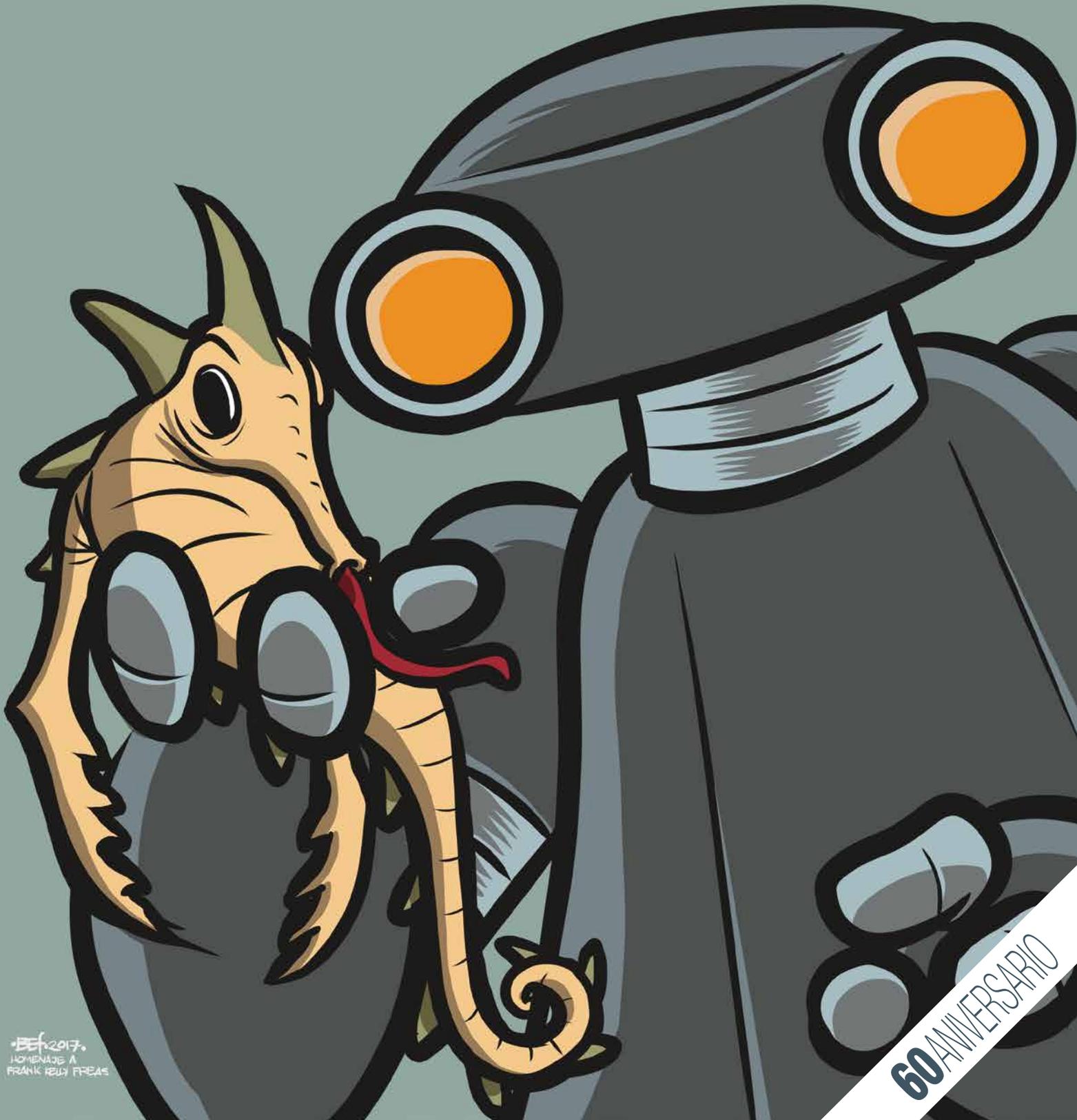


LA PALABRA

YELHOMBRE 42

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
OCTUBRE-DICIEMBRE, 2017 / ISSN 01855727 / \$40.00



BEF 2017.
HOMENAJE A
FRANK REIJ FFEAS

60 ANIVERSARIO

¡NUEVA ÉPOCA!

U REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Próximos números:

OCTUBRE: REVOLUCIONES

NOVIEMBRE: EXTINCIÓN

DICIEMBRE: PROPIEDAD

**SUSCRÍBETE Y RECÍBELA
CADA MES EN TU CASA U OFICINA**

12 números: \$500.00
Teléfono: (55) 5550 5800
reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.mx

culturaUNAM

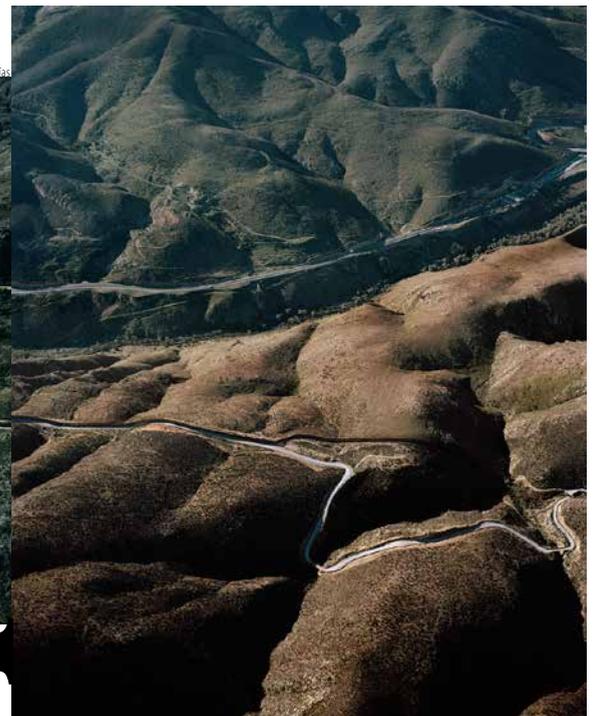


Revista
de la
Universidad
de México

88-88
Luvina
50
IRSE

luvina.com.mx
Universidad de Guadalajara / Revista literaria / Verano-Otoño 2017

Pablo López Luz, fotografías



En su número especial de verano-otoño,
Luvina aborda un tema crucial de nuestros tiempos:
la migración

65 escritores de 30 países reflexionan
sobre cambiar de casa, de patria, tener que irse.

Cuento, novela, ensayo, crónica, poesía, arte

LA PALABRA Y EL HOMBRE

[octubre-diciembre, 2017]

Revisitar la obra o el pensamiento de un autor no es un ejercicio de arqueología literaria; representa una labor de actualización intelectual y, según George Steiner, una manera de extender la vida de las obras. En la presente edición ofrecemos, inicialmente, una revisión de dos figuras señeras del pensamiento moderno: Arthur Koestler y William Shakespeare. El poder interpretativo de sus obras, inscritas a inicios y finales de la modernidad, continúa generando novedosos horizontes culturales, desde los cuales identificamos sentidos para explicar nuestras inquietudes tanto trascendentales como cotidianas.

Paralelo a estas reflexiones histórico-literarias se expone un conjunto de ensayos que toca algunas de las fibras más sensibles y problemáticas de nuestro mundo contemporáneo: el proceso de legitimación jurídica del individuo, las transformaciones en torno a las concepciones sociales sobre género y la necesidad de reconceptualizar nuestras prácticas y procesos educativos. Puestos en perspectiva, todos estos acercamientos subrayan la necesidad de colocar nuevos elementos a discusiones sobre identidad e imaginario.

Como primicia editorial presentamos el primer capítulo de la próxima entrega del ilustrador y escritor mexicano Bef. Una novela gráfica innovadora en sus propuestas narrativa y visual, en las que el lector, a manera de satélite, se adentrará en un relato de ciencia de ficción. Acudirá a los preparativos del aterrizaje en Rotan 12, donde Ulises Brigada arriba como el extranjero que advierte la falsa naturalidad de las cosas. Bajo este halo que presagia numerosas intrigas se ofrece un extracto en el que todas las piezas del rompecabezas literario se encuentran dispuestas sobre el tablero. Acompaña a la obra una entrevista en la que el autor hace un repaso por su formación literaria y examina la historia del género de la novela gráfica en México: una tradición poco explorada sobre la que Bef señala aspectos relativos a su recepción entre las nuevas generaciones de lectores y a su circulación editorial.

Nutrido por lecturas sobre las vanguardias artísticas del siglo XX y *Memorias de abajo* de Leonora Carrington, figuran en este número, además, las voces de la poeta brasileña Adriana Lisboa y del portugués José Agostinho Baptista. Finalmente, cerramos con una disertación sobre el lugar actual de la literatura, una reflexión que ahonda en los fenómenos formales e institucionales que determinan sus características y valoraciones que surgió a raíz de la entrega del Premio Nobel a Bob Dylan.

Los pasados 7 y 19 de septiembre nuestro país sufrió una de las peores tragedias del siglo en curso, a causa de los sismos de Pijijiapan, Chiapas, y de San Felipe Ayutla, Puebla. *La Palabra y el Hombre* extiende un mensaje de solidaridad a todos los mexicanos que sufrieron los estragos de dichos eventos. Hoy, más que nunca, es momento de reactivar el diálogo y de repensar su agencia social. **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 la Rectoría:
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:
Néstor 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:
lapalabrayelhombre@uv.mx
lapalabrayelhombre@yahoo.com.mx
www.uv.mx/lapalabrayelhombre

núm. 42

SUMARIO

otoño 2017

LA PALABRA

- 6 **Porfirio Carrillo Castilla:** Arthur Koestler: la literatura total
11 **José Agostinho Baptista:** Herminio
13 **Adriana Menassé:** Shakespeare para el siglo XXI
17 **Andrea Medina Téllez Girón:** El judío en el imaginario romántico
22 **Adriana Lisboa:** Poemas
24 **Jaime Ricardo Huesca:** Acercamiento a la colmena solar:
el tigre de Eduardo Lizalde

ESTADO Y SOCIEDAD

- 30 **Silvia Susana Jácome G.:** El género de hoy ya no es como antes
34 **Violeta A. Chávez B.:** El Estado como testigo
38 **José Carlos López Hernández:** *Sentipensar* la educación

ARTE

- 44 **Nidia Vincent:** Simultaneidad en las vanguardias
69 **Ilse Díaz Márquez:** Una lectura de *Memorias*
de abajo

- **Imagen de portada:** *Bef: Variación sobre una imagen*
de Frank Kelly Freas
- **Edición del número:** Itzel Olivares B.,
Eliel L. Sangabriel y Maricruz G. Limón



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Imágenes de interiores:

• **Gladys Villegas** (Córdoba, Veracruz) es licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Veracruzana, donde funge como catedrática, y doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña en el Centro de Estudios de Género (UV) y su labor se desarrolla dentro de esta línea dedicándose particularmente a la difusión y promoción de mujeres artistas. Como autora y/o coordinadora ha publicado diversos libros con esta perspectiva.





DOSSIER

- 49 **Bef:** *Soldaditos de plomo* (fragmento de novela gráfica)
66 **Lino Monanegi:** Todo sobre física cuántica. Una conversación con Bef

ENTRE LIBROS

- 74 **Luis de Loera:** *El mar, el amor y la muerte. Cuatro novelas cortas italianas*, Sel. y pról. de Rafael Antúnez
76 **Virginia Arieta Baizabal:** *Transporte y producción artesanal en los albores del mundo olmeca*, de Ann Cyphers y Kenneth G. Hirth
78 **Valo:** *El instante amarillo*, de Bef
79 **Diego Lima:** *Maximiliano. Emperador de México*, de Carlos Tello Díaz
81 **Emanuel Bravo Gutiérrez:** *De precisos, espurios y parias. 200 años del presidencialismo en México*, de Aquiles Ávila Quijas et al.
83 **Natalia Bocanegra:** *El salvaje*, de Guillermo Arriaga

MISCELÁNEA

- 85 **Alberto Gómez Vaquero:** ¿Dónde se encuentra la literatura?



Cinco años después de iniciado el siglo XX nace Arthur Koestler, intelectual de origen judío que, desde la literatura, vindica el papel de la ciencia en los sistemas de pensamiento que definirán la centuria. En el presente número, Porfirio Carrillo realiza un riguroso recorrido por la obra de quien se erigiera como una de las voces más fidedignas de su tiempo. Adriana Menassé muestra la vigencia de Shakespeare a la luz de las nuevas aproximaciones formales al teatro

LA PALABRA

isabelino. Andrea Medina, por su parte, analiza distintas representaciones de la figura del judío en la literatura decimonónica partiendo de cada contexto geográfico e ideológico que las produce. Completan la sección dos muestras de poesía en lengua portuguesa a cargo de José Agostinho Baptista y Adriana Lisboa, así como un escrutinio del tigre en tanto obsesión metafórica de Eduardo Lizalde dentro de su trabajo poético. **LPyH**



Arthur Koestler: LA LITERATURA TOTAL

Porfirio Carrillo Castilla

París, mayo de 1999: el siglo se precipita hacia su final, las aguas del Sena corren eternas. Mario Vargas Llosa, explorador del sertón, el Congo ecuatorial y la Amazonia, escribe un anticipado epitafio para el siglo xx: “hay que reconocer que fue una figura apasionante, un barómetro que registró las más reacias tormentas de nuestro tiempo. Releer sus libros es pasar revista a lo más vibrante y trémulo del siglo que termina”. El *hablador* pensaba en Arthur Koestler (1999).

En 1905, en Budapest, a orillas del Danubio, nace Arthur Koestler (AK), hijo único de una acomodada familia judía. “Todos mis primeros recuerdos parecen agruparse en torno a tres temas dominantes: el remordimiento, el temor y la soledad”, pero ciertamente en AK siempre hubo esperanza: “creo profundamente que el hombre posee el poder de arrancarse a sí mismo del pantano, tirándose por los cabellos. *El Barón del Pantano*, abreviado *Bapán*, vencedor de Hórrar, ha llegado a ser para mí un símbolo y una profesión de fe” (vol. 1, 2000).

Temprano y voraz lector, apasionado de las matemáticas y la física, Koestler aprendió a hablar en húngaro, alemán, francés e inglés: “me fascinaba especialmente la geometría, el álgebra” –que le

salvaron la vida en la cárcel– “y la física”. Estaba convencido de que en esas disciplinas se hallaba la clave del misterio de la existencia. Creía que las soluciones a las interrogantes del universo se ocultaban en algún artilugio secreto bien definido, como la combinación de una caja de hierro, la piedra filosofal o el elixir de la vida: “dedicarse a buscar la solución de este secreto me parecía el único propósito digno del hombre y cada paso de la búsqueda lleno de encantos y animación” (vol. 1, 2000).

En esta reflexión interminable sobre el conocimiento, la naturaleza humana y su entorno, no estuvo solo; lo acompañaron, además de Freud, algunos de los pensadores más importantes de todos los tiempos: “los héroes de mi juventud fueron Darwin y Spencer, Kepler, Newton y Mach; Edison, Hertz y Marconi; los Búfalos Bill de las fronteras del descubrimiento. Y mi biblia era *Die Weltraetsel* de Haeckel” (vol. 1, 2000).

Desde muy temprano, en el genoma cultural de Koestler habitaban Darwin, el naturalista más importante del orbe, y Haeckel, uno de los defensores más controvertidos del darwinismo, involucrado más tarde en la fastidiosa discusión del uso que el nacionalsocialismo dio a la idea de “la sobrevivencia

del más apto”, al convertirla en la vulgar metáfora de la “sobrevivencia del más fuerte”.

Ciertamente fue AK un agudo lector y analista de la evolución en general, y de las ideas de Darwin en particular, al grado de llegar a discutir en su novela *Los convocados* las bases propuestas para el proceso evolutivo. Reflexiona el paleontólogo Richard E. Leakey en su prólogo al *Origen de las especies* de Darwin:

el trabajo de Paul Kammerer y su defensa de los caracteres adquiridos propuesta por Lamarck, ha sido descrita por el iconoclasta Arthur Koestler en *The Case of the Midwife Toad*. Kammerer, considerado el biólogo más brillante de su generación, estudió los caracteres adquiridos en muchos animales, en los momentos que dicho mecanismo era una explicación desechada para entender [sic] la evolución en la naturaleza. El experimento más famoso de Kammerer, acusado de ser una observación experimental fraudulenta, fue con el llamado sapo partero, *Alytes obstetricans*.

Continúa Leakey: “la mayoría de los científicos de su tiempo

desecharon los resultados de los experimentos de Kammerer [...] quien poco después de descubrirse el fraude se suicidó” (2004).

Koestler expresó enfáticamente que este suicidio fue el resultado directo del desprecio de la comunidad científica hacia Kammerer; también pudo contribuir a esta tragedia la revuelta social que estalló en Austria después de la Primera Guerra Mundial, o el desamor de su amante Alma Mahler –sí, la esposa de Gustav–. Es incluso probable que Kammerer no haya efectuado el fraude; más aún, es posible que haya sido víctima de un complot. Esto nunca lo sabremos. De cualquier forma, Koestler insistió en que la mayor parte del trabajo experimental de Kammerer tenía actualidad y que sólo fue el dogmatismo científico el que rechazó, en su momento, la interpretación del fenómeno descrito.

En los últimos años de la mítica década de 1960 del siglo xx, encontramos a Koestler escribiendo *El abrazo del sapo* (la obra sobre Kammerer), recopilando material para la defensa de un científico evolucionista marginado y eliminado de los libros de texto. Atraído por lo intrigante del caso y por el vacío documental sobre él, Koestler fue reconstruyendo la penosa historia de la crucifixión gratuita de este gran hombre por el que acabaría sintiendo un gran cariño. *El abrazo del sapo* contiene una minuciosa reconstrucción de los hechos a fin de descartar o confirmar diversas hipótesis y posibilidades.

¿Estaba cometiendo Koestler sacrilegio al defender a Kammerer y sus ideas erróneas sobre la evolución? Sin duda, pero su defensa apasionada es fiel a su profunda convicción de proteger a los perseguidos. Podían los pronunciamientos ser indefendibles pero Kammerer era un ser humano, un libre pensador al cual AK debía

amparar del escarnio y repudio de las personas que convirtieron su breve paso por el poder en una frágil dictadura pseudoideológica, vacía y perversa.

En el hermoso Volksgarten de

¿Cuál será la opinión de los especialistas de biografías acerca de la propuesta del genio de Budapest? No tengo la menor idea. Lo que sí sabemos es que, según la inteligencia británica que lo espiaba, Koestler era “1/3 genio, 1/3 canalla y 1/3 lunático”.

Viena, AK nos relata una mañana:

Leía un folleto sobre los últimos disturbios árabes en Palestina, con impresionantes detalles de niños asesinados, como en los días de Herodes [...] cuando terminé de leer el folleto y me calmé un poco, me sumí en uno de mis ensueños habituales, en los que dedicaba mi vida a la causa de los perseguidos, luchando por ellos y escribiendo libros que despertarían la conciencia adormecida del mundo (vol. 2, 2000).

Relatará, describirá y polemizará sobre algunas de las ideas científicas más importantes de su tiempo; propondrá sus límites, triunfos

y posibles derrotas. El cerebro totalizador de Koestler va del Polo Norte, en la expedición del Graf Zeppelin, a los límites desconocidos del inconsciente para la creación en el arte y la ciencia, pasando por la medicina, la física de partículas, la psicología experimental y el arte, la ingeniería, la filosofía, el psicoanálisis, la evolución, la antropología, la sexualidad humana (de la cual para comer a medias redactó una vasta enciclopedia); escribirá una autobiografía deslumbrante y lúcida.

Para Koestler toda biografía es una trampa; se escribe por el “impulso del cronista” o por el “motivo del *Ecce Homo*”: “el cronista está impulsado a compartir la experiencia de los acontecimientos exteriores; por su lado el *Homo* está impulsado por la necesidad de relatar los acontecimientos íntimos” (vol. 1, 2000).

¿Cuál será la opinión de los especialistas de biografías acerca de la propuesta del genio de Budapest? No tengo la menor idea. Lo que sí sabemos es que, según la inteligencia británica que lo espiaba, Koestler era “1/3 genio, 1/3 canalla y 1/3 lunático”.

La vida y obra política de Koestler, tan fundamental para entender el siglo xx, está lúcida y expresada –y en la perspectiva correcta– en una respuesta de Tony Judt:

Snyder: Creo que si hubiera un derbi Orwell-Koestler, un concurso para decidir cuál de los dos es el escritor intelectual en lengua inglesa más significativo en política, tú, a diferencia de mucha gente, pondrías a Koestler por delante de Orwell.

