tenue de su misma gama y entre cada pincelada el bosquejo de un mundo completo.

Siendo ya una creadora constante, un día se debe haber descubierto observando sus obras primigenias y debe haber visto otro mundo dentro de ese que, hasta ella pensaba, ya lo contenía todo. *Fragmentos* es ese descubrimiento de mundos dentro de otros mundos, que a su vez habitan dentro del universo que vive en sus ojos y se llenan de luz cada vez que mira un posible motivo para expresar su arte.

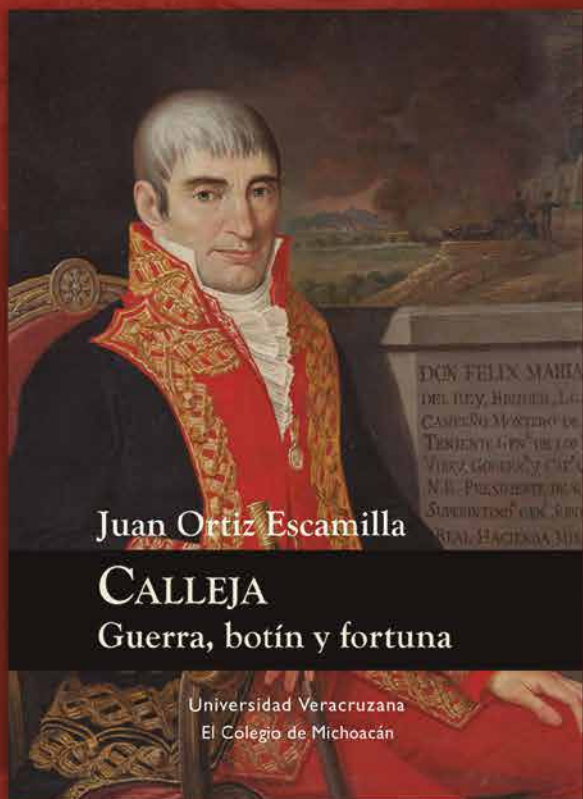
Y no es que sólo transcriba lo ya pintado, sino que, como en esas relecturas que uno hace de sus libros favoritos, ella ha encontrado espacios, colores y formas que, pese a haberlos plasmado, no había visto antes. Su observación del mundo, su modo de entenderlo, le permite ver ciudades que se construyen y reconstruyen unas sobre otras, en superposiciones tridimensionales, sobre la fina gasa de las alas de las mariposas.

Los cuadros [...] son enteros; empero, están llenos de fracciones de luz esperando su oportunidad de crecer, de serlo todo.

ALEJANDRO HERNÁNDEZ
HERNÁNDEZ

Calleja

Guerra, botín y fortuna



Como dijera Francisco Tomás y Valiente: “La historia es campo de realidades, no de mitos”; en este caso, Félix María Calleja del Rey es un personaje destacado en la historia de México y, por este simple hecho, requiere de un lugar real, no mítico, como sujeto histórico de su tiempo.

Su faceta más conocida es la del villano de la guerra civil de 1810. Esta visión está relacionada con su desempeño en favor de la causa realista, en la que sobresalió por la ferocidad, represión y autoritarismo ejercidos en contra de los insurgentes y de la población civil, y porque, al mismo tiempo, sus partidarios lo equipararon con el conquistador Hernán Cortés.

Sobre Calleja hay mucho más que decir, no para rescatarlo del olvido ni para honrar su memoria, sino porque forma parte de la historia de México y de la de España.

Juan Ortiz Escamilla (La Ruana, Michoacán) es doctor en Historia por El Colegio de Michoacán e investigador del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana. Además de sus trabajos sobre las guerras en la historia de México, es reconocido por sus investigaciones interdisciplinarias relacionadas con el patrimonio natural, histórico y cultural de México.