Judt: Su interés no radica en describir unos modelos ideológicos y sus defectos, sino más bien en ilustrar unas actitudes mentales y unas percep-

ciones erróneas del mundo, pero muestra poco interés en ese mundo que está siendo erróneamente percibido. Esto lo hace (mucho más que a Orwell, que en esos temas puede resultar abiertamente displicente) extraordinariamente empático con la gran historia del siglo XX: cómo tantas personas pudieron autoconvencerse de tantas cosas, pese a todas las terribles consecuencias que acarrearán. En esto, Koestler es insuperable (2012).

Para entender la obra de AK en relación con la ciencia tenemos su inmenso trabajo periodístico como director, editor y escritor en secciones científicas de periódicos europeos distribuidos mundialmente. Escribió sobre ese periodo:

Mi nuevo cargo en Berlín me ofrecía infinitas posibilidades. Tendería un puente entre la ciencia y el pueblo. Como medios de ilustración, tenía a mi disposición una veintena de diarios y de revistas. Esa era la misión que me esperaba; paulatinamente haría que el énfasis de la educación pasara del anticuado humorismo a una viva comprensión de los misterios del universo y la vida [...] me veía obligado a leer una veintena o más de periódicos científicos o técnicos para mantenerme al día en lo que se refería a descubrimientos recientes [...] el residuo general de este trabajo agotador fue una visión total y amplia de los métodos, conquistas y tendencias de la ciencia y la filosofía contemporáneas (vol. 1, 2000).

Lo dijo claramente Koestler, “la distinción entre lo verdadero y lo falso se refiere a las ideas no a las

emociones”; las ideas, para él, deben intentar ser totalizadoras, amplias, incluyentes; comunicar la ciencia es crear, en todo momento, abono social, tierra fértil para esa zona limítrofe con el arte y aquella, ahí donde crece y se expande, en afán colonizador, la obra literaria de Koestler.

Para 1932, AK veía ya muy adelante, era de suyo un descubrimiento:

dentro de las posibilidades del director de una sección científica en el sentido de mantener una política definida, la mía era una franca parcialidad hacia las tendencias “naturalistas” de la técnica; es decir, investigaciones que tienden a explotar las fuentes naturales de energía de manera limpia, directa y elegante [...] La provisión de energía del futuro debe surgir de fuentes más puras, más cercanas a la naturaleza (vol. 1, 2000).

Si esto no es utilizar la información y la creatividad para trazar el futuro, entonces ¿qué es?

En julio de 1931 se embarcó como el único periodista en la expedición ártica del Graf Zeppelin, viaje que de acuerdo con Koestler “marcó un límite entre la era romántica de las expediciones árticas y la científica”. El 24 de julio, junto al lago Constanza, 56 hombres (incluido Koestler) partieron “a la noche polar en una ballena volante”.

El recuerdo de este ascenso rápido, silencioso y sin esfuerzo, o más bien de esta caída inversa hacia el cielo, es hermoso y embriagador. Es totalmente distinto del alarmante ascenso de un avión [...] la nave más liviana que el aire se eleva en completo silencio, suave, pacíficamente, como

por su propia voluntad; nos permite la ilusión perfecta de habernos liberado de la esclavitud de la gravedad terrestre. Uno flota, suspendido de una inmensa burbuja de gas, en el cielo [...] la ballena flotante se sostiene gracias a su propia liviandad [...] si los cinco motores se descompusieran seguiría nadando, con su tranquilidad benévola y elefantina (vol. 1, 2000).

Alain de Benoist nos narra:

en 1952, Arthur Koestler decide instalarse definitivamente en Londres en el apartamento de Kensington que ocupará hasta su final, expresará su deseo de no volver a escribir sobre política “tenía la impresión de haber terminado mi trabajo. No quería repetir los mismos temas”.

Decide consagrarse en adelante “a la historia y al estado presente de la ciencia, así como a su impacto sobre nuestra visión del mundo”.

En 1959 aparece *Los sonámbulos*, una delicia de erudición sobre astronomía donde Koestler rinde un homenaje a aquellos grandes “visionarios”: de los antiguos griegos a Kepler, Copérnico, Galileo. Del estudio de sus obras se extrae, según Koestler, la lección de que el progreso de las ciencias es una marcha incierta, una marcha de “sonámbulos”: en cada instante, el paso avanzado está amenazado; a tientas, vamos descubriendo los contornos de la elusiva y compleja realidad. Este libro es una larga reflexión sobre el divorcio entre la creencia y la razón.

Su enorme obra divulgadora nos brinda libros extraordinarios y polémicos: *El grito de Arquímedes* (1964), *El caballo en la locomotora* (1968), *El demonio de Sócrates* (1970), *El abrazo del sapo* (1972),



De la serie *Viaje silente*

Las raíces del azar (1972). En todas sus obras Koestler se indigna contra una de las plagas de los tiempos modernos: la ideología “reduccionista”, definida por Quentin Debray como “la actitud de espíritu consistente en pensar que los fenómenos complejos pueden ser comprendidos y explicados por su descomposición en elementos más simples, considerando de manera ingenua que lo simple solamente es una parte de lo complejo”. De ahí la crítica de Koestler al conductismo, estructuralismo, marxismo y psicoanálisis, del cual declara: “es un sistema de jungla verbal, una mezcla de metáforas y conclusiones”.

Para este errante de sí mismo, confeso del materialismo dialéctico que lo convirtió en un “bu-

rócrata neanderthal”, viajero en la ruta de la seda (deslumbrado por Bujara y Samarkanda; sionista fanático en Tel Aviv, donde vendió agua de limón y donde fue deslumbrado por el mundo árabe que originalmente combatió); este amante ocasional de Simone de Beauvoir; cuidadoso relator forense de sus personajes y de sus amantes; rebelde, según él, “antes que revolucionario”; reo de prisiones en España, Inglaterra, Francia, la vida fue ante todo una búsqueda constante de sí mismo en la que la mirada analítica del pensamiento jugaba, antes que el juicio fácil, un papel central.

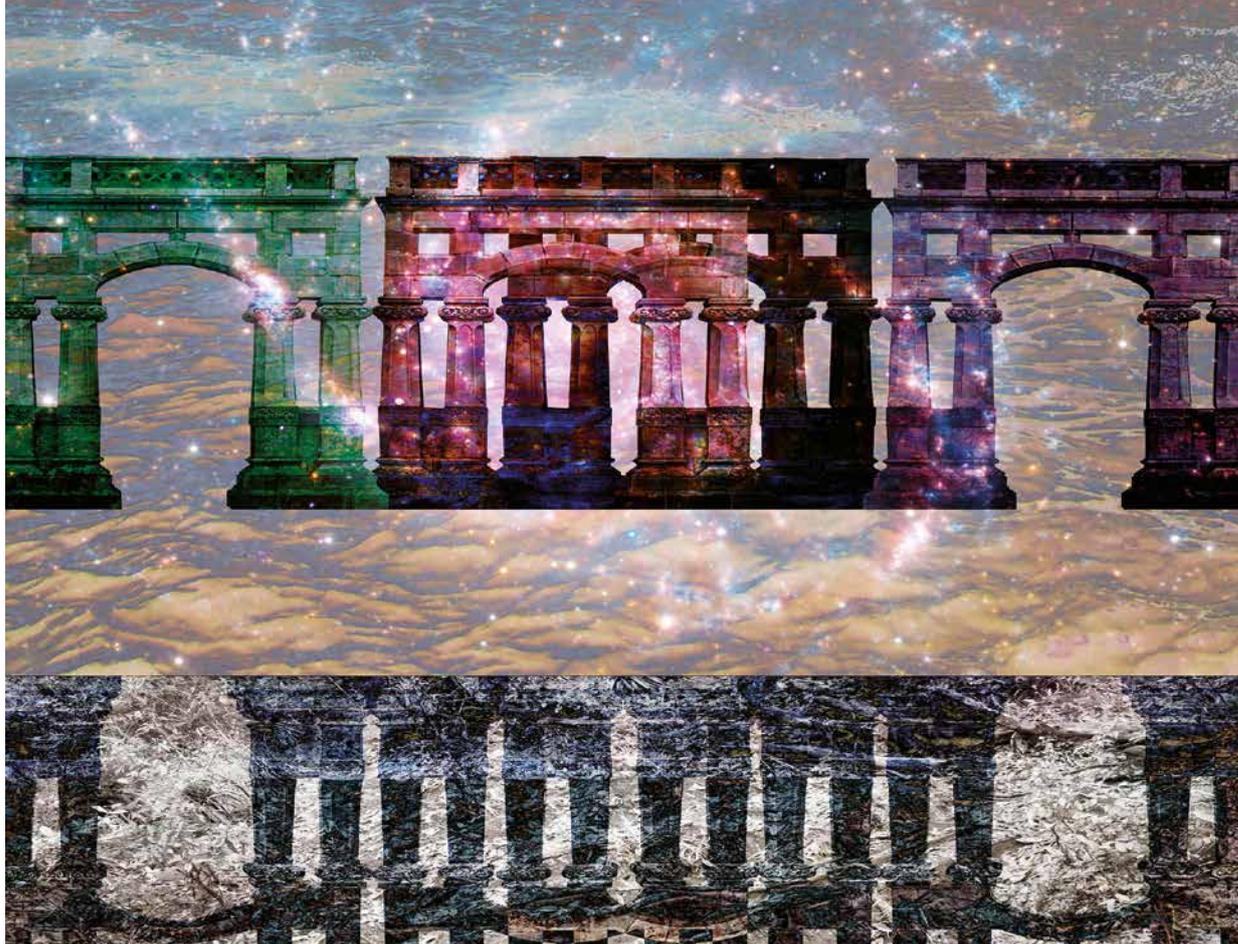
En uno de sus largos viajes “al milagro soviético” en la frontera con Afganistán del otrora es-

plendor de los tayikos, en la estepa monótona, triste y bella, Koestler nos relata su alojamiento:

Era un cuarto amplio y limpio, con varias alfombrillas y esteras, pero sin más adorno que los carteles de propaganda pegados a las paredes, los cuales aconsejaban medidas de higiene y reproducían ampliaciones fotográficas de terribles gérmenes infecciosos.

Después de varias horas de canto y humo de *maorka*, Koestler reanuda el relato:

parecían correr rumores de que se había sacrificado un carnero en nuestro honor. De



De la serie *Viaje silente*

pronto y justo al clarear el día, del modo más inesperado y milagroso apareció el carnero. Llegó en una enorme fuente de madera. Los primeros rayos del sol matinal brillaron en la salsa. Circulillos de grasa flotaban en la superficie, cual lirios de agua, y en medio de ellos se veía las compactas islas de la comida sólida [...] El ritual de aquel festín era el mismo que regía en los países árabes. La cuchara, llena de salsa, pasó por tres veces de boca en boca, alrededor del círculo de hombres, bajo las irónicas miradas de los gérmenes representados en los carteles (vol. 2, 2000).

Imagino a Arthur Koestler caminando *La vía lúcida*, obra que desnuda la ideología política y engrandece la comunicación de la ciencia. Inteligencia que ilumina

para revelar, mostrar, la negra noche desde la cual el ser humano, “dueño de la razón” y del “conocimiento”, corrompe el espíritu creativo de la naturaleza humana intentando, inútilmente, que la conciencia crítica del mundo siga dormida. Pero la obra de Koestler está ahí como un germen que tarde o temprano se reproduce para atacar la sordidez humana y despertar a la crítica, una de las funciones sociales más importantes, vitales, imprescindibles de toda literatura que lucha por exhibir la enfermiza pasión humana por el poder, por el dominio ideológico que somete con base en la fuerza del engaño y la perversidad. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

Judt, Tony y T. Snyder. *Thinking the Twentieth Century*. Nueva York: The Penguin Press, 2012.
Koestler, Arthur. *Autobiografía*. Flecha

en azul. Volumen 1. Madrid: Debate, 2000.

—*Autobiografía. La existencia invisible*. Volumen 2. Madrid: Debate, 2000.

—*El abrazo del sapo*. Barcelona: Ayma, 1973.

Leakey, Richard E. Introducción a *El origen de las especies*, de Charles Darwin. México: Porrúa, 2004.

Vargas Llosa, Mario. “Almas inflexibles. *El cero y el infinito*, de Arthur Koestler”. *Letras Libres*, 30 de noviembre de 2010. <http://www.lettraslibres.com/mexico-espana/almas-inflexibles-el-cero-y-el-infinito-arthur-koestler>.

• **Porfirio Carrillo Castilla** es biólogo por la UV y doctor en Ciencias por el Instituto de Neurobiología de la UNAM. Desde 1985 es investigador titular del Instituto de Neuroetología de la UV.

Todas las palabras están gastadas, mi amigo, y tú ya no vienes a abrir la puerta de la gran casa del verso, las paredes blancas donde grabaste en oro el nombre de los amigos.

Vacía está la casa y mis manos y mi vida que caminaba con la tuya, casi siempre hacia el norte, de lado a lado del país, lentamente cuando tu mirada se detenía en un río, en una piedra, en el fulgor azul del cielo, en la arquitectura de un templo, en la luna llena sobre tus montañas, en tu retama, en tu romero, en la melancolía del padre, en su pan y su vino, en los libros que siempre apretaste en los brazos, o entonces velozmente cuando las manos de uñas roídas de Miguel guiaban los locos volantes de su angustia, hasta la madrugada del último invierno en que todo acabó y él fue olvidado, como si la simple evocación de sus días quebrase el sueño de las almas puras.

Pero, Dios, ¿cómo seré capaz de entender tus designios?, si arrancaste así las altas flores del mundo, los amigos –y de repente estamos en esta fortaleza vacía y ya nada vemos, nada podemos hacer, nada podemos decir, se abren a nuestros pies cráteres de luto y las hierbas crecen desmesuradamente y se levantan y golpean nuestros ojos ciegos. El sol oculta su luz. Se apagan todas las luces. Se apaga tu luz.

Te escribo desde el sur –porque el sur es real y no necesita de la literatura– te escribo desde la misma terraza desde donde veíamos las ciudades enteras, las ciudades del mar. Y al hablar de mar, ya no iremos en aquel barco que habría de llevarnos a una isla que descubriste y tocaste levemente y a la que no regresé. Pero regreso siempre aquí, a este lugar que te vio sonreír a las estrellas sin fin, a las constelaciones que diseñabas con tus dedos de fe, Casiopea, León, Arado, Can, sus innumerables rostros de plata, su polvo frío

HERMINIO

José Agostinho Baptista

Traducción de Jorge Lobillo

Ayer soñé contigo –porque el sueño es real y no necesita de la literatura– e íbamos juntos otra vez y éramos jóvenes y casi bellos otra vez, como en los primeros años de la alegría. Después, los portones de hierro negro se cerraron con estruendo y desperté y ya no estaba en un pueblo que apenas conocía, en las tierras de tu eterno amor.

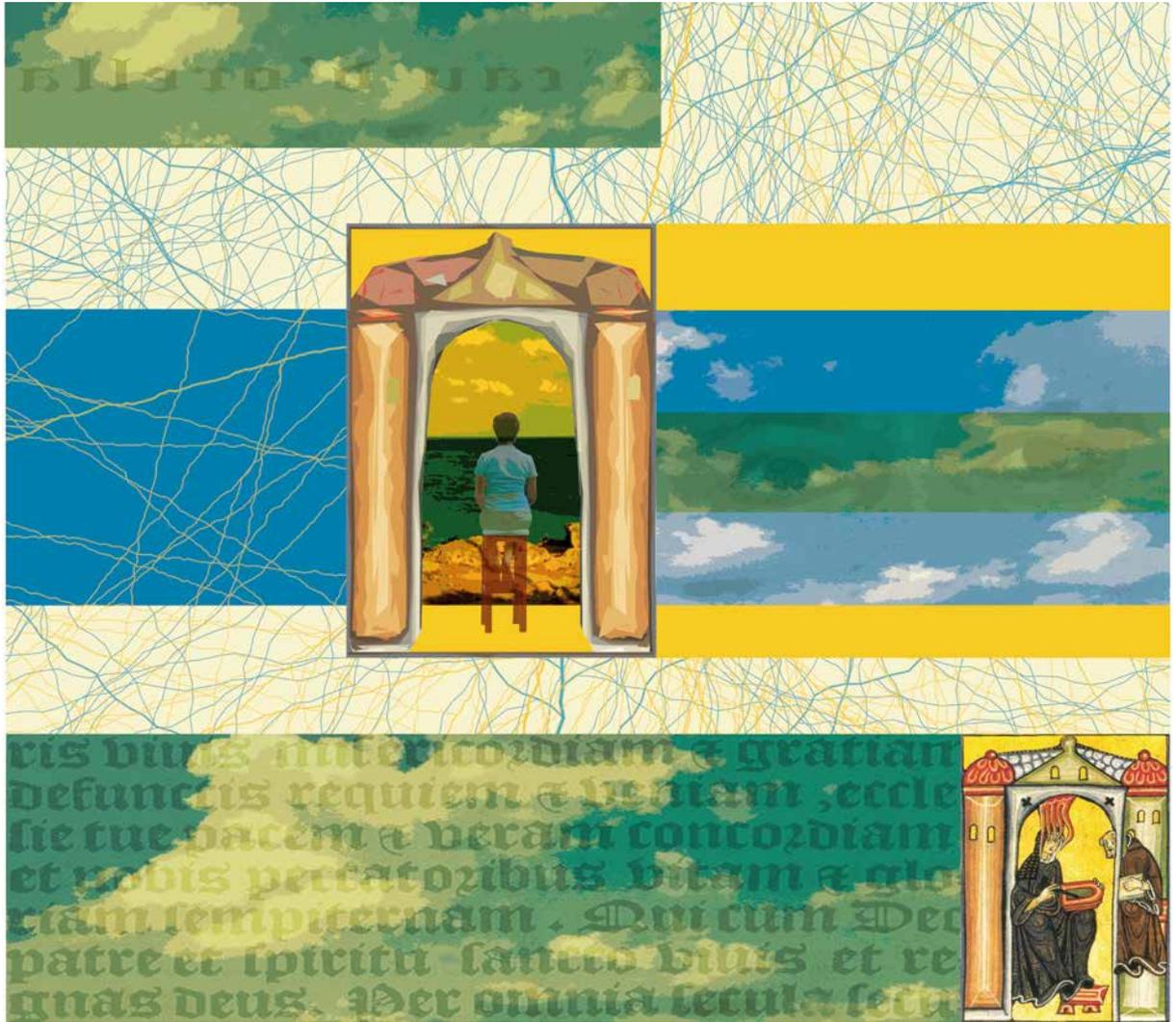
cayendo sobre nuestras cabezas pensativas, sobre el verano.

Tenías las tablas y las leyes, la humilde certeza de los cielos. Y, callado, yo te oía, bebiendo tus fábulas, tus versos sin papel. Eran otros los árboles de sabiduría. Era otro el incienso, el altar, el cuerpo de Cristo, el rosario y la novena, los santificados nombres de tu infancia.

Ayer soñé contigo –porque el sueño es real y no necesita de la literatura– e íbamos juntos otra vez, como en los primeros años de la alegría. Después, los portones de hierro negro se cerraron con estruendo y desperté y ya no estaba en un pueblo que apenas conocía, en las tierras de tu eterno amor. Me sentí perdido como siempre, sin decir nada, esperando oír los corridos y las rancheras de nuestro México que tú cantabas conmovido como en otro tiempo oíste can-

tar en la dulce voz de las madres. Pero sólo oí las campanas, los perros, un llanto raro que venía de lo hondo, explotando, dando un paso atrás, sacudiendo el secreto cuerpo de los amigos. Detrás quedaron los juegos, los balcones de la noche, las sillas de la noche, las prodigiosas historias que te oí, los frondosos árboles mágicos que plantaste, los pájaros de extraños nombres y extraños colores que traías de muy lejos, desde tiempos antiguos, y soltabas del corazón.

Hoy en día sé que sobre el frío y desolado mármol no soy capaz de dejar mis orquídeas y tus rosas, tus rosas de palabras, incendiando el mundo. Hoy sé que de ese lugar donde estás –¿de silencio, de música sublime?– no se envían cartas y el cartero no toca ninguna puerta ninguna vez, pero a pesar de eso te escribo y digo: de tres queda uno, el más desam-



Scivias

parado, aquel que escribe estas palabras gastadas, mi amigo, cuando escribir ya no vale la pena excepto para decir adiós, para despedirme pobremente, sin remedio, sin ruido, con todas las lágrimas vueltas hacia dentro, donde no se ve cómo arden los sueños. (Disculpa tal descreimiento, tú que creíste tanto en los poemas y en la vida.)

Ahora ya es tarde cuando menos se espera. El sol descende. El silencio baja y permanece en

**Ahora ya es tarde
cuando menos
se espera. El sol
desciende.
El silencio baja y
permanece en
el tiempo que
pasa.**

el tiempo que pasa. Ahora, sólo querría volver a caminar contigo y, sobre la Tierra, oír tu voz. **LPyH**

• **José Agostinho Baptista** (Funchal, Madeira, 1948) es reconocido como uno de los poetas líricos más originales del idioma portugués. Ha publicado numerosos libros de poesía y traducido a autores de varios idiomas, entre ellos al mexicano Sergio Pitlor.

Decir que el universo de Shakespeare –y en particular sus grandes tragedias– conforma una visión esencial y profundamente optimista del mundo, esas grandes tragedias shakespearianas donde se muere hasta el apuntador, marcan uno de los puestos más altos de optimismo y plenitud, de inocencia y luminosidad que haya alcanzado la literatura universal, sólo puede parecerle extraño a un lector desprevenido. ¿En qué consistiría, si no, la gran alegría que producen las obras de Shakespeare? Los filósofos responderán: en la profundidad de su mirada; los literatos, en la belleza y precisión de su lenguaje. Los actores enfatizarán la complejidad y desarrollo de los personajes; los directores, tal vez, el pulso y el ritmo de la anécdota. Pero todos sentirán esa rotunda fuerza de afirmación de la vida, esa confianza y esa vitalidad que emana de sus obras.

¿De dónde proviene, pues, esa inocencia si las grandes obras shakespearianas están atravesadas por la mentira y el crimen? ¿Hay inocencia en Macbeth, asesino sin escrúpulos incapaz de desandar el camino que emprende hacia el infierno? ¿O en Hamlet, paralizado ante el orden de vengar a su padre asesinado? ¿Hay optimismo en Lear, arrojado al vendaval de la locura por sus propias hijas, mientras el bastardo Edmund (uno de los grandes malvados de la literatura) es capaz de mentir al punto de llevar a su amoroso progenitor a la ceguera y a la ignominia?

La inocencia y el optimismo de Shakespeare brotan con la fuerza que les otorga su soporte metafísico: la certeza de un mundo ordenado, de un orden cósmico y otro moral que permea y protege la vida de los hombres. “Como es arriba es abajo”, dice la máxima hermética. El orden cósmico (de arriba) y el orden moral (de

SHAKESPEARE para el siglo XXI

Adriana Menassé

abajo) se entrecruzan en su afán de proteger el orden divino de los valores fundadores (o humanizadores) bajo los cuales el hombre vive y celebra la existencia.

Según E. M. W. Tillyard, en su libro *The Elizabethan World Picture*, esta certidumbre fundamental, esta confianza en el orden del mundo, no es una invención de Shakespeare. A decir del autor, como todos los renacentistas, hereda de la Edad Media una visión del mundo teocéntrica que, si bien ha perdido las complejidades y sutilezas del abigarrado universo medieval (con sus esferas cósmicas y sus jerarquías de ángeles), conserva casi inalterados sus presupuestos básicos. Estos presupuestos, nos dice Tillyard, se expresan en los conceptos de la época sobre el movimiento de los planetas, los ciclos de las estaciones y los fenómenos naturales.

El universo se plantea como una estructura armónica donde los planetas giran alrededor de un centro, donde todo fluye pero también se mantiene en su sitio. Del mismo modo, en el mundo moral rige un orden sostenido por los dioses o por las grandes certezas que orientan la vida y protegen el regocijo elemental de estar vivo. El mundo está ordenado y destinado a ser feliz. Por tan-

to, la transgresión constituye una ruptura, un atentado contra Dios y contra el objeto de la creación misma. Entonces el asesino paga su culpa, la transgresión se expía y todo vuelve a su inocencia prístina porque los dioses vigilan y no permitirán que su creación sea inútilmente corrompida. La aceptación de este orden es tan universal, dice Tillyard, que apenas hace falta hablar de ella. Aparece, sin embargo, en distintos pasajes de la literatura de la época: en el “Himno al amor” de Spenser, en el “Gobernador” de Elyot, en la homilía sobre la desobediencia, en el primer libro de Hooker, *Leyes de política eclesiástica*, y en el prólogo a la *Historia del mundo* de Sir Walter Raleigh.¹

De todas las versiones medievales y renacentistas de esta idea, dice Tillyard, la disquisición de Ulises sobre el “grado” en *Troilo y Crésida* de Shakespeare es la más conocida:

Los cielos mismos, los planetas y su centro
Observan grado, prioridad y sitio
Momento, proporción, curso, carácter
Oficio y costumbre en toda línea y aspecto;
Y por tanto es el Sol cual pla-

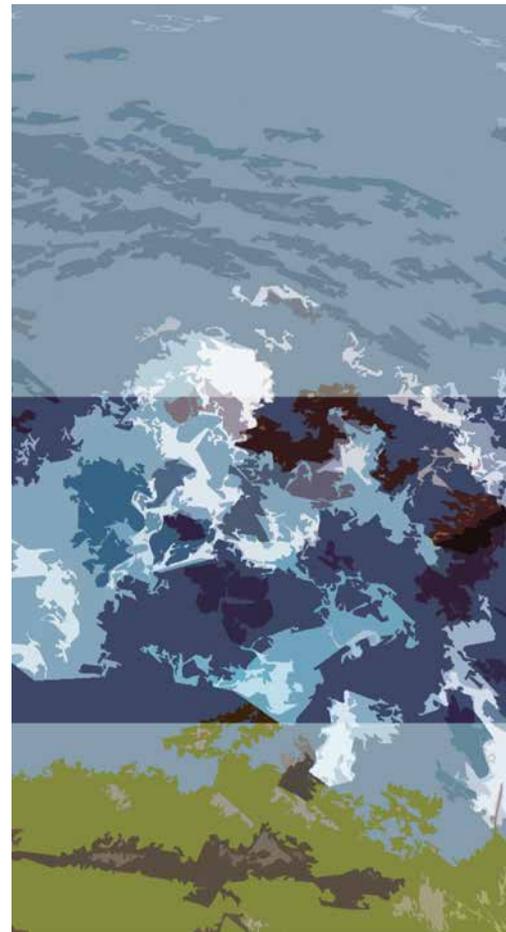
neta glorioso
 En noble altura puesto y alabado
 Entre los otros, cuyo ojo sanador
 Corrige aspectos viles de planetas malvados
 Y señala sin coto al bien y al mal
 Como si mandato de un rey fuera.
 Mas cuando los planetas
 En mezcla infame hacia el desorden tienden
 Qué plagas, qué portentos, qué tumultos,
 Qué violencia de mares, sacudimientos de tierra,
 conmociones de viento, espantos, cambios y pavores
 Desvían y debilitan, suprimen y descuajan
 La vida conyugal de los estados
 De su quietud primera.

El sol es el rey del universo, como el rey es el sol y el guía del universo humano. El orden es armonía y el desorden, caos. No es de extrañar que a un sentir tan imperioso del orden corresponda una noción trascendente del caos. Dice Tillyard: "Para nosotros, 'caos' no significa mucho más que una confusión a gran escala; para los isabelinos significaba la anarquía cósmica anterior a la creación y a la total disolución que resultaría si la presión de la Providencia se relajara y permitiera que la ley de la naturaleza dejara de actuar".²

Para el mundo teocéntrico cada acción natural tiene una correspondencia en el mundo humano de la misma manera en que una acción –bondadosa o malvada– alcanza implicaciones cósmicas. Esta liga entre lo humano y lo divino, entre lo individual y lo universal es lo que le imprime ese carácter grandioso, heroico a la tragedia porque el orden divino (es decir, la ley moral) es imperio-

so y el fantasma del rey Hamlet, enviado del otro mundo, regresa a clamar justicia contra la traición que segó su vida, pues los dioses no han de encontrar sosiego hasta no ver el orden fundamental restituido. Así, cuando Hamlet herido le pide perdón a Laertes por la muerte de Polonio, y Laertes, a su vez, responde con nobleza advirtiéndole que la espada que lo hirió había sido envenenada por su tío –al igual que el vino que mató a la reina–, la minuciosa e hipócrita infamia del rey queda al descubierto y Hamlet puede darle, entonces sí, frente a la corte, una muerte legítima. Cuando en la tragedia de *Macbeth* el bosque de Birman se acerca a Dunsinane (aquel suceso impensable al que aluden las brujas en su lenguaje de cifras), él decide resistir porque las otras opciones de muerte que se le presentan como alternativa son mucho peores. El tirano está atrapado y muere como los criminales: aborrecido del mundo y renegando de la vida, el máximo pecado y el máximo castigo al que puede estar sujeto el ser humano. "Tomorrow and tomorrow", dice Macbeth cuando se entera de la muerte de su esposa: "¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se agita e inflama un momento sobre el escenario y luego deja de escucharse; un cuento narrado por un loco, lleno de estruendo y de furia que nada significa!"³ El ciclo del malvado ha llegado a su fin y el orden de lo habitable, de lo humano y de lo divino, vuelve a quedar a salvo.

Qué lejos de nuestra ácida y desencantada visión posmoderna aparece ese mundo jovial y transparente. A partir de la Ilustración o acaso del romanticismo el orden se descentra, las certezas se diluyen o se desvanecen. Aparece la novela, un género mucho menos heroico, y surgen los poetas malditos. Luego, Kafka y Beckett, los au-



tores que tal vez más radicalmente expresan la desolación e impotencia del hombre en este mundo moderno. La sospecha de orfandad se amplifica hasta ocuparlo todo. Estamos solos, nadie escucha. La vida deja de ser un milagro para convertirse en un acontecimiento fortuito y no necesariamente deseable; el mundo es una selva sostenida sobre el inmenso andamiaje de un poder puesto al servicio de sí mismo. Ningún sentido superior preside sobre nuestros actos. No hay redención ni castigo. Por eso cada uno de nosotros despertará en su día para constatar con horror que se ha convertido en una cucaracha gigantesca.

¿Qué será entonces de la literatura si de pronto se ve imposibilitada para ejercer su tarea



De la serie *Relatos imposibles*

humanizadora? ¿Qué será de la cultura en su conjunto si ésta consiste sobre todo en la creación y transmisión de imágenes y valores que nos confieren la fe y la fuerza que necesitamos para vivir con entereza y alegría? ¿Puede haber sentido en la ausencia de valores trascendentes?, se pregunta la contemporaneidad desesperada. ¿Puede haber entrega y valor para vivir si pensamos que la vida es un error de la naturaleza; que lo que rige ante todo es la ley del más hábil o del más fuerte; que no hay más justicia que la que se haga uno por su mano; que la honradez no triunfa ni la bondad prevalece; que el criminal no paga y que nada de lo que hagamos importa porque el universo es demasiado confuso y arbitrario como para

**A partir de la
Ilustración
o acaso del
romanticismo
el orden se
descentra, las
certezas se
diluyen o se
desvanecen.
Aparece la
novela, un género
mucho menos
heroico.**

que nuestros gestos aspiren a algún significado?

Si plantear un universo ordenado y guiado por una mente superior resulta hoy simple e ingenuo, la sensibilidad moderna parece requerir más que nunca fuentes profundas de sentido. Seguramente el mundo ha dejado de ser un cosmos orientado por un centro moral vigilante, pero en medio del desorden que nos lega el eclipse de Dios, hay momentos genuinos de pureza –tal vez un gesto de bondad, el triunfo inesperado del amor–, capaces de redimir la vida entera. “Acepte estos doscientos rublos”, le dice Aliosha al padre de Ilya en la maravillosa novela *Los hermanos Karamázov*; “de lo contrario habría que admitir que en el mundo sólo tenemos

enemigos. Y eso no es verdad; hay también hermanos”⁴

Este es tal vez el acento del mejor arte contemporáneo, del arte que es creación de significaciones fundamentales, placenta de símbolos en la que podemos articular la imagen de nuestra dignidad y reconocer su timbre entre las voces del desconcierto. En este sentido, la figura de Dostoievski se erige como un enorme pilar que si bien, como nosotros, no da ya por sentada la imagen gloriosa de un cosmos potente y armónico, se niega a aceptar la disolución total del hombre en la trivialidad y la abyección. Pues, el escepticismo que respiramos parece obligado a aceptar la trivialidad y la abyección como condición de existencia. El horizonte desencantado y pesimista del humor actual quiere sacudirse el peso de las leyes instituyentes y retozar con ligereza en un mundo sin arraigos.

En medio de la indistinción y turbulencia de los tiempos, Shakespeare resplandece con sus certezas primarias como una estrella guía, fija en el firmamento. Shakespeare, con su sentido incorruptible de justeza y justicia, con el vigor de una voluntad sin cortapisas y el infalible instinto de su virtud sin moralina, parece estar allí para recordarnos, para devolvernos la desdibujada imagen de la dignidad esencial del ser humano. Ciertamente no es sencillo distinguir entre los anclajes que instauran lo humano y las diversas formas de fundamentalismo, hoy tan temido; el suelo es pantanoso y no es raro deslizarse de un terreno hacia otro. Si el fundamentalismo es el peligro que acecha en el horizonte, la aguda intuición de Shakespeare logra siempre salvar-

¿Qué será entonces de la literatura si de pronto se ve imposibilitada para ejercer su tarea humanizadora? ¿Qué será de la cultura en su conjunto si ésta consiste sobre todo en la creación y transmisión de imágenes y valores que nos confieren la fe y la fuerza que necesitamos para vivir con entereza y alegría?

lo. Entonces pone al descubierto el gozne constitutivo en que amarran nuestros vislumbres y nociones cardinales, el oscuro sustrato frente al cual la posmodernidad recelosa retrocede.

Este sustrato, este fundamento poético de la existencia está allí desde un tiempo inmemorial porque inaugura el horizonte mismo en el que pensamos. “Lleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra”, sentencia Friedrich Hölderlin. La poesía constituye la urdimbre de nuestro ser, pero ha de ser recreada continuamente, aceptada y transformada en un solo movimiento constitutivo: si es un regalo es también una tarea y un destino. “Hay que salvar el amor para que el amor nos salve”, dice Tomás Segovia. Por eso Shakes-

peare es mucho más una nostalgia; es ante todo la memoria a la que hay que volver para reconocernos, para recordarnos íntegros y gozosos; para sabernos dignos, plenos, agradecidos, confiados. Y en medio de ese canto de gozo saber que lo que en Shakespeare fue naturaleza, es entre nosotros compromiso y esperanza. **LPyH**

NOTAS

¹E. M. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (Nueva York: Vintage Books), 10.

²Tillyard, *The Elizabethan...*, 16.

³Fiódor Dostoievsky, *Los hermanos Karamazov*. Trad. por José Baeza (Barcelona: Juventud, 1968), 208.

⁴*The Complete Works of William Shakespeare* (Nueva York: Avenel Books, 1975). Traducción de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

Knight, G. Wilson. *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. Trad. por Juan José Utrilla. México: FCE, 1979.

Kott, Jan. *Shakespeare, Our Contemporary*. Londres-Nueva York: Norton and Company, 1964.

Shakespeare, William. *The Globe Illustrated Shakespeare*. The Complete Works Annotated. Nueva York: Gramercy Books/Random House, 1983.

• **Adriana Menassé** es investigadora del Instituto de Filosofía (UV), con estudios principales sobre ética. Entre sus publicaciones destacan *La ley y la fisura, ensayos de literatura y ética*, así como *Ley, otredad y sentido*, donde se explora el tema de la justicia.

Un judío en Sefarad no era lo mismo que uno asentado en Rusia. Las condiciones de vida y el nivel de tolerancia hacia un “otro” definido regulaban el termómetro social; sin embargo, fue esta diferencia la que marcó una semejanza entre las comunidades judías europeas: las persecuciones y masacres desde los albores del cristianismo por odio e intolerancia.

Un periodo muy inestable y de quiebre fue el siglo XIX, en que aparecieron el romanticismo, el liberalismo y las revoluciones que configuraron las naciones que hoy conocemos. En búsqueda del *Volkgeist* se rescataron narraciones medievales y coloniales en las que se exaltaba el carácter heroico de personajes históricos. Así, el imaginario sobre el judío se constituyó como un otro que responde a conveniencias económicas, sociales y políticas. Esto lo podemos apreciar en *Ivanhoe* de Walter Scott (1820), *Nabucco* de Giuseppe Verdi (1836) y *La hija del judío* de Justo Sierra O'Reilly (1849). Es decir, a pesar de que el imaginario sobre el judío podría parecer uno, cada país se apoyó en él para legitimar los distintos procesos de cambio que se estaban gestando en su territorio, sin que éstos tuvieran que ver directamente con los judíos.

La población judía europea era de 0.8% respecto al total (Barrrett, 2001). Backzo (1984) explica que la sociedad configura imaginarios mediante los que legitima su poder y establece modelos con el objetivo de consolidarse como grupo dominante. Ahora bien, ¿cómo se configura el imaginario sobre el judío? ¿Por qué se reanuda el imaginario cristiano legado? y ¿qué efecto produjo? Estas tres preguntas serán las que rijan el curso de esta exposición.

En *Ivanhoe* apreciamos una variedad de grupos étnicos unidos por

EL JUDÍO EN EL IMAGINARIO ROMÁNTICO

Andrea Medina Téllez Girón

A pesar de que el imaginario sobre el judío podría parecer uno, cada país se apoyó en él para legitimar los distintos procesos de cambio que se estaban gestando en su territorio, sin que éstos tuvieran que ver directamente con los judíos.

el odio que sienten por la “raza judía”, la cual se opone a ellos en tanto que ésta se declara no cristiana. Isaac manifiesta el imaginario: por un lado es avaro, usurero, desconfiado, rico, marginado y aparece con el gorro amarillo característico de los judíos; por el otro, es débil y necesita la protección de alguien superior a él –sea rey o noble–, es objeto de maltrato, vituperado. No es casualidad que fuera el incidente de York, donde se llevó a cabo la gran persecución y matanza de judíos durante la coronación de Ricardo I, lo que provocó que muchos emigraran a Sefarad, al igual que Isaac. Sin embargo, en la novela esta migración se debe más a que no tienen ningún rol en la creación de un mito nacional, por eso se les exilia.

Scott parece reanudar el imaginario sobre el judío por el contexto histórico: el retorno de los judíos a Reino Unido y la activación económica del país. La

presencia del idioma francés es determinante: primero, porque Inglaterra se enfrentaba a los ataques de Napoleón, y segundo, porque uno de sus ancestros había sido Ricardo I. La diferencia entre los dos es que este último había roto toda relación con Francia y marcó la unidad multiétnica que habitaba Gran Bretaña.

Ricardo I fue el único que logró hacer una alianza con los sajones “nuevos” como *Ivanhoe*, no con los viejos como Cedric. *Ivanhoe* y Ricardo se rebelan contra sus padres para liberarse de las limitaciones y dependencias de la figura paterna (Francia-pasado medieval), así como también para formar una alianza en pro de la construcción de una nación que tuviera libertad para autodeterminarse como “civilidad cristiana”: el poder de esta nueva nación que se gesta está en las propiedades, el abolengo, el origen racial, la lengua y principalmente la fuerza,

todo esto representado bajo el escudo de armas. Aunque el poder no es nada sin el dinero. La raza maldita lo era doblemente porque poseía el dinero que los ingleses no tenían y porque había asesinado al dios cristiano.

Hastings (1997) escribe que la construcción del nacionalismo británico es producto de la religión. De hecho, con la llegada del cristianismo la sociedad se dividió en cristianos y paganos; con Enrique VIII se diferenciaría entre anglicanos, católicos y paganos. La nueva religión relajó la tensión entre los grupos minoritarios. Así el puritanismo de Cromwell fue lo que acercó a los judíos a iniciar un retorno a Inglaterra en 1656. Esta apertura se observa de manera inusual en *Ivanhoe* que es, de hecho, un cruzado; un comportamiento de alianza con los judíos jamás se vería en un cruzado como él. Son tales alianzas las que se dan en el ámbito económico desde la Revolución industrial (1764-1840); basta mencionar a Adam Smith y David Quiroz, ejemplos de la nueva relación entre un judío y un inglés preocupados por la economía británica.

La recepción que tuvo *Ivanhoe* fue avasalladora. Scott se dio a conocer por haber ficcionalizado el pasado medieval que compartía circunstancias parecidas con su presente. Quiero decir que la mayoría de los estudios sobre Scott lo colocan como un autor que promovió el antisemitismo, pero si lo fue, tuvo un efecto contrario. El imaginario del judío viejo en Isaac contrasta con Rebecca (nuevo judío al que Cromwell le abrió la puerta), pues no es el extranjero al que se odia por su “raza maldita” o por las posesiones económicas que los sajones no tenían, sino que, en ese momento, se le ve como un aliado económico.

Los judíos entran con un rey, son expulsados por un rey y se re-

integran por una figura política. Al depender de los favores del poder manifiesto, el judío se constituye en un otro movable que se adapta, asimila, moldea y remodela por el contexto. El imaginario en *Ivanhoe* se reactiva con un nuevo sentido: el económico.

El imaginario del judío viejo en Isaac contrasta con Rebecca (nuevo judío al que Cromwell le abrió la puerta), pues no es el extranjero al que se odia por su “raza maldita” o por las posesiones económicas que los sajones no tenían, sino que, en ese momento, se le ve como un aliado económico.

El marco referencial de *Nabucco* es el de la invasión babilónica a Judá. Los epígrafes corresponden al Tanaj que remarca la tragedia operística, pues da un soporte verídico del derrumbamiento de una nación. Ismael es una punta del triángulo amoroso con Abigail y Fanena, una, hebrea por elección, y la otra, por nacimiento. Si bien las características negativas que encontramos en el judío de Scott Ismael no las posee, sí se desplazan hacia Abigail, codiciosa, vengativa, usurpadora, sanguinaria y egoísta.

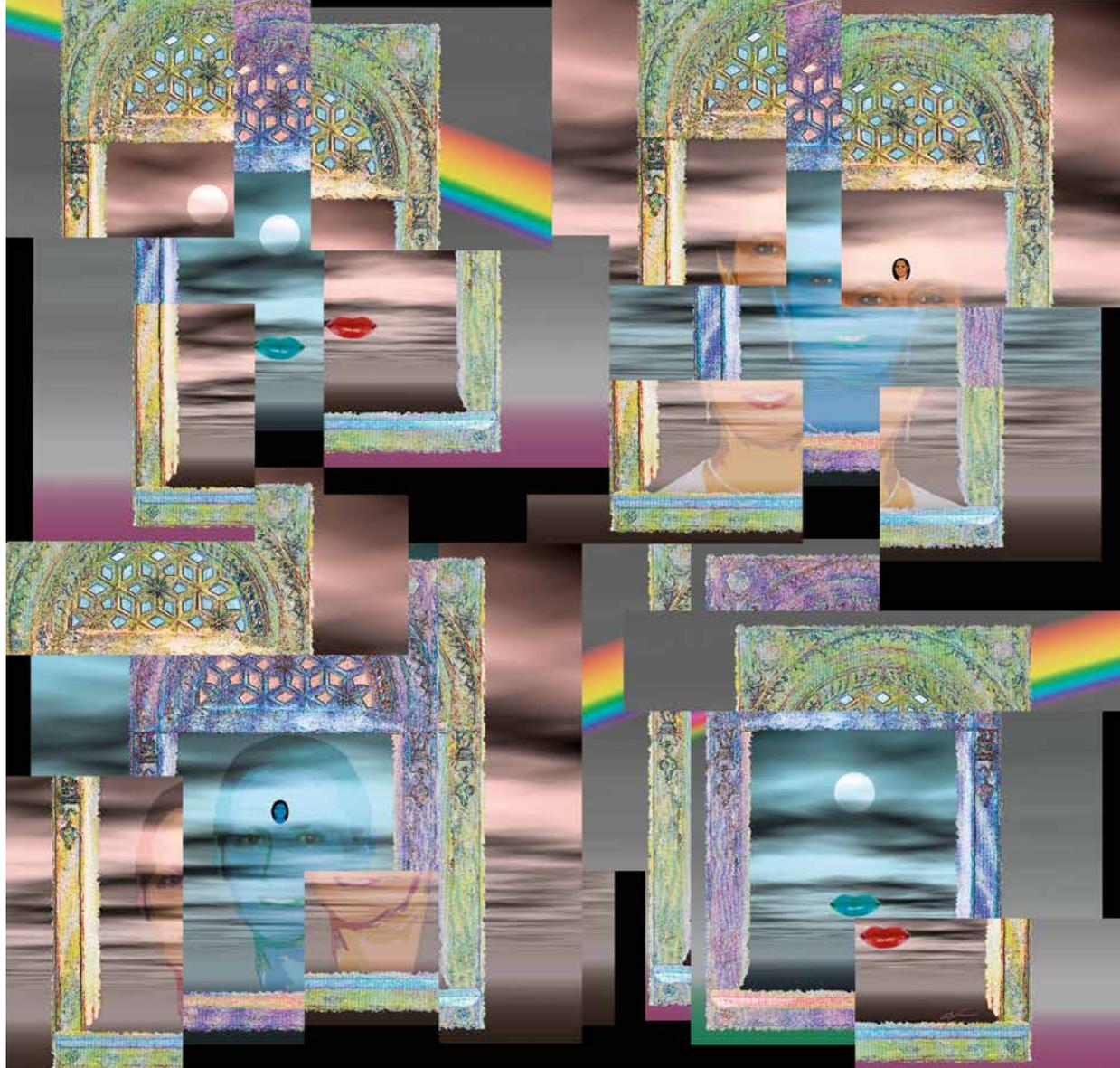
El centro de la ópera es el tercer acto, el canto de los esclavos. En éste el color dorado, mencionado desde el inicio, explota en una metáfora extendida que evoca la

rama dorada de Eneas; el pensamiento de alas doradas remarca y unifica a los hebreos en tanto que desplaza su sufrimiento a los italianos en su canto de opresión.

¿Por qué se revitaliza al judío en Italia de 1836? John Rosselli escribe que la ópera italiana reconocía la cultura nacionalista. La importancia de los coros, a la manera del corifeo griego, servía para expresar opiniones o alegorías políticas y sociales de la época. Al quedar fraccionada, Italia fue escenario de revueltas que adquirieron peso en tanto que se unían a la ola revolucionaria de España, Francia y Bélgica. Los intentos italianos de insurrección tanto en 1820 como 1830 fracasaron, pero adquirieron fuerza con “La joven Italia” y después del discurso de Vittorio Emanuele, rey de Italia en 1859.

El padre de Temistocle Solera, escritor del guion *Nabucco*, había muerto por la causa de la unificación. Esto puede explicar por qué esta ópera alegorizó la unión italiana, pese a que Verdi en ese momento no se pronunciaba abiertamente a su favor, sino hasta mucho después con *La battaglia di Legnano*. No fueron los escritores, ni los ideólogos como Mazzani, ni los estrategas los que llevaron el levantamiento social sino Verdi, quien supo musicalizar el sentimiento patriota y conectarlo con los ideales de la unificación. La alegoría de los hebreos con los italianos era evidente: invadidos y despojados de sus propiedades, gobernados por extranjeros, tratados como esclavos en su tierra natal, añorando un pasado mejor.

Nabucco se ha convertido en el segundo himno nacional italiano por el poder de unificación. Al grito de: “¡Viva VERDI!”, la población italiana se pronunció a favor de Vittorio Emanuele, a pesar de que el acrónimo fuera el nombre del compositor y de que se usó hasta después del discurso de Vittorio



FK2

en 1859. Es innegable la influencia de la producción operística de Verdi al manifestar y gestar el sentimiento nacional. Aun cuando el coro de los esclavos se haya hecho popular después, fue el patriotismo el que actualizó su identificación con el dominio austriaco.

A diferencia de los hebreos, cuyo dios había escrito su castigo dispersándolos de Israel, los italianos tenían algo a su favor: el dios de los hebreos no era su dios, el futuro estaba en sus manos. Era un designio que podían cambiar. Esto le dio mayor fuerza de recepción a la obra, de tal forma que duró casi 23 años en la mente de

A diferencia de los hebreos, cuyo dios había escrito su castigo dispersándolos de Israel, los italianos tenían algo a su favor: el dios de los hebreos no era su dios, el futuro estaba en sus manos. Era un designio que podían cambiar.

los pobladores para activarla en el momento oportuno y amalgamar a los italianos bajo un mismo sentimiento: el de la joven Italia.

Podemos notar que el imaginario judío, si bien fue perseguido en Italia, se revitalizó con características positivas como alegoría del sufrimiento italiano para llamar a la sociedad a la unidad y lucha por su tierra.

En *La hija del judío* el imaginario se importó de Europa; sin embargo, las relaciones que se entablan son diferentes. El judío en América no fue el centro del problema; la persecución de la Inquisición hizo que los judíos

De la serie *Relatos imposibles*

terminaran por asimilarse o fueran practicantes secretos. O'Reilly presenta lo que sería un gran tema de discusión: el judío frente al judaísmo. ¿Se es judío por nacimiento o por decisión?

En la obra, tanto María como Luis desconocen sus raíces judías y son fieles devotos católicos; sin embargo, se les odia, especialmente a María, quien incluso tiene nombre cristiano. La conversión se pone en duda, pero nunca la extracción de la hacienda ni los bienes.

Es posible que Sierra O'Reilly, influenciado por la novela histórica de Scott, la tuviera por modelo y revitalizara el imaginario judío como simple disparador del problema de fondo que aborda: la lucha por el poder político.

A diferencia de Palomares (2009), creemos que el judío converso no sustituye ni reemplaza al indígena sino que es un punto de

A diferencia de Palomares (2009), creemos que el judío converso no sustituye ni reemplaza al indígena sino que es un punto de referencia entre la confrontación del poder central de la Nueva España y el poder regional de Yucatán. De la Lanza (2010) determina la revitalización de la etapa colonial por el contexto similar de Sierra, pero pasa por alto sus ideas liberales.

referencia entre la confrontación del poder central de la Nueva España y el poder regional de Yucatán. De la Lanza (2010) determina la revitalización de la etapa colonial por el contexto similar de Sierra, pero pasa por alto sus ideas liberales. Es decir, pese a que Sierra fuera detractor del conservadurismo mexicano, mantiene una relación estrecha entre Iglesia-Estado. Por un lado manifiesta los horrores y la corrupción de la Iglesia en su pasado colonial inquisitorio; por otro, resalta las cualidades de los jesuitas, a quienes parece exonerar. Estos últimos son una pieza clave, pues son los que hacen la política; la religión y la difusión de la fe cristiana eran un pretexto para el adoctrinamiento de la población y detentar el centro del poder de las nuevas tierras americanas. Otra característica es que Sierra, en su afán por calcar modelos desde Inglaterra y Estados Uni-

dos a México, trata de europeizar los conflictos nacionales. Es decir, usa al judío converso como si fuera indígena: en su condición de inferioridad, el judío en Europa tenía la opción de morir, exiliarse o asimilarse, igual que los indígenas; de cualquier forma la institución permanecería. Tanto los indígenas como los personajes judíos conversos no tienen voz ni voluntad de acción; todo es manipulado por las instituciones que ostentan el poder político: criollos, Iglesia, Inquisición.

Sierra usó el poder mediático de la imprenta y el folletín para unir a la elite yucateca, no para resolver el problema de las castas. El proyecto de Sierra era preparar el terreno para una reforma liberal pero unida al poder eclesiástico, muy disímil de la de Juárez aunque este último le haya pedido redactar el Código Civil. Sierra, de manera personal sentía deuda con los jesuitas pues habían llevado la civilidad al sureste mexicano.

A pesar de que Sierra importa el imaginario judío europeo, el tratamiento que le da sirve para evidenciar las relaciones del poder político en la Nueva España en contraposición con Yucatán.

El imaginario a manos de la institución es utilizado con diversos fines en distintas etapas. Tal es el caso del romanticismo, en el que se reactiva el imaginario sobre el judío en un momento crucial, lleno de cambios e inestabilidad, donde lo único estable de ese periodo era lo que se pensaba de ellos.

Así, el judío fue utilizado para legitimar procesos en la gesta de naciones, ya sea para afianzar la economía como en *Ivanhoe*, para llamar a la sociedad a la unidad nacional como en *Nabucco*, incluso para evidenciar el juego del poder político en la Nueva España como

En décadas posteriores habrá que seguir el imaginario sobre el judío y la visión que ellos tienen de sí mismos; cuya identidad, desligada de la tierra mítica de Israel, del *shtetl*, se comienza a configurar de nuevo desde su regreso a Palestina e incluso continúa la pregunta sobre trasladar la embajada de Estados Unidos de Tel Aviv a Jerusalén; es decir, reconocer a esta última como capital de Israel, lo que iría en contra del Estatuto de Jerusalén acordado por la ONU en 1947.

en *La hija del judío*. No se trataba de que fueran judíos sino que, por mucho tiempo, habían representado una minoría no asimilable que los constituía en punto de una otredad definida y por medio de la cual se podían explicar cambios y legitimar procesos.

En décadas posteriores habrá que seguir el imaginario sobre el judío y la visión que ellos tienen de sí mismos; su identidad, desligada de la tierra mítica de Israel, del *shtetl*, se comienza a configurar de nuevo desde su regreso a Palestina e incluso continúa la pregunta sobre trasladar la embajada de Estados Unidos de Tel Aviv a Jerusalén; es decir, reconocer a esta última como capital de Israel, lo que iría en contra del Estatuto de Jerusalén acordado por la ONU en 1947. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

Baczko, B. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Traducido por Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Barret, David, George T. Kurian y Todd M. Johnson. *The World by*

Countries: Religionist, Churches, Ministries. Vol. 1 de *World Christian Encyclopedia: A Comparative Survey of Churches and Religions in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

De la Lanza, Sofia. "La lucha del poder católico y el nacionalismo en *La hija del judío* de Justo Sierra O'Reilly". *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*. Vol. 8, no. 2 (2010): 110-115.

Hastings, Adrian. *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1997.

Palomares Salas, Claudio, "La cuestión judía como ficción fundacional en *La hija del judío* de Justo Sierra O'Reilly". Tesis de maestría, McGill University, Montreal, 2009, http://digital.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_.

• **Andrea Medina Téllez Girón** es estudiante de doctorado en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Ha impartido clases a nivel superior en el ITESM y medio superior en COBAEM.

POEMAS

Adriana Lisboa

Traducción de Eduardo Langagne

UNA ROSA

No es una rosa no es una
rosa

substraiga de la rosa
todas las no-rosas
prive a la rosa del jardín
del jardinero sus padres su pan
retire de la rosa el sol la tierra
 el verano la lluvia los chinos
 que decidieron cultivarla
hace cinco mil años y Cleopatra
empeñada en seducir a Marco Antonio
el pigmento de la rosa la abeja la Flora
de Botticelli la rosa de Pentecostés la rosa
de Hiroshima la rosa sin
 rima la rosa sin
nombre el nombre de la
rosa

y nada resta a lo que
pueda llamarse
rosa

(ahí la verdadera
rosa).

• **Adriana Lisboa** (Río de Janeiro, 1970) es poeta, traductora, narradora y doctora en Literatura Comparada por la UERJ. Recibió el Premio José Saramago por su novela *Sinfonía en blanco* y el Premio Moinho Santista por su obra literaria.

CIRUELA

La boca rompe la piel roja
la carne de la ciruela (no
el reino vegetal no
posee sistema nervioso central
de modo que no se trata
del júbilo transversal
del dolor)

digo piel y carne
podría decir cáscara y pulpa
sería más esmerado
más botánico y simple
cáscara y pulpa y el zumo que
escurre incontinente
como si
pudiera lavar al mundo entero
salvar al mundo entero

librarnos del fardo
de buscar un sentido
para la dádiva de la ciruela
pura dádiva
de la ciruela
pura
compasión.

LLEVAR LA VIDA

Llevar la vida
hecha un paraguas dentro
de la bolsa una llave
maestra un bolígrafo
llevarla como a una criatura
adormilada a la cama
como a un libro que aguarda
ser abierto a la sombra de un árbol
en un parque
llevar la vida
adentro

llevar la vida
afuera como
se lleva a un perro a pasear
lavar la vida
debajo del grifo restregarla
sacudirla
remendarla

llevar la vida leve
llevarse por ella
velar por ella
disgustarse por ella

desplegarla (vela) al viento
desanclarla perdonarla
protegerla (vela) del viento
con la palma de la mano
llevarla de la mano
como a un pequeño
perdido de vuelta
a casa

aceptarla
como a un pájaro
distante un pasaje entre
el no saber y el no
saber
bordarla
celebrarla con una alegría
de cristal. **LPyH**

ACERCAMIENTO A LA COLMENA SOLAR: el tigre de Eduardo Lizalde

Jaime Ricardo Huesca

La literatura es el medio donde surgen las reflexiones del hombre y su convivencia con el entorno natural. Un ejemplo notorio es la devoción, a veces insistente, por los felinos salvajes: tigres, leones, panteras, entre otros; viven en párrafos, versos y a la vez forman páginas y libros; igualmente son figuras de respeto al grado de relacionarse, en muchas civilizaciones, con asuntos cosmogónicos y religiosos. Grandes autores han obtenido inspiración de dichos animales, en específico, del tigre; uno de tantos es Jorge Luis Borges. Nuria Amat lo refiere:

El tigre fue siempre una obsesión para Borges. La luz que guiará su vocación de escritor. Viene a significar el símbolo más hermoso de su biografía literaria debido a que el tigre encarnará la literatura que ama y, en consecuencia, la literatura que fundará a partir del impacto de ese encuentro de la infancia (2007).

Es en el poema “Dreamtigers”, en *El hacedor*, donde el poeta dice:

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre:

[...] rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra [...] Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.) Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños (Borges, 10).

Eduardo Lizalde representa un caso semejante. En 1970 publica su más memorable obra: *El tigre en la casa*, poemario donde toma como elemento principal al tigre, su obsesión metafórica, y lo define como “la imagen universal de la desgracia amorosa”, tema primordial. Con cada verso, el poeta manipula dicha imagen y le adjudica una carga simbólica distinta en su desarrollo, de modo que el libro es amplio y diverso en su contenido. Respecto a ello, señala:

Poco a poco, mientras se fueron dando las secciones del libro, me di cuenta que todo

debería ser construido alrededor del tigre, y que debía trabajar para que el tigre tuviera una presencia, por un lado abrumadora y por otro invisible. Que fuera todo y que fuera nada [...] Y me lo formulé de esta manera: el tigre debe ser la imagen universal de la desgracia amorosa, pero para todos, incluso para aquello que no soy: para el homosexual, para el misógino, para el eunuco, para el antropoide casi frustrado, y para lo que soy, el hombre que goza y padece amores, que se tortura por una pasión desdichada o varias.¹

En “Retrato hablado de la fiera”, primera parte de *El tigre en la casa*, impera la mención de este animal. El poema, conformado por 12 fragmentos, utiliza al felino en nueve de ellos, omitiendo “1. Epitafio”, “4” y “5”.

“2. El tigre”

Principia con estas líneas: “Hay un tigre en la casa / que desgarrar por dentro al que lo mira”. En el presente, el sujeto poético habla sobre la presencia de un tigre y da signos de él como una bestia poco común y de enormes proporciones, “más largo y más pesado / que otros gatos gordos / y carniceros pestíferos / de su especie”, un felino que huele la sangre a través del vidrio y que percibe el miedo, creciente de noche y, de algún modo, no cabe dentro de la misma estructura en donde habita. De este modo, se expone el tema principal, la extraña presencia del tigre en la “casa”, si por dicho espacio se interpreta, según la simbología, a este recinto como el interior del ser, del yo poético; el tigre dentro de la casa es una faceta del sujeto. En un momento determinado él es el tigre, “y sólo puede herir por dentro”, el



TM2

lado cruel y destructor del hombre, la reactividad instintiva.

“3”

El epígrafe de Rubén Bonifaz Nuño da cuenta del enfoque temático: “Lo he leído, pienso, lo imagino; / existió el amor en otro tiempo”. / Será sin valor mi testimonio”. A grandes rasgos, el texto muestra la nostalgia de un amor pretérito, tema del poema: un testimonio sin valor. Se percibe la presencia de dos tigres, cada uno con distinta carga simbólica: 1) el amor, como “una blanda fu-

ria”, “mismamente recuerdo / que el amor era una fiera lentísima: / mordía con sus colmillos de azúcar / y endulzaba el muñón al desprender el brazo”; como también toma presencia el lado erótico del amor, como “una jauría de flores carnívoras, ramo de tigres”. 2) La voz lírica personificada como tigre, animal que recuerda el evento idílico y que, además de hablar de su antigua cosmovisión del amor, trae a la memoria la figura de poder y deseo que representaba, tal como una divinidad que llena de vida lo que le rodea e incluso lo carente de ella: “los muebles de

madera / florecían al roce de mi mano, / me seguían como falderos / grandes y magros ríos”.

Sin olvidar la naturaleza del recuerdo, Lizalde remata con una visión sin amparo y decadente: “Recuerdo muy bien todo eso, amada, / ahora que las abejas / se derrumban a mi alrededor / con el buche cargado de excremento”. Es así como el olvido lleva a la descomposición al ser que ama o en algún tiempo amó. Un elemento muy importante del tigre en estos fragmentos es su relación con la soledad, referencia directa a Ramón López Velarde en “Obra maestra”:

El tigre medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo, describe el signo del infinito con tan maquina fatalidad, que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de un solo sitio.

El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza.

Al igual que en Velarde, el tigre de Lizalde es un ente de naturaleza solitaria, confinado al encierro y la soltería. Velarde es su propio tigre; Lizalde, también.

“6” y “7. Samurái”

Es en el poema “6”, el más breve de todos, donde el autor reinstaura la presencia del felino hasta el final del “capítulo”, una suerte de entremés: “Algo sangra, el tigre está cerca” (un elemento connotativo del felino rayado). En “Samurái” retornan la figura de la voz poética y del animal a su encuentro en la casa. Tanto en “La fiera duerme” como en “El tigre”, el sujeto evita la interacción con la bestia: “eludo el charco de su baba negra. / En mi sigilo, soy invisible casi; / me he descalzado incluso / de las plantas del pie”. En versos siguientes, el tigre da muestra de su calidad deílica: “Pero el tigre adivina. / Como en la selva sola de estereotipos constantes, / de ruidos automáticos, / los ojos de sus víctimas / miran por él cuando se duerme: / ha descubierto mi presencia”. Hay cierta carga de omnipotencia, aunque sin hacer de lado esta cuestión, encuentro una relación contradictoria entre los versos anteriormente citados y las dos primeras líneas que abren el poema: “Sin que el tigre me advierta / lo gro entrar en la casa”. Entonces, si

el tigre mira por los ojos de su víctima cuando él duerme y éste no logra advertir la entrada del sujeto, quiere decir que la fiera no toma al hombre como su presa.² Así, el mismo título del poema remite a las acciones y cualidades que pueden representar a un guerrero samurái por ambas partes: el sigilo del hombre y la percepción, fuerza y precisión del tigre.

“8”

El tigre posee, de manera abrupta, un significado distinto: “Oigo al tigre rascar. / Sonríe malignamente / y se agrietan los muros”. Se aprecia como un animal demoníaco y poseso, un objeto del mal: “es bestia fiel este rayado azote, / *O mon cher Belzebuth, je t'adore*”. El tigre de este escrito se emparenta más con el de William Blake o con el famoso Shere Khan de Kipling por su semblante oscuro. También expone algunos tintes de claustrofobia y refleja la sensación de no poder salir de la casa, el encierro: “Reloj de furia el tigre / se desgarró a sí mismo / cuando está solo demasiado tiempo”, y con ello necesita estar acompañado. Si se observa este fenómeno desde la perspectiva del primer poema, el tigre como una faceta del hombre y visto desde la perspectiva del “yo” refleja el miedo a uno mismo. Por último, vista la relación entre el tigre y la sangre, lo diabólico también recae sobre este símbolo: “y la materia de su vista / no es la luz / sino la sangre”, cuestión que da parte al ritual y que pone al terrible tigre como un devorador de almas.

“9”

El tigre, incluso dormido, busca la sangre y el asesinato y del mismo sueño brota el líquido sanguíneo al plano “real”, una hiperbolización: “Duerme el tigre / la sangre de este sueño, / gotea. / Moja la

piel del tigre real”. Algo ocurre: el felino despierta de su entrañable fantasía y se encara con el yo poético, cosa contradictoria; la fiera lo ignora para continuar con su cacería onírica. En este proceso poético, tigre y humano pueden llegar a la convivencia, el hombre encara su destrucción: él mismo.

“10”

Situado en esta parte de “Retrato hablado de la fiera”, se asimila de nuevo y de manera más directa la visión del felino cautivo; acto seguido, el poeta juega con el sentido semántico del tigre con el mar, hay una intercalación: pone la imagen de ambos elementos en un plano paralelo en donde las propiedades pertenecientes a uno pueden recaer en el otro. En la siguiente estrofa se menciona: “Más tarde / cuando el sueño de ella / es como el pozo más profundo, / cuando sueña y me olvida, / abro la puerta / y miro cómo / la desgarró el mar”. Es así como el acto contemplativo del ser amado, “cuando sueña y me olvida” en un impulso amoroso, tal vez paranoico, el tigre, el yo, escapa y desgarró a su presa, es libre.

“11. Pobre Desdémona”

Sin duda el tigre funge como una clara representación de *Otelo*, de William Shakespeare. El escrito presenta dos planos, el onírico y el real, de los cuales el primero alude a la vida y el segundo a la muerte. El autor expone elementos que dan una idea de lo anterior: “Son esos sueños tuyos, amada / [...] que hacen florecer las prímulas / y azahares en tus flancos. / Y caen del lecho moras / de grueso jugo, cuando sueñas”. En la segunda estrofa, la amada regresa a su realidad mortuoria: “Despiertas, luego me miras: / descubres en mis ojos la muerte”, los ojos del tigre, y la

situación en adelante se corrompe al punto de recrear la tragedia shakespeariana: “las flores se diluyen plenamente; / vuelven a ser remate de las telas. / [...] Las moras son tranquilas manchas de sangre remolida que el tigre deja ahora al balancear su hocico”. Este es otro poema en el que el tigre tiene cualidades violentas y destructivas. El autor inserta un muy atinado remate al escrito: “Y ya no existe el sueño”.

Así como se observa la relación entre el tigre y la sangre, también entra en este campo una reflexión muy atinada de Mario Bojórquez: “la mutilación y el desgarramiento son una de las figuras plásticas más impresionantes [en la obra de Lizalde]”.³ Sin importar el cambio semántico del tigre en cada escrito, el autor no hace de lado las acciones naturales de la fiera, un intento por conservar cada gesto del animal y, con ello, brindar mayor riqueza al constructo de éste. Esta labor la expresó Borges en textos como “El otro tigre”: “Al tigre de los símbolos he opuesto / El verdadero, el de caliente sangre / El que diezma a la tribu de los búfalos [...]”. También en “El oro de los tigres”: “Hasta la hora del ocaso amarillo / cuántas veces habré mirado / al poderoso tigre de Bengala / ir y venir por el predestinado camino / detrás de los barrotes de hierro, / sin sospechar que eran su cárcel”. Por otro lado, la estética anti-pitagórica del felino es, ante todo, desproporcional e inarmónica, es la naturaleza del sanguinario. Terminará Bojórquez esta cuestión: “destruye porque la piedad no es un atributo de belleza”. Encuentro este fenómeno en “El tigre”, “3”, “8”, “10” y “Pobre Desdémona”.

“12. El cepo”

El cepo es el último fragmento, en el cual se aprecia al tigre como un ente libre; si en el poema “3” era un productor de vida, aquí lo es de la muerte y no como en los demás textos, pues el autor le otorga el “poder” de convertir la vida en oro: “Y a su paso, Midas, las hojas, los ojos, / flores desprevenidas, crótalos dormidos, / ramas a punto de nacer, / libélulas doradas de por sí, / gemidos de cachorros, / se doran, se platinan”. Ante esta situación hay una trampa que busca capturar al fugitivo gato, la figura de la amada que busca regresarlo a su encierro: “Y el tigre pasa, frente a la trampa absorta, / amada, / y la trampa lo mira, dorándose, pasar”; el tigre, imponente, tigre de oro, “huele acaso / la insolente carnada convertida en rubí, / lame sus brillos secos de aparente jugo”. Pisa la trampa sin importar la consecuencia y escapa de su jaula, “y la trampa se queda / como la boca del oro / del niño frente al mar”.

Eduardo Lizalde elabora un libro desgarrador donde el tigre representa el romanticismo más puro. Utiliza un discurso tradicional y lo reconstruye de una manera sublime y novedosa; además, la identificación del lector con el texto resulta inevitable, cuestión a resaltar, pues el autor toma esto como objetivo. “Retrato hablado de la fiera” es, por mucho, el rostro de un tigre solitario y en conflicto consigo mismo, olvidado; son sus rayas y fuego ardiente, su terrible simetría, el rostro de un poeta y, a la par, del hombre; Lizalde menciona: “La humanidad es soltera y huérfana, por lo que el ser humano tiene algo de tigre”. Este breve análisis recaba una de las diversas lecturas

que propone *El tigre en la casa*; invito al estudio de la obra y al descubrimiento de una de las figuras más bellas del zoológico literario. **LPyH**

NOTAS

¹Marco Antonio Campos, “Las andanzas del tigre”, *Ómnibus* 06, n° 31 (abril 2010): <http://www.omnibus.com/n31/andanzas.html>.

²Encuentro otra referencia: “La escritura del dios”, de Jorge Luis Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- Amat, Nuria. “El tigre está en los libros. Visiones sobre la llamada literaria”. *Prodavinci*, 22 de octubre de 2013. Acceso el 25 de agosto de 2017. <http://prodavinci.com/2013/10/22/artes/el-tigre-esta-en-los-libros-visiones-sobre-la-llamada-literaria-por-nuria-amat/>.
- Bojórquez, Mario. “Eduardo Lizalde y la poesía del resentimiento”, prólogo a *El tigre en la casa*, de Eduardo Lizalde. México: Valparaíso Ediciones, 2014.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. México: Debolsillo, 2014.
- Campos, Marco Antonio. *La poesía de Eduardo Lizalde. Entrevista y ensayos (1981-2004)*. México: Conaculta, 2012.
- Lizalde, Eduardo. ¡Tigre, tigre! México: FCE, 1985.
- López Velarde, Ramón. *La suave patria y otros textos*. México: Universidad Veracruzana, 2007.
- Tresidder, Jack. *Diccionario de los símbolos*. México: Grupo Editorial Tomo, 2008.

• **Jaime Ricardo Huesca** (Xalapa, Ver.) es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UV.

La lucha por el reconocimiento de las diversas voces que conforman la sociedad inicia con la aceptación de un miembro de la familia que no se identifica con el sexo con el que nació o con el registrado en el acta de nacimiento. Silvia Susana Jácome G. ofrece una perspectiva de esta problemática en el siglo XXI. Por su parte, Violeta A. Chávez B. incita al lector a reflexionar sobre el papel del Estado como único

ESTADO Y Sociedad

testigo de la identidad individual de sus nacionales. En otro orden de ideas, José Carlos López Hernández comparte su propuesta para que maestros y alumnos den un nuevo giro a la educación, llevándola por el cauce de lo que se ha denominado *sentipensar*. **LPyH**



EL GÉNERO DE HOY YA NO ES COMO ANTES

Silvia Susana Jácome G.

Cuando yo era adolescente nació mi prima Norma. En ese tiempo no había ultrasonidos ni otros procedimientos que permitieran saber si la criatura que venía en camino sería niña o niño. Recuerdo que mi tío Chucho le habló por teléfono a mi padre para ponerlo al tanto del nacimiento del bebé. Entusiasmado, mi padre le preguntó: –¿Qué es, centro delantero? –No, compadre –respondió mi tío con resignación– es niña.

Han pasado muchos años desde aquellos acontecimientos –hoy mi prima rebasa los 50 años de edad– y una conversación semejante no tendría el mismo sentido. Hoy, hablar de hombres y de mujeres no es tan simple como era antes. Basten unos cuantos ejemplos.

Donatella no siempre fue Donatella. A los cuatro años de edad vivía como niño, tenía nombre de niño y si le preguntaban a mamá y papá por la criatura respondían, sin titubear, que era un niño. Sin embargo, un día –poco después de cumplir los cuatro años– Donatella, en ese entonces conocida como Diego, visitó a los vecinos del condominio horizontal donde vivía para decir-

les, muy seria, que no era un niño, sino una niña; que no se llamaba Diego, sino Donatella, y quería que todo el mundo la tratara como tal. Me imagino que las y los vecinos habrían soltado una risa discreta y quizá alguien le habría dicho que por supuesto así lo harían.

Al final, Donatella le dijo lo mismo a su madre y agregó que ya no quería que le pusieran pantalones, sino vestido; que ya no quería cochecitos, sino muñecas; y que, por favor, le dejara crecer el cabello para poder ponerse moños de colores. La mamá pensó que era un juego o una ocurrencia y le dijo que no podía ser, que él era un niño y que no era cosa de andarse poniendo vestidos y salir así a la calle. –¿Te imaginas lo que van a decir los vecinos? –remató para disuadirla de semejante locura. –No van a decir nada porque ya saben que soy una niña –respondió ella, triunfante.

Otro caso es el de Sebastián, a quien se le asignó el género femenino al nacer. En realidad, desde algunas semanas antes de nacer, pues el ultrasonido permitió saber que nacería con una vulva. En consecuencia, le pusieron un nombre de niña, lo rodearon de muñecas y le ponían vestidos

y moños en el cabello. A los seis años Sebastián se rebeló y habló claro con su mamá: –Mamá, ya no quiero que me digas Laura; no soy niña, soy niño, y me quiero llamar Sebastián. Si no me dices Sebastián no te voy a hacer caso. Su madre pensó que era un juego y que se le pasaría. Horas más tarde, mientras Sebastián jugaba en su cuarto lo llamó para que bajara a comer: –¡Laura! (silencio absoluto). Su madre gritó más fuerte: –¡Laura! –Nada. Subió las escaleras para asegurarse que escuchaba: –Laura, ya vente a comer. –Nada. Probó entonces lo que el pequeño le había pedido: –¡Sebastián! –De inmediato el niño hizo caso al llamado.

El tercer caso es el de Betty. Poco antes de cumplir los cuatro años su mamá empezó a organizarle una fiesta de cumpleaños; le preguntó si le gustaría que la fiesta fuera de *Dora, la exploradora* o de *Peppa Pig*. –No, mamá –contestó resuelta la niña–, esos personajes no me gustan, quiero que me la hagas de *El Hombre Araña*. No hubo manera de disuadirla y su mamá tuvo que conseguir todo lo que tuviera que ver con este superhéroe y a las y los invitados les pidió que, por favor, no le regalaran muñecas a la pequeña, sino juguetes relacionados con el personaje. El día de la fiesta la abuela llegó con una pijama del Hombre Araña; una de las tías le obsequió un cochecito del personaje y otra, la máscara del superhéroe. La niña estaba feliz poniéndose la máscara y diciendo “soy el Hombre Araña”. Hoy en día, Betty tiene ocho años y es la goleadora de su equipo de fútbol femenino en la escuela.

¿Qué está pasando? ¿Por qué hay niños que no quieren ser niños y niñas que no quieren ser niñas? ¿Por qué hay niñas que no quieren comportarse como se comportaron sus madres en la infancia?

Quienes no ven más allá de los estereotipos están alarmados y piensan que el mundo se ha vuelto un caos. Quienes nos dedicamos al estudio serio de estas cuestiones pensamos que el problema –si es que pudiera llamarse así– es que nuestra sociedad se ha equivocado al asignar los géneros y al imponer una serie de mandatos en función de ello.

Norma nunca fue centro delantero, nunca jugó al fútbol. Como muchas mujeres de su generación, tampoco fue a la universidad; estudió en la escuela de educadoras y trabajó en un jardín de niños hasta que se casó y dejó de laborar para dedicarse a su esposo y a sus dos hijos varones.

Si al nacer Betty alguien le hubiera preguntado: ¿qué fue, centro delantero?, no habría sido descabellado decir que probablemente sí; defensa central, jugador de *rugby* o boxeadora.

El problema, decíamos, no es que las niñas y los niños de hoy no sepan lo que son o lo que quieren, sino que las y los adultos, como sociedad, hemos establecido –o, mejor dicho, establecimos, porque ya estamos rompiendo los paradigmas– una serie de pautas que han de seguir las criaturas en función de los genitales con los que vienen al mundo. Y hemos construido esquemas tan rígidos, que si los genitales son ambiguos o poco definidos –una condición conocida como intersexualidad– se recurre a cirugías para *definir* el sexo de la criatura y, entonces sí, poderle imponer todos los mandatos de género que conocemos.¹ El asunto alcanza tales dimensiones que no hace mucho supe de una familia que tuvo una criatura intersexual. El médico, desde la rigidez de su ignorancia, le dijo a los papás que habría que operar para *definir* el sexo de la criatura y les preguntó qué querían, si niño o niña. Mamá y papá, que ya te-

nían dos hijos varones, no tardaron mucho tiempo en elegir que querían una niña.

A pesar de que la ONU ha establecido recomendaciones para evitar las cirugías a criaturas intersexuales sin su consentimiento –a menos que sean por cuestiones estrictamente funcionales–

El problema, decíamos, no es que las niñas y los niños de hoy no sepan lo que son o lo que quieren, sino que las y los adultos, como sociedad, hemos establecido –o, mejor dicho, establecimos, porque ya estamos rompiendo los paradigmas– una serie de pautas que han de seguir las criaturas en función de los genitales con los que vienen al mundo.

en México se siguen llevando a cabo estos procedimientos, con un enorme malestar para estas personas que, al crecer, se ven impedidas en muchos casos a experimentar orgasmos o a reproducirse, pues no todas las personas intersexuales son infértiles, pero por lo regular las cirugías definitivas terminan provocando esa condición.

¿Y qué pasó con Donatella y Sebastián? ¿Nacieron en un cuer-

po equivocado? No, simplemente evidencian el error de asignar el género en función de los genitales con los que nacemos.

Cierto, en la mayoría de las ocasiones la persona que nace con pene y testículos descubre una identidad de género masculina, es decir, se sabe varón; y en la mayoría de los casos quienes nacen con vulva se saben mujeres, pero no siempre sucede así. En la década de 1980 se estimaba que nacía una mujer transexual por cada 1 800 partos, y que en uno de cada 30 000, un hombre transexual. Conforme han pasado los años la proporción va en aumento, no porque nazcan más personas transexuales, sino porque hay una mayor visibilidad; siempre ha existido el mismo porcentaje, pero hace algunas décadas muchas de las personas transexuales preferían no hacer pública su identidad de género por miedo, vergüenza o simplemente por falta de información; crecían pensando que estaban enfermas (“¿cómo pretendo vivir como mujer si mi cuerpo me dice que soy un hombre?”) y que algún día les llegaría la cura tan anhelada.

Hemos hablado de transexualidad e identidad de género. Hoy en día son conceptos que se manejan con mucha frecuencia en los medios de comunicación, en libros o en películas. Baste recordar *La chica danesa*, cinta estrenada en 2015, que es adaptación de un libro publicado a principios del siglo XXI, inspirado en una historia real. Lili Elbe, una persona que nació con pene y testículos, en su edad adulta no quiso seguir simulando y empezó a vivir como mujer a pesar de estar profundamente enamorada de su esposa.

Transexualidad es, entonces, una condición que viven algunas personas a quienes se les asignó un género a partir de su genitalidad, pero que están convencidas

En la medida en que vayamos siendo menos rígidos en nuestras expectativas, estaremos permitiendo que nuestras hijas e hijos se expresen con mayor libertad, sin importar si sus gustos encajan con lo que hemos creído que corresponde a los niños o a las niñas.

de pertenecer al otro género. En resumidas cuentas, personas que nacen con pene y testículos que se saben mujeres, como Donatella, y personas que nacen con vulva que se saben hombres, como Sebastián. Y no es que *se sientan* mujeres u hombres o quieran serlo; no, es una convicción profunda e indudable que se tiene en los primeros años de vida: hay quienes afirman que desde los dos años la persona ya sabe si es hombre o es mujer, independientemente del cuerpo con el que haya nacido.

Volvamos a Betty, la niña que adora a *El Hombre Araña*. Su mamá me preguntó alguna vez si su hija era un hombre transexual. La respuesta es no. Por una razón muy simple: a diferencia de Donatella o Sebastián, ella no ha querido nombrarse de otra manera y jamás ha dicho ser un niño. A los ocho años ya habría dado alguna señal de querer ser tratada como un niño si de verdad su identidad de género fuera masculina. No es así, simplemente es una niña a la que le gustan los superhéroes y el fútbol, así como hay niños a quienes les gustan las muñecas y el *ballet*.

Y es que, ¿quién dice que a las niñas les tienen que gustar las muñecas y a los niños el fútbol? Es una construcción que, como sociedad, hemos elaborado y enseñado a nuestros pequeños y pequeñas. A veces con costos muy elevados. Hay una película que ahora se exhibe como un musical en los teatros de la Ciudad de México llamada *Billy Elliot*. Billy es un chico de unos 12 años que anhela ser bailarín de

ballet y sufre una serie de burlas y humillaciones por parte, incluso, de su padre, a quien le hubiera gustado que fuera boxeador.

En la medida en que vayamos siendo menos rígidos en nuestras expectativas, estaremos permitiendo que nuestras hijas e hijos se expresen con mayor libertad, sin importar si sus gustos encajan con lo que hemos creído que corresponde a los niños o a las niñas. El ejemplo más absurdo lo constituyen los colores rosa y azul que tradicionalmente se siguen asignando a niñas y niños, respectivamente, pero el ser niña o niño no tiene nada que ver con los colores, así como no tiene nada que ver con los juguetes o con las actividades de uno y otro género.

Afortunadamente, hay sectores de la sociedad –en buena medida impulsados por las ideas feministas del género que rechazan el determinismo biológico– que han entendido que tenemos que cambiar los paradigmas; es decir, lo importante es la realidad, no los esquemas preconcebidos. Y si la realidad me está mostrando que hay niñas que quieren jugar fútbol o *rugby*, o que quieren practicar box, no por eso son menos mujeres que aquellas que bailan *ballet* o juegan a la matatena.

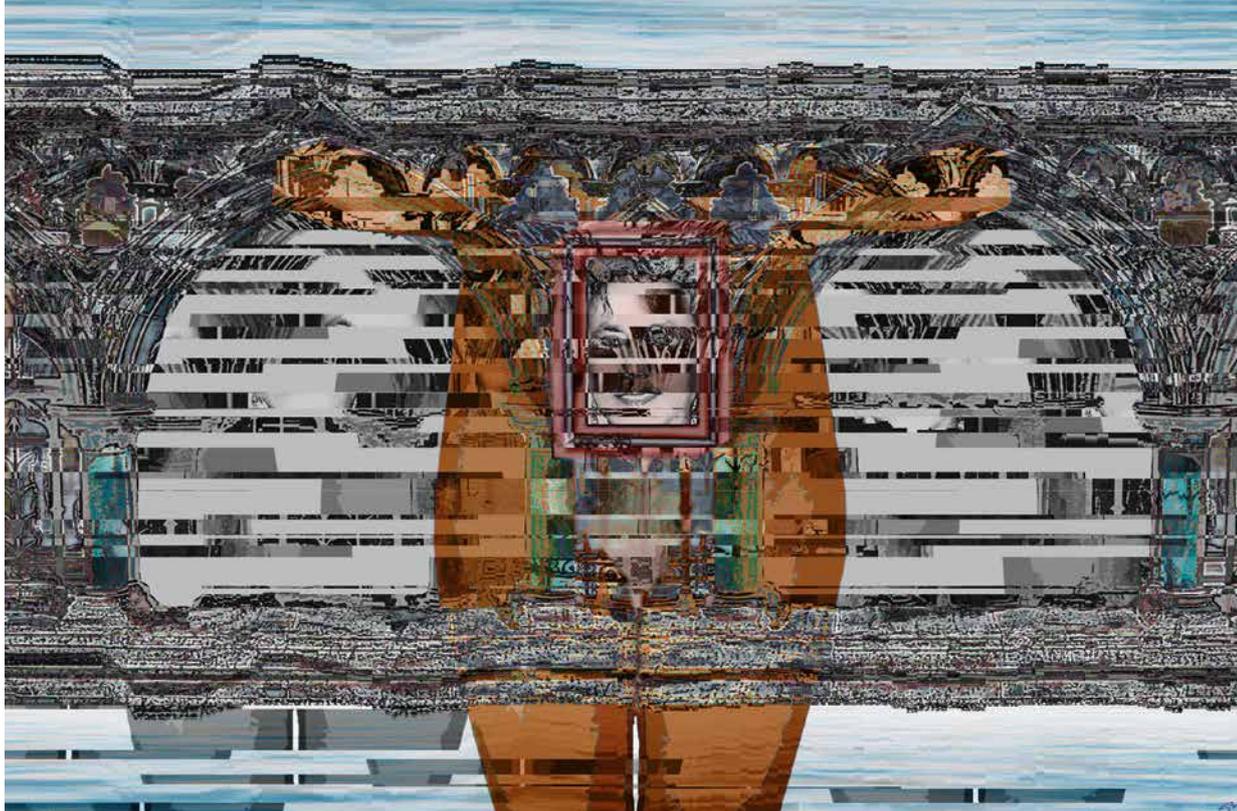
Me gusta poner el siguiente ejemplo: el ornitorrinco es un animal que se reproduce por medio de huevos que pone la hembra –como las aves– y cuyas crías son amamantadas por la madre, como los mamíferos. ¿Dónde ubicar al ornitorrinco? Fue un serio problema

para la ciencia y se dice que en el siglo XIX hubo científicos que decían que el ornitorrinco era una aberración de la naturaleza. El problema, desde luego, no era del animal, sino de los esquemas tan limitados que no permitían representar la realidad tal cual. Es lo mismo que está ocurriendo con el género. El problema no son los individuos que no quieren sujetarse a reglas estrictas, sino las reglas que no necesariamente reflejan la realidad.

Y si hasta este momento el lector o lectora está pensando en lo complicado que es entender las cuestiones del género, déjeme hablarle de otro tema: de las personas que no se identifican con ninguno, que no encajan en la categoría de hombre ni en la categoría de mujer y que se identifican simplemente como seres humanos. O aquellas otras personas que se identifican con ambos, con lo femenino y con lo masculino, ya sea de manera alternada, es decir, que un día se expresen como lo que tradicionalmente entendemos como hombres y al día siguiente como mujeres, o bien, que hagan una mezcla de géneros, es decir, que se maquillen el rostro y se pongan un vestido al tiempo que portan una barba de vikingo y una cabeza totalmente a rape.

Y esto es apenas el principio. Hay quienes dicen que el género, tal y como lo conocemos, está en vías de extinción. No lo sé. Lo que sí me queda claro es que habría que empezar a dejar de colocar a los seres humanos en categorías –hombre y mujer–; quizá habría que eliminar el concepto de género en los documentos oficiales, comenzando por el acta de nacimiento. ¿De qué me sirve que ésta me identifique como hombre o mujer? Si aspiramos a vivir en una sociedad igualitaria en derechos, no tiene sentido encajonarnos en una de las dos categorías.

Mi abuela me contaba que a principios del siglo XX en los



De la serie *Territorio íntimo*

documentos de identidad solía aparecer la categoría de raza. La persona era ubicada como criolla, mestiza, indígena, negra, mulata o cualesquiera otras combinaciones posibles. ¿Cuál era la finalidad? Tener como mestiza más derechos que como indígena o mulata, pero menos que como criolla, por ejemplo. Si como hombre o mujer se tienen los mismos derechos, ¿qué sentido tiene, entonces, que aparezca esa clasificación en el acta de nacimiento?

La propuesta es, entonces, entender eso que llamamos género como un amplísimo continuo en donde pueda moverme con plena libertad, sin que se me haga creer que estoy mal si me alejo o me acerco a los extremos; género fluido, género libre o, simplemente, sin género; siendo parte, únicamente, del género humano.

Desde esa perspectiva, todas y todos ganamos; por ejemplo, aquellas publicaciones cuyos títulos aluden a un solo género como si fuera

La propuesta es, entonces, entender eso que llamamos género como un amplísimo continuo en donde pueda moverme con plena libertad, sin que se me haga creer que estoy mal si me alejo o me acerco a los extremos.

la totalidad. Y entonces ya no tendríamos que hablar de *La Palabra* y *el Hombre* sino, simplemente, de La Palabra Humana. **LPyH**

NOTA

¹ En cuanto al uso de la palabra *transexual* o *transgénero* hay un debate actualmente. Hace algunos años –y todavía hay quienes piensan así– se pensaba que la transexualidad implicaba la cirugía de genitales para “cambiar de sexo” y que el transgénero únicamente contemplaba el cambio de género. Ahora hay quienes consideramos que no tiene sentido hablar de cirugías para definir la identidad de género, toda vez que los genitales corresponden al sexo y no al género, por lo que transexualidad y transgénero terminan siendo sinónimos. Dicho de otra manera, transexualidad y transgénero aluden a identidades de género, no a condiciones sexo-biológicas.

• **Silvia Susana Jácome G.** es licenciada en Comunicación por la Universidad Iberoamericana y maestra en Educación Sexual. Autora de la novela *Piel que no miente*; *Mayela, una mujer transexual*, del cortometraje *Adiós, hombre, adiós* y del libro infantil *Citlalli tiene tres abuelas*, editado por Conapred.

EL ESTADO COMO TESTIGO

Violeta A. Chávez B.

El Estado, como todo agente político, no actúa de manera inocua; al dar testimonio categoriza a los individuos en una jerarquía que los faculta para ejercitar ciertos derechos.

La creciente profesionalización de los servicios del Estado, iniciada hace más de trescientos años en los primeros gobiernos absolutistas europeos, aún no ha terminado de rendir frutos. El Estado empezó a autonomizarse respecto a la sociedad desde que sus empleados comenzaron a usar uniformes y se plantearon las primeras teorías de la soberanía, como la de Bodin, pero la separación se consumó cuando nació la sociedad civil. Fue entonces que se generalizó la percepción de éste como un enemigo.

El liberalismo jurídico, político y económico demandó la autolimitación del Estado en lo que respecta a sus facultades y modos de actuación. A partir de ello, algunos de los procesos más relevantes que lo acompañan y caracterizan se pueden considerar como reducciones o incluso emanaciones al estilo de Plotino. Por ejemplo, la disputada ampliación liberal

de la carta de derechos agregó a la lista algo que, ya sea porque se daba por hecho o porque no había tenido sentido antes, no solía incluirse: el respeto a un protocolo formal que regulara la relación entre el Estado y sus ciudadanos como un derecho, esto es, el derecho al *debido* proceso.

El servicio de impartición de justicia que brinda el gobierno no es el único que ha generado nuevos contenidos jurídicos y retos, lo es también el servicio de administración pública, particularmente el que tiene que ver con la oficina de Registro Civil. Apenas hace 70 años se volvió noticia que poseer un acta de nacimiento avalada por un Estado equivale a existir jurídicamente; el caso contrario implica y supone condiciones de desamparo tanto formales como materiales.

Esto último es el asunto que abordaré en este artículo, señalando la función testimonial del Esta-

do y, de manera breve, las causas que se vinculan a su incumplimiento. Advierto al lector que el texto no es un ataque, sino un intento de hallar los puntos ciegos del mismo e imaginar las rutas por las cuales podría orientarse. Es claro, entonces, que esta posición sobre la relación Estado-sociedad no supone dos elementos separados, sino que, a la manera de J. Migdal, considero que el primero es parte de la sociedad.

En medio de las tendencias globales hacia la expansión del régimen de los derechos humanos, en tanto criterio y principio jurídico como paradigma de gobernanza, el Estado parece presentarse como dos entes a la vez. Por una parte, emite documentos de identidad y, por otra, hace las funciones de testigo ante sí y los otros estados: atestigua que un individuo es *alguien* y con ello lo ampara jurídicamente.

En el marco del régimen internacional de los derechos humanos, ese testimonio es su obligación, el acceso a un acta de nacimiento ha adquirido el rango de derecho humano y no se le considera más un mero producto censitario de la administración pública. El Estado, como todo agente político, no actúa de manera inocua; al dar testimonio categoriza a los individuos en una jerarquía que los faculta para ejercitar ciertos derechos.

Que genere un estatus es parte incluso de su etimología: la palabra viene de *stare, stō*, entendido como mantenerse en pie y alcanzar posición; de ahí la palabra estatus. Pero la dimensión política de esta observación no es menor; no fueron solamente los cauces históricos por los que se condujo la consolidación del Estado ni las revoluciones burguesas por sí mismas, sino que en la testimonialidad del Estado, una de sus funciones inherentes, ya se manifiesta

la artificial separación que hay entre éste y la sociedad civil.

El acta de nacimiento demuestra que el individuo es originario de un país, que el gobierno da testimonio de su existencia, y que debido a ello tiene derechos y acceso a los beneficios que otorga. En el ámbito internacional hay otros dos documentos con los que el Estado, además, testimonia la presencia de los individuos en algún territorio: el pasaporte y la visa.

El pasaporte permite la identificación de sujetos jurídicos. Posee validez internacional, es expedido por las autoridades del país de origen del titular y acredita el permiso legal para su salida o ingreso a través de puertos o aeropuertos internacionales. En sentido político, el pasaporte funciona como salvoconducto para que un individuo no sea agredido o atacado durante su paso por determinados territorios; es decir, como un documento de protección y seguridad frente a posibles daños.

La auto-testimonialidad del Estado se materializó con el establecimiento del Registro Civil, que ocurrió a partir del Código Civil Napoleónico de 1804, y con la institucionalización del uso de pasaportes. Desde entonces, el Estado documenta la existencia física de las personas.

Los antecedentes del Registro Civil se remontan a la Antigüedad. Están relacionados con las necesidades administrativas de agrupaciones humanas de medianas y grandes dimensiones, por eso no sorprende que algunas de las primeras noticias que al respecto tiene Occidente sean las de Grecia y Roma.

En la antigua Grecia los pasaportes eran concedidos por las Asambleas y evitaban a su portador padecer maltratos por parte de las autoridades de los sitios por los que pasaba. En Roma el pasaporte

La identidad reconocida se fue transformando, a través del tiempo, en el conjunto de los derechos de personalidad que incluyen, hoy día, existencia, dignidad, integridad física, respeto, privacidad y otros que se ubican en la gama de los derechos civiles.

se utilizó como un permiso especial, una autorización extraordinaria que se daba a los bárbaros para poder ingresar al territorio y gozar de ciertos derechos, generalmente mercantiles, de manera temporal.

Cuando un ciudadano romano quería realizar un viaje pedía un pasaporte para identificarse. En él —también llamado *combina*, *ractoria*, *synthema*, diploma o *codicillo*—, se incluía la información personal del viajero, el peso del coche o caballo en que viajaba, los lugares por los cuales deseaba pasar, el motivo del viaje y su duración.

Con la expansión del Imperio romano y la edificación de grandes obras infraestructurales, se aceleró la migración. Para establecer un control de las personas que circulaban por el territorio, el Imperio empleó pasaportes como un método de identificación personal.

Con el ascenso del cristianismo, y debido tanto a su impronta ecuménica como a la amplitud de su presencia, el registro de nacimientos de los pertenecientes a la tribu de Dios se volvió una práctica cotidiana de insospechada relevancia política.

Mucho más tarde, en la Europa medieval, los viajeros también necesitaron documentos para trasladarse. En tales documentos se solía especificar el nombre de los pueblos y ciudades a las que el titular estaba autorizado a ingresar, pero sólo fue en el reinado de Enrique V de Inglaterra cuando se creó el primer pasaporte destinado a que sus súbditos pudieran demostrar quiénes eran en tierras extranjeras.

Durante los siglos XVI y XVII los países europeos empezaron a usar y requerir pasaportes a los viajeros debido a que la expansión colonial de sus territorios sobre Asia, África, Oceanía y América promovió grandes procesos migratorios. Alemania, Inglaterra y Francia fueron de los primeros que exigieron pasaportes a todos sus visitantes para saber quiénes eran y por qué razón llegaban al país.

En Francia, durante el Siglo de las Luces, el rey Luis XVI dispuso el establecimiento de un Registro Civil para que los nacimientos, matrimonios y defunciones fuesen inscritos ante los oficiales de la justicia real; sin embargo, el primer Registro Civil secular fue instaurado por la Asamblea Revolucionaria.

Como consecuencia de la Revolución francesa, en 1804 se reguló el funcionamiento del Registro Civil al aplicarse el Código de Napoleón que otorgaba al Estado la facultad de autentificar y dar fe de los actos jurídicos civiles de la persona.

Ya en el siglo XX el pasaporte se volvió un documento esencial a raíz de las guerras que se vivieron en Europa y de las grandes migraciones que éstas provocaron. En 1920 la Sociedad de las Naciones exigió a los países miembros que los requisitos para obtener un pasaporte fueran más estrictos. Desde entonces es un documento único de identificación personal

De la serie *Territorio íntimo*

intransferible, que permite la movilidad transfronteriza.

Con la expansión del ferrocarril en Europa el sistema de pasaportes se colapsó, pero durante la Primera Guerra Mundial quedó claro que eran un criterio de seguridad y continúan siéndolo. Sin embargo, no existía una normativa para la emisión de pasaportes hasta que en 1926 la Sociedad de Naciones emitió las primeras directrices. La normalización de los pasaportes se produjo en 1980, con el auspicio de la Organización de Aviación Civil Internacional (OACI); desde entonces, y para evitar la falsificación del documento, se empezó a utilizar el folio, la fotografía del titular y el papel seguridad. Más adelante apareció el visado, la autorización de un Estado para que un individuo penetre en su territorio durante un periodo determinado.

El valor del Registro Civil en la formación de los Estados es innegable; mediante él se definió de

manera fáctica a los ciudadanos en su sentido jurídico y social, y es solamente a partir de su creación que podemos hablar propiamente de la provisión de seguridad e identidad.

La identidad reconocida se fue transformando, a través del tiempo, en el conjunto de los derechos de personalidad que incluyen, hoy día, existencia, dignidad, integridad física, respeto, privacidad y otros que se ubican en la gama de los derechos civiles. Señala Cortés:

Desde una perspectiva de Derecho se considera que la inscripción de nacimiento asigna a la persona la calidad de sujeto jurídico pleno, además de darle la posibilidad de gozar de protección contra la discriminación y el abandono, y le permite, aunque sea teóricamente, el ejercicio de la plena ciudadanía civil, política y social (2011:28).

Si el Estado produce sus sujetos al reconocerlos como sus miembros, es posible ir más lejos. Con la creación del Registro Civil y la presencia del Estado en un ámbito más allá del puramente político en sentido *schmittiano*, dio un paso sobre el que poco se ha teorizado: evidenció que él es el único testigo legal y legítimo, ante sí mismo, de la existencia de sus miembros.

Su modo de ser produce la idea contemporánea casi imperceptible –por tanto, poco cuestionada– de que hay una forma de existencia legítima, un humano legítimo que necesariamente posee acta de nacimiento y/o pasaporte.

J. M. Coetzee es enfático al abordar esta cuestión en *Diario de un mal año*, sobre la actividad certificadora del Estado. Dice:

O bien te dan el certificado del estado (y lo llevas contigo), con lo que adquieres una *identidad* que durante el curso de tu vida le permite al es-

tado identificarte y seguir tu rastro (dar contigo), o bien vives sin identidad y te condenas a vivir fuera del estado como un animal (los animales no tienen documentos de identidad). No solo no puedes ingresar en el estado sin certificación: para el estado no estás muerto hasta que se certifica tu muerte; y solo puede certificar tu muerte un funcionario que, a su vez, intenta una certificación del estado (2007, s. p.).

Durante el siglo pasado y lo que va del actual, el Estado ha sido ampliamente cuestionado desde varios y disímiles frentes: se ha dicho que la manutención de las instituciones y programas con los que pretende garantizar los derechos sociales se sostiene en el despilfarro y la ineficiencia; que las mafias lo han secuestrado haciendo de la noble política un espectáculo mediático; que su manejo de los recursos en pos de la *res publicae* –y no de la maximización de beneficios– hace de él la perfecta ocasión para el desarrollo de acciones corruptas y delictivas.

Sin embargo, sin importar cuál sea el grupo que disputa su poder, sigue siendo un actor que juega un rol de primera importancia en la regulación de relaciones entre los individuos y en la modelización de sus conductas.

Formado tanto por instituciones y principios normativos como por los concretos miembros del gobierno, recursos y estrategias, el Estado –en el papel de

testigo que aquí se describe– es el único ente social con la capacidad de agencia suficiente para permitir y proveer de una estructura, al menos formal, de reconocimiento universal de cualquier ser humano como una persona cuya integridad e intereses deben ser respetados y promovidos, independientemente de sus vínculos nacionales.

¿Qué pasa con aquellos cuya existencia no es testificada por el Estado? Esa es la pregunta que podemos hacernos al seguir perpetuando criterios formales premodernos, como el *ius sanguinis* y el *ius soli*, para considerar a alguien como miembro de una sociedad. Esta condición es la de apatridia, cuando una persona no es reconocida como su nacional por ningún Estado.

No se trata de una cuestión menor. Durante 2015 el ACNUR contabilizó más de tres millones de apátridas en el mundo, pero calcula que la cifra es definitivamente mayor y que, eventualmente, este será un problema tanto de política internacional (en términos de migraciones, supervivencia cultural de Occidente y efectividad de sus gobiernos) como de fundamentación del derecho en lo que respecta a la definición de sus sujetos y a la legitimidad de sus cánones.

El Estado, cuyo plan programático moderno incluyó la igualdad y la reducción u ocultamiento de la violencia, se ha tornado en testigo y productor de la apatridia como una forma de exclusión institucional de los individuos. Esto parece subrayar la necesidad del

fortalecimiento del derecho internacional de los derechos humanos, y por tanto, del Estado mismo. Dicho de otra manera: no tener al Estado como testigo de la propia existencia hace de la condición de apatridia el desamparo más dramático que puede acaecer a un ser humano; ser nadie.

Por último, y como tarea para la reformulación de la administración pública, conviene pensar qué costos tiene para la definición del Estado y la sociedad el reconocimiento o no de las nuevas identidades sexo-genéricas. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

- Coetzee, J. M. *Diario de un mal año*. Trad. por J. Fibila. Barcelona: Random House, 2007, versión electrónica no paginada.
- Cortés M. H. “El Registro Civil a 150 años”. En Valdés, Luz Ma. (Coord.). *Conmemoración del 150 aniversario del Registro Civil. Fundamentos y reflexiones*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas–UNAM, 2011. Recuperado el 20 de diciembre de 2015 de <http://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3067/4.pdf>.

• **Violeta A. Chávez B.** es licenciada en Filosofía por la UV, maestra en Filosofía, doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM, con estudios de Música Clásica en la UV. Es catedrática en varias universidades y colaboradora de diversas organizaciones en defensa de los derechos humanos.

SENTIPENSAR LA EDUCACIÓN

José Carlos López Hernández

Entonces fue cuando Pierre Anthon se levantó y dijo:

–Nada importa. Hace mucho que lo sé. Así que no merece la pena hacer nada. Eso acabo de descubrirlo.

TELLER

Hace tiempo que tengo un sueño, o pesadilla, donde experimento sentimientos y pensamientos que me invitan a abrir una puerta y, al hacerlo, del otro lado me está esperando una existencia que me pregunta con una voz incandescente: “¿Quién eres? ¿Qué haces? ¿A dónde vas? ¿Qué sientes? ¿Qué piensas?” Para después lanzar un grito de sevicia: “¡Yo soy la *nada* que sienten y piensan tus compañeros docentes y alumnos!”

Es por eso que hoy, después de vivir ese sueño incontables noches, he decidido escribir para formular una respuesta tentativa a la siguiente pregunta: ¿Por qué *sentipensar* la docencia?

Es una pregunta difícil, sobre todo cuando se trata de una interrogante nocturna que se transforma en desvelos inesperados y sensaciones que me conducen a un cuarto donde habita la *nada*; una nada que se vuelve también estímulo para la creatividad, la esperanza, el ingenio,

pero, sobre todo, una nada que se transforma en un *algo* que denominaré *sentipensar*.

Por lo anterior, asumo que la fusión entre la nada, el *sentipensar* y el quehacer de un docente que imagina sociológicamente la realidad, se transforma en una alquimia intelectual que sirve de antídoto para comunicar el entramado de emociones, inquietudes y razones que inspira a practicar la docencia de las ciencias sociales. En otras palabras, navegar en un mar educativo lleno de saberes y conocimientos que tienen como bitácora el compartir con las nuevas generaciones un *habitus* forjado entre la imaginación y el oficio de un sociólogo que vive la docencia bajo la siguiente premisa: invitar a sus estudiantes a *sentipensar* los mundos sociales a partir de la diversidad como ética de lo alternativo, ya que “el ‘oficio’ del sociólogo es muy exactamente eso: una teoría de la construcción sociológica del objeto convertida en *habitus*” (Bourdieu, 2008, 373).

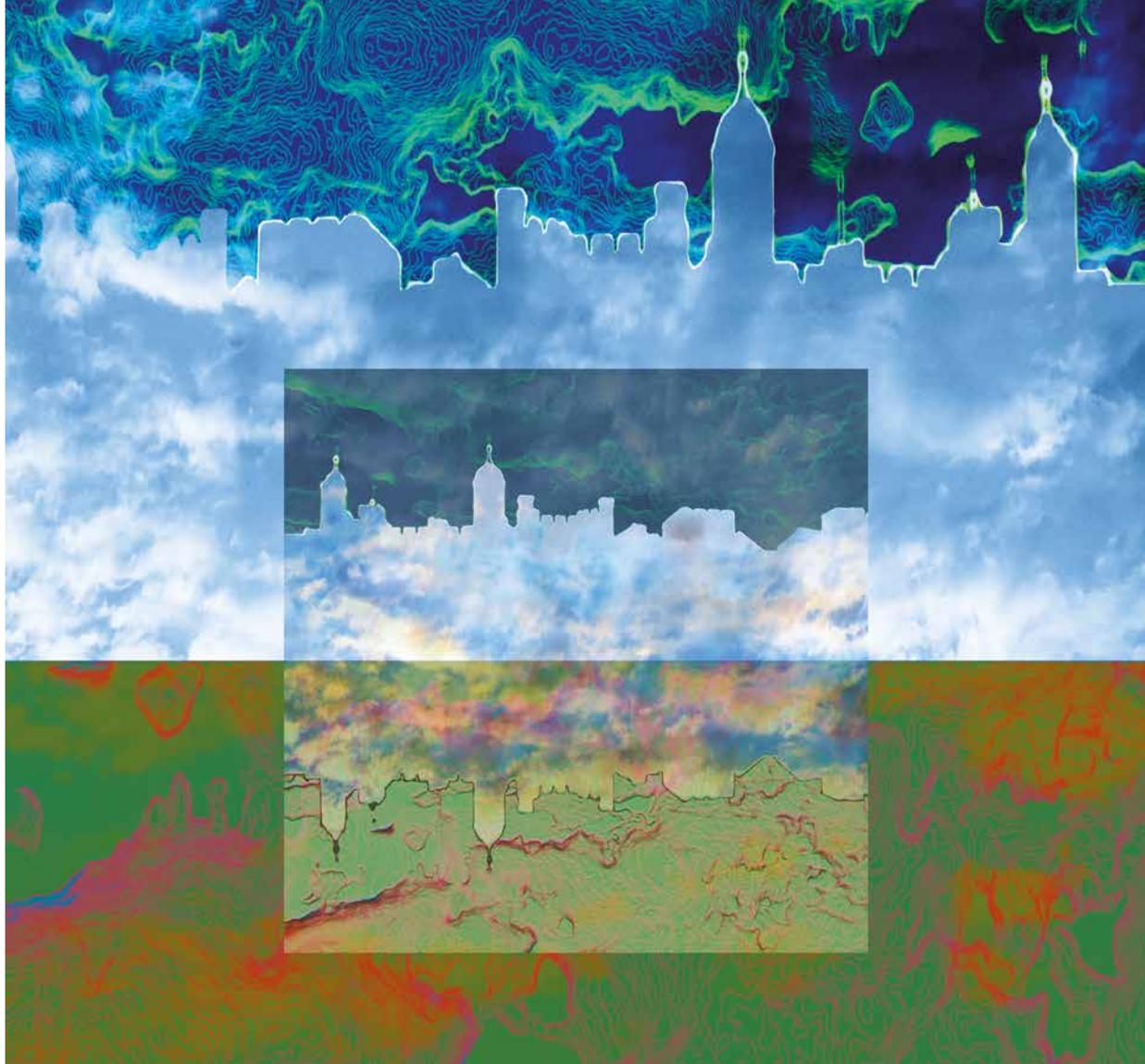
Por ello, reflexiono que mi *habitus* de sociólogo me permite practicar la docencia de igual forma que el alfarero modela el barro para crear una artesanía que nace de su imaginación, pero que es reflejo de su existencia.

Dicho oficio es el que me incita a expresar que *sentipensar* la docencia requiere de una incesante búsqueda por entrelazar horizontalmente los procesos educativos, para después cimentar puentes entre el cambio social, la era de la información, la complejidad y la creatividad; *sentipensar* la docencia es hacer evidente que tanto profesores como alumnos debemos constituirnos como sujetos sociales posicionados históricamente; es decir, convertirnos en seres conscientes de nuestros contextos.

Sentipensar la docencia es transitar bajo la lógica de que formarse es aprender; es dar y encontrar sentidos y significados a nuestras existencias; por ende, lo primero nos permite observar que educarse no es asumir los valores de las generaciones adultas sino aprender a desaprender para después reaprender.

En tal sentido, educarse es ser creativos, soñadores, utópicos. Como decía Freire, todo proceso educativo necesita de una formación técnica, científica y profesional pero, sobre todo, humanista. Y ¿qué es *sentipensar*?

Para Saturnino de la Torre (1997) es preciso evidenciar la importancia que tiene el trabajo dialéctico entre el sentir y el pensar, ya que son dos formas de percibir la realidad que se nutren del binomio reflexión-emoción; *sentipensar* es parte de una nueva forma de aprehender los procesos educativos, es fusionar lo biológico, psicológico y sociocultural. Es aprender a reaprender la multiplicidad de formas de percibir, pensar, sentir, actuar, persistir e interactuar, puesto que son parte inherente de los impulsos básicos del ser humano. Por ello, para aprender a *sentipensar* la docencia hay que recuperar las consideraciones teóricas del pensamiento complejo que nos muestran que la realidad está interconectada.



De la serie *Viaje silente*

En síntesis, el grito por *senti-pensar* la docencia es en realidad un rugido que muestra cómo la enseñanza es un acto formativo que se sostiene de la mezcla de cogniciones, emociones y formaciones durante procesos estimulantes, implicativos, colaborativos y entusiasmados. No obstante, ¿qué es aprender y cómo se ha aprendido a través de la historia de la humanidad?

No nos engañemos, la educación se fundó bajo esquemas donde los profesores eran sujetos activos y los alumnos, objetos pasivos; para los siglos XVII y XVIII la educación era concebida como pieza angular del progreso; para el XIX era obligatoria. Sin embargo,

es a partir del XX cuando cambia la cultura educativa y se nos dice que el aprendizaje no sólo es recibir información, sino reinterpretarla.

Hoy, en pleno siglo XXI, se considera idóneo superar el paradigma de la enseñanza-aprendizaje y se propone la plasticidad intelectual, operativa y perceptiva para aprender en el aprender, aprender continuamente, aprender colaborativamente y aprender de manera autónoma. Actualmente se busca una autoorganización de experiencias en el aprendizaje que estimule una imaginación creativa y proponga una pedagogía de la autoorganización bajo fundamentos epistémicos, hermenéuticos y

éticos que nos ayuden a transitar a una educación de corte integral.

Es decir, actualmente experimentamos un mundo de constantes cambios, por lo cual es necesario que la humanidad se percate de la pertinencia que tiene la flexibilidad cognitiva para aprender, desaprender y reaprender saberes y conocimientos que posibiliten un tránsito armonioso en torno a lo desconocido. En ese tenor, docentes y alumnos tenemos que aprender a sobrevivir en realidades impredecibles y para ello es necesario:

- Impensar la relación educación-escuela-docente-alumno.

De la serie *Viaje silente*

- Reformular nuestras descripciones sobre lo que entendemos por aprendizaje.
- Predecir los significados y sentidos que pueden tener los sentimientos y las emociones para las nuevas generaciones.
- Generar comunidades de aprendizaje para la paz.

En pocas palabras, si pretendemos aprender a desaprender para después reaprender, es urgente que innovemos la educación a partir de la creatividad, la imaginación, la autonomía y el riesgo. Por ejemplo, para el investigador Tiburcio Moreno Olivos (2004) es apremiante aprender a crear, resolver problemáticas de la vida cotidiana, fomentar la crítica y reaprender a preocuparnos por el entorno y la otredad.

En ese marco debemos jugar papeles activos y protagónicos dentro de las aulas; hay que recordar que estamos en un constante proceso de aprendizaje. Reaprendamos mecanismos que nos lleven al conocer, reinventemos nuestro ser en el hacer, reaprendamos a vivir juntos, reaprendamos a reconfigurar nuestro ser.

Ante el vacío de la *nada* experimentado en las aulas es vital que los alumnos pasen de ser sólo aprendices a ser personas *sentipensantes* y conozcan las múltiples formas de aprender más allá de las establecidas por los programas de estudios y ejecutadas por los profesores; enfrentemos el vacío de la *nada*, pasando de la lógica competitiva a la cooperativa; del estado de confort al del conflicto cognitivo. Invi-

temos a tomar riesgos basados en el aprender errando; fomentemos una ecología de inteligencias cambiantes y enfrentemos la *nada* con la voluntad humana.

Por todo lo anterior, debo confesar que el motivo central que me ha incitado a emprender esta aventura académica es el siguiente: aprender a desaprender a partir de la interacción con jóvenes que tienen otra forma de sentir y pensar el mundo.

Mentiría si dijera que no siento demasiado nerviosismo al pararme frente a un grupo, pero también si no dijera que dicho nerviosismo se convierte en el motor de mis sueños, realidades, retos, anhelos y de mis ansias por practicar una actividad académica y profesional que tanto quiero y estimo.

No obstante, ¿por qué quiero aprender a desaparecer la docencia para después aprender a *sentipensarla*? Simplemente porque los saberes y los conocimientos forman parte de las regiones inexploradas del mañana; porque he tenido la oportunidad de explorar nuevos panoramas académicos a través de procesos educacionales de corte horizontal, lo que a su vez me ha permitido generar un entorno con el estudiantado partiendo de la reciprocidad. En pocas palabras, bajo la lógica de la imaginación sociológica, pues esta última:

Permite a su poseedor comprender el escenario histórico más amplio en cuanto a su significado para la vida interior y para la trayectoria exterior de diversidad de individuos [...] El primer fruto de esa imaginación –y la primera lección de la ciencia social que la encarna– es la idea de que el individuo sólo puede comprender su propia experiencia y evaluar su propio destino localizándose a sí mismo en su época; de que puede conocer sus propias posibilidades en la vida si conoce las de todos los individuos que se hallan en sus circunstancias. (Mills, 2003, p. 25).

Como diría Mills, hay que hacer las cosas a lo grande, pues sólo así se consigue que los jóvenes se interesen en lo que uno comparte con ellos; sólo cuando uno cree firmemente en lo que hace puede compartirlo; sólo cuando uno vive bajo el discurso que emana de su interior es cuando los jóvenes voltean su mirada para re-invitar a vivir bajo la lógica que irradia de nuestro actuar; sólo cuando uno tiene hambre de crecer es cuando aparece el ingenio; sólo cuando uno tiene la

confianza de compartir sus sueños es cuando se entrelazan con la otredad; sólo cuando uno se conecta con la otredad es cuando se percata de que la gente sin imaginación cree que los demás también llevan una vida llena de mediocridad.

La docencia nos permite conocer otras formas de aprehender el mundo, nos ayuda a entender por qué Walter Benjamin expresaba que de todo lo ocurrido nada debe ser considerado perdido para la historia. Ser docente y ser alumno nos deja entrever que el carácter y los pensamientos se forjan en la escuela de la vida, o como expresaba el epistemólogo Hugo Zermelman: tenemos que aprender a pensar para saber construir conocimientos.

Por ello doy todo mi esfuerzo para que las nuevas generaciones se percaten de la riqueza que porta la triada emociones-sentimientos-pensamientos, pues sostiene que la subjetividad como soporte epistemológico “direccionaliza la apropiación del mundo (pasado/presente/futuro) y configura sentidos: ¿Qué ver? ¿Qué registrar? ¿Qué buscar?” (Rosales, 1998, p. 55).

En ese marco, vale la pena preguntarnos: ¿la práctica docente puede observarse, comprenderse, interpretarse, imaginarse, sentirse, pensarse y tratar de explicarse como el pretexto perfecto para concebir nuevas realidades, registrar nuevas perspectivas y buscar un cambio?

Definitivamente sí, puesto que a través de mi labor como docente –inspirándome en maestros como José Revueltas, Paulo Freire, Lucio Cabañas o José Luis Solís López (maestro Galeano del EZLN)– he reforzado la siguiente idea: tenemos el derecho de imaginar, sentir y pensar un mun-

do nuevo donde quepan muchos mundos; tenemos el derecho de imaginarnos, sentirnos y pensarlos como hombres nuevos, ya que somos libres de imaginar, sentir y pensar la posibilidad de construir una ecología de saberes y conocimientos que actúe ante las racionalidades indolentes que dan origen a prácticas docentes que le cierran la puerta a los diálogos intergeneracionales; tenemos derecho a ser realistas y hacer lo imposible. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., y Passeron, J. C. *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. México: Siglo XXI, 2008.
- De Sousa Santos, B. Globalización contrahegemónica y diversa. En *Diversidades. Revista Internacional de Análisis*, núm. 1, 2005, pp. 11-21.
- León, I. La diversidad como ética de lo alternativo. En *Diversidades. Revista Internacional de análisis*, Núm. 1, 2005, pp. 31-35.
- Mills, C. W. *La imaginación sociológica*. México: FCE, 1961.
- Moreno Olivos, T. Aprender, desaprender y reaprender. En *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, Vol. 10, Núm. 25, 2005, pp. 585-592.
- Rosales Ayala, S. H. *Sentipensar la cultura*. México: UNAM, 1998.
- Teller, J. *Nada*. México: Seix Barral, 2011.

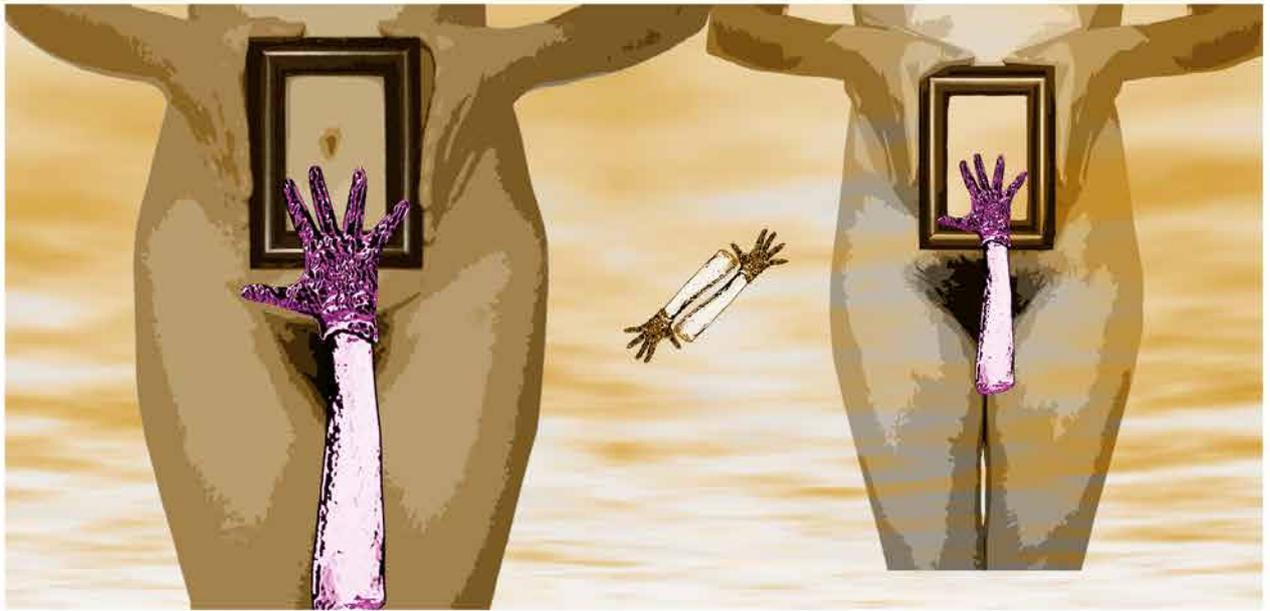
• **José Carlos López Hernández** es licenciado en Sociología por la UV, maestro en Ciencias Sociales por el IIH-S, docente de tiempo completo en el Instituto Educativo Panamericano y de la Facultad de Sociología de la UV.

La representación del movimiento, ya sea humano o material, ha estado presente desde el arte de los primeros pobladores. Nidia Vincent expone de qué manera este elemento fue reformulado con las vanguardias en todas sus aristas, con la filosofía, la física y las primeras técnicas cinematográficas.

Por otro lado, la faceta de Leonora Carrington como autora de *Memorias de abajo*, a decir de Ilse Díaz, muestra

ARTE

cómo sus experiencias dolorosas la llevaron a padecer desequilibrio mental, y con ello a ser recluida en el espacio que nombró “Villa Covadonga”, donde fue sometida a maltrato físico y psicológico. Por medio de altas dosis de cardiazol experimentó *en mente propia* y pudo hablar del surrealismo de una manera aún más personal. **LPyH**



SIMULTANEIDAD EN LAS VANGUARDIAS

Nidia Vincent

Las vanguardias de las primeras dos décadas del siglo xx son sinónimo de experimentación, ruptura y juego. No podemos explicar esos ismos sin el espíritu combativo y polémico de sus representantes ni su afán de originalidad. Los vanguardistas no aspiraron a la permanencia porque en ellos no había sitio para la idea de inmovilidad.

Se dice que cada obra corresponde a una época, que incluso las manifestaciones más radicales responden a su momento y lo representan. Asimismo, como producto de una subjetividad y una circunstancia, cada obra tiene su tiempo interno, ritmo o cadencia propios. Hay obras en reposo y serenas; otras, nerviosas y dinámicas. Transmitir la impresión de inmovilidad o animación es una de tantas posibilidades de la forma artística.

En las artes plásticas, la simetría y la organización de la composición en ejes verticales u horizontales despiertan sensaciones estáticas; por el contrario, las obras que se estructuran en líneas curvas u oblicuas transmiten desequilibrio, la impresión de una inevitable alteración o desplazamiento. Los colores cálidos se asocian con la movilidad y los fríos con la quietud. Todo lo anterior aunado al tipo de objeto y

tema representados. Así como lo absoluto o espiritual remiten a un tiempo eterno, una escena de la vida cotidiana, una batalla o el giro de una bailarina, a lo efímero y circunstancial. La escultura olmeca conocida como “Señor de las Limas” –especie de “Piedad” prehispánica– que representa a un personaje en posición sedente que porta en sus brazos a un niño-jaguar muerto, dormido o quizás sacrificado, nos convida a la reflexión y a la quietud; mientras que la imagen de un Mercurio erguido en la punta de un solo pie y con la mirada hacia arriba nos transmite la inminencia del vuelo que está a punto de emprender.

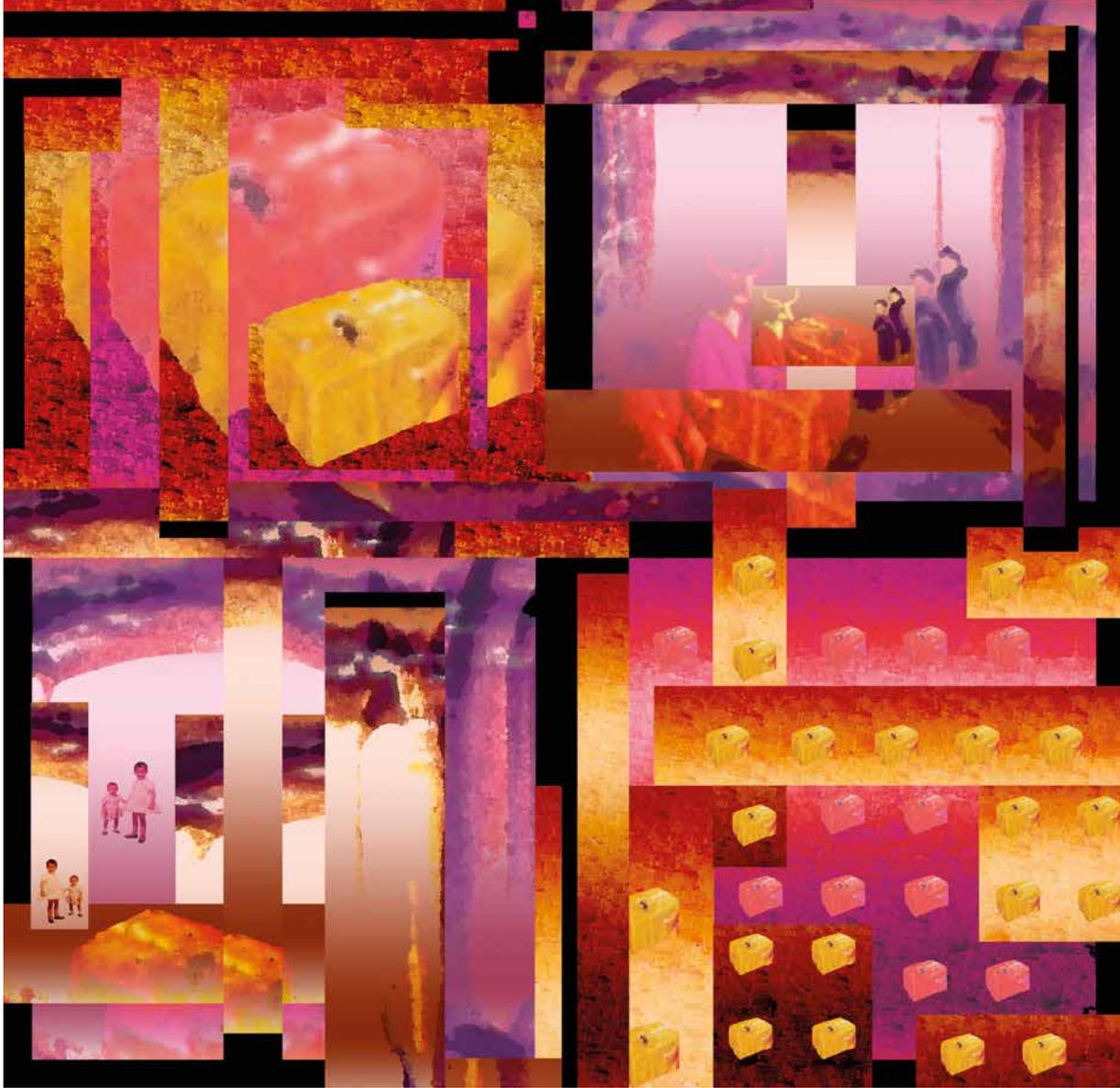
El deseo de capturar el movimiento en dos dimensiones es muy antiguo. Las escenas de cacería de ciervos en las pinturas rupestres de Cova dels Cavalls en Valencia hablan por sí solas; pero sería hasta el siglo xx, con el futurismo y las nuevas técnicas aportadas por el cubismo, que representarlo en un lienzo devendría en una especie de obsesión.

Con el cubismo el arte abandonó la clásica tesis aristotélica de la mimesis y la inspiración del idealismo romántico, y pasó a ser un acto de “especulación”, racional. Para Luis Quintanilla dejó de ser espejo para tornarse en prisma, pretendió ser una refracción y ya

no más un reflejo. El mundo fue visto fragmentariamente, conformado por partes discontinuas aunque simultáneas, lo que llevó a una redefinición del espacio pictórico y de la concepción poética.

En la plástica buscó expresar lo sustancial a través de una novedosa composición y una perspectiva inusitada. Hacia finales del xix, Paul Cézanne, antecesor de este movimiento, representó los objetos como vistos desde diferentes perspectivas a un mismo tiempo. Los cubistas buscaron dar al espectador la experiencia de moverse alrededor de formas estáticas con el objeto de examinar su volumen, su construcción y la relación que guardan con el espacio que las rodea. Por lo que toca al futurismo, dejó en pintura sus trabajos más importantes y, a través de los escritos de Filippo Tommaso Marinetti, una propuesta teórica que dio inicio como un postulado poético que se extendió a la plástica y el teatro, y se enrareció en lo político.

Mientras Fernand Léger había llevado sin ningún programa teórico lo tecnológico, las máquinas, lo dinámico y mecánico al ámbito del arte, los futuristas –cuyo primer manifiesto es de 1909– intentaron capturar el movimiento, plasmar mediante la superposición rítmica de las formas el momento mismo del desplazamiento de los objetos. Con el futurismo llega el movimiento real de la vida y quedan fuera la línea definida y la forma fija e inmóvil. Estos artistas no dibujan lo que ven sino lo que saben. Son lo contrario del impresionismo, pues para reproducir de manera simultánea momentos sucesivos de la realidad o acontecimientos simultáneos pero separados en el espacio no se guiaban con los ojos sino con la mente. Optan (como fácilmente podemos apreciar en ejemplos como “Caballo y jinete” de Carlo Carrá, “Muchacha en el balcón”



LCI

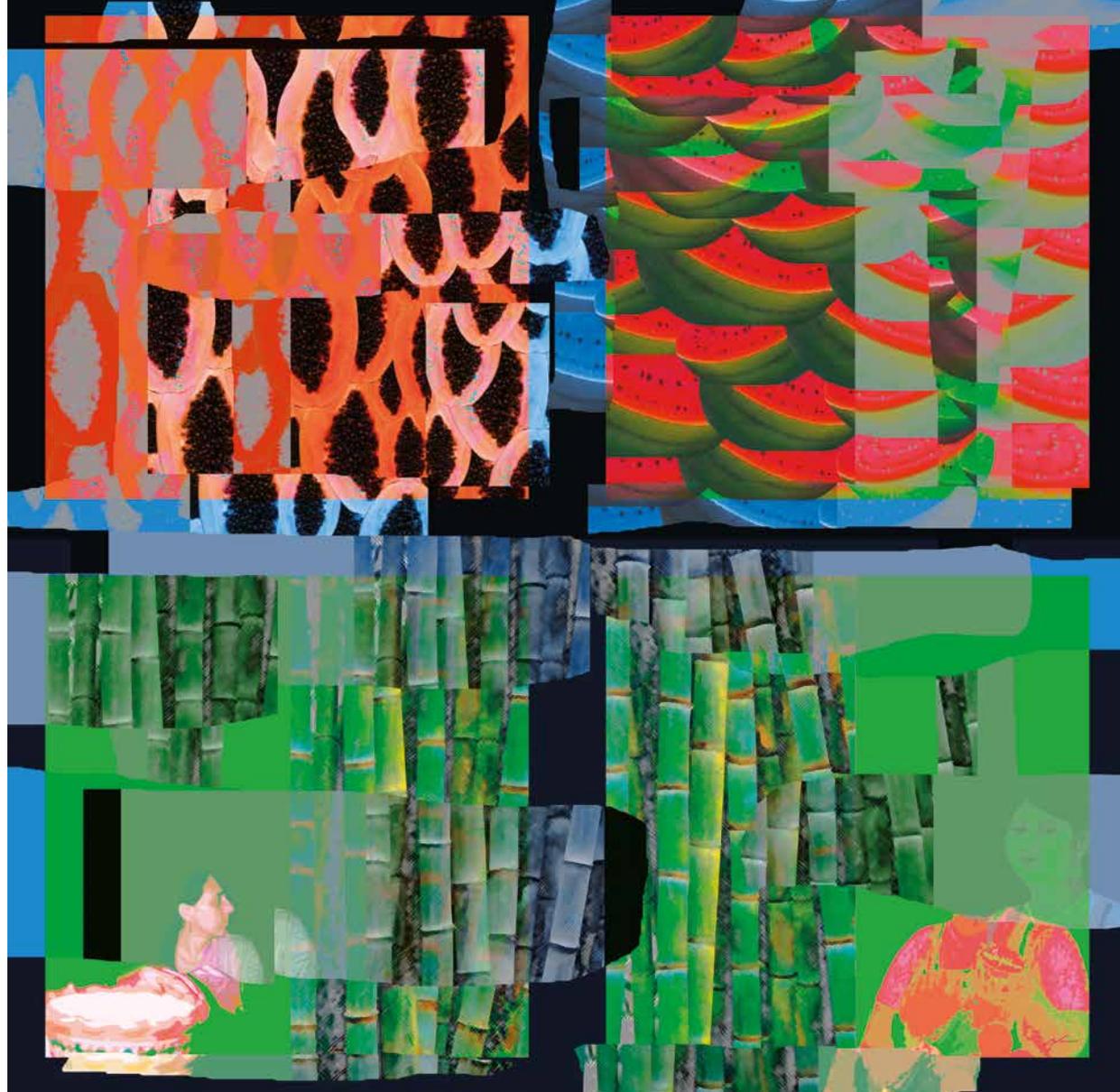
de Giacomo Balla, “Tren suburbano entrando a París” de Gino Severini) por representar cuerpos como si fueran transparentes, por colocar imágenes superpuestas y repetidas, mostrar los diferentes y sucesivos aspectos de un proceso.

La experimentación de las vanguardias, por lo que toca a la literatura, se ejerció principalmente en la poesía. La originalidad se antepuso a la perfección. Su gusto por el juego y la innovación los llevó a privilegiar la libre asociación del pensamiento sobre la frase lógicamente correcta; emplearon el *collage*, la libertad en la disposición tipográfica y abandonaron la rima y el metro.

Con los futuristas, la literatura arriesgó aún más en la búsqueda de la libertad del poema. Éste, libre de toda lógica, se volvió simple sucesión de palabras, se incorporaron onomatopeyas, tipografías diversas y elementos gráficos. Aspiraron a una especie de “poesía pura”, despojada de puntuación, adjetivos y adverbios, descripciones, anécdotas y sentimentalismos. El poema también debía ser capaz de reproducir la sincronía, debía insinuar o producir la sensación de eventos coincidentes en el tiempo, aunque separados por el espacio. Para ello, en un mismo plano, como si el texto fuese un lienzo, se expresaban en

coexistencia acciones de espacios interiores o exteriores, de París o Nueva York, del observador y del observado, el continuo movimiento de la calle y el átomo. También se intentó, lo mismo en poesía que en narrativa, proporcionar imágenes sensoriales o emocionales donde convivieran al *uni-tempo* sentimientos, percepciones, recuerdos, conversaciones fortuitas, intuiciones, ruidos, la respiración, los sueños, etcétera.

Apollinaire y Cendrars son, por supuesto, los autores más citados para hablar de simultaneidad en el campo de lo poético. El primero fue sensible y visionario frente a la revolucionaria propuesta del



OCI

cubismo, la técnica del *collage* y entendió la naturaleza gráfica y signíca del caligrama. En muchos de sus textos exploró en la representación de la percepción de sucesos paralelos, como en el siguiente fragmento de “Il y a” (“Hay”), incluido en los memorables *Poemas a Lou*, escritos durante la Gran Guerra:

Hay un bosquecillo encantador en la colina
Y un viejo de la reserva que mea cuando pasamos
Hay un poeta que sueña en la pequeña Lou
Hay una pequeña exquisita Lou en ese gran París

Hay una batería en un bosque
Hay un pastor que apacienta sus ovejas
Hay mi vida que te pertenece
Hay mi pluma estilográfica que corre y corre
Hay una cortina de álamos delicada delicada
Hay mi vida pasada que ha bien pasado
Hay angostas calles en Menton donde nos hemos amado
Hay una muchacha de Sospel que azota a sus camaradas
Hay mi látigo de conductor en mi morral de avena
Hay vagones belgas en la vía
Hay mi amor

Hay toda mi vida
Te adoro (358-359).

Con la repetición del “Hay” insiste en la condición de existencia. Todo lo que es enumerado “existe”, y a pesar de la distancia y su diferente sustancia son simultáneos: está el campo –espacio idílico perturbado por la guerra– con su bosque, un pastor y su rebaño, vagones belgas y la milicia. También están Menton y París, en donde habita Lou; y a la par de lo anterior están las emociones del poeta y la escritura. Percibimos la coincidencia temporal de un mundo interior y exterior, del campo y de la ciudad, de la paz y la

guerra, de la presencia/ausencia de la amada y, en la imagen de la pluma, advertimos también el correr del tiempo.

Desde Portugal, y también atraído por las novedosas propuestas de los ismos, Fernando Pessoa hizo eco de esta estética en su quehacer y personalidad. ¿Qué son los heterónimos de Pessoa sino un prisma, una fragmentación que unifica? Álvaro de Campos, quien naciera junto con los heterónimos sustanciales Alberto Caeiro y Ricardo Reis, es un ingeniero naval que viaja a Oriente y trabaja largo tiempo en Escocia, es el futurista y el más experimental, el del “Saludo a Walt Whitman” y “Tabaquerías”. En su “Oda triunfal” puede leerse su canto al momento presente, que es omnipresente:

Canto, y canto el presente, y también el pasado y el futuro, Porque el presente es todo el pasado y todo el futuro, Y hay Platón y Virgilio dentro de las máquinas y de las luces eléctricas Sólo porque hubo otrora y fueron humanos Virgilio y Platón, Y trozos de Alejandro Magno del siglo tal vez cincuenta, átomos que irán a tener fiebre en el cerebro del Esquilo del siglo cien (1985, 129).

“Tabaquerías” parece referirse a dos formas de concebir la realidad y el tiempo. Una, externa y compartida; la otra, una solitaria vivencia interna:

Hoy estoy perplejo, como quien ha pensado y creído y olvidado. Hoy estoy dividido entre la lealtad que debo a la tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera, y la sensación de que todo

es sueño, como cosa real por dentro (1998, 132).

“Tabaquerías” es un conjunto de imágenes de distintos tonos, asuntos y magnitud: el hombre en su buhardilla que piensa, fuma y escribe, que siente su tiempo íntimo, el movimiento del cosmos y la realidad cotidiana del estancamiento que observa desde su ventana: la niña que come chocolates, el hombre que sale de la tabaquería y el dueño que sonríe. Simultaneidad entre el mundo interior y el exterior, del universo y el milagroso microcosmos cotidiano de la calle vecina.

Si el anhelo de aprehender en un lienzo la fugacidad del instante fue un rasgo esencial del impresionismo, capturar la velocidad, el movimiento y la simultaneidad caracterizaron buena parte de las expresiones del arte de las vanguardias que respondían a un cambio en la concepción del tiempo.

En 1905 Albert Einstein revolucionó las nociones de espacio y tiempo absolutos. Newton y la mecánica clásica quedaron atrás. Para situar un objeto, las tres coordenadas tradicionales más la de tiempo resultaban ya inoperantes. En efecto, los patrones de medida sufren una alteración en función de las diversas velocidades relativas de los objetos, unos con respecto a otros. Bajo esta óptica el concepto de acontecimientos simultáneos pierde todo sentido. Sin embargo, llevaría algunos años que las teorías de Einstein se extendieran fuera del ámbito científico.

Por el contrario, las ideas de Henri Bergson se propagaron entre artistas e intelectuales y fueron pronto traducidas. Este filósofo se pronunció en contra del mecanicismo y la lógica racionalista, y apostó por la intuición como forma de conocimiento, pues ésta permitía percibir las corrientes de la duración.

Bergson encontró muy pobre el pensamiento *spenceriano* en el que se había formado. Para esta filosofía la concepción de tiempo está indisolublemente relacionada con la de espacio, lo cual sólo nos permite medir el tiempo pero no hablar de la experiencia de la conciencia que de él tenemos. De modo que cuando pretendemos medirlo, lo que hacemos es medir su figuración en el espacio. Pero el verdadero *tiempo que dura* es –como explicó en *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889)– “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir”. Esta idea la ejemplificó con claridad a partir del tañido de una campana: oír la y contar sus campanadas es una forma de medición del tiempo; pero escuchar los campanazos, detenerse en ellos, en su tonalidad o belleza, lleva a otra percepción relacionada con estados de conciencia que no son susceptibles de ser medidos. Estados de conciencia como los de Proust, por ejemplo, y el tiempo narrativo de sus novelas.

Por lo que respecta al cine y la representación del movimiento y de eventos simultáneos, ésta se ve constreñida a un medio físico y a un lenguaje que es un *continuum* que no se limita a representar el movimiento puesto que es en sí un sinnúmero de imágenes (cuadros) en movimiento. Estos cuadros sólo tienen la posibilidad de unirse uno tras otro, en una relación sintagmática –del mismo modo que ocurre con las palabras en todo discurso–; deben sucederse en el tiempo y, lo mismo que el lenguaje, sólo ocurren de manera continua y nunca simultánea.

El cine tuvo importantes vínculos con las vanguardias, y éstas vieron con buenos ojos al nuevo medio de expresión que abría otra forma de relación entre el hombre, la máquina y el arte; también sig-

nificó una nueva forma de concebir la continuidad, la relación entre una perspectiva de plano general y un detalle, el movimiento y el tiempo.

No obstante que Bergson vio con desdén al cine, e incluso consideró que era errónea la forma como éste representaba la experiencia de movimiento, años después Gilles Deleuze escribió en *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), a partir de las ideas expresadas por Bergson, algunas de las reflexiones más valiosas que se han realizado sobre la naturaleza del arte fílmico.

Bergson propuso que, de manera natural, nuestra inteligencia descompone el movimiento en una serie de puntos inmóviles que posteriormente reconstituye artificialmente: “Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo” (1985, 267).

Para Deleuze, las ideas de Bergson son como un “universo cinematográfico”, un “metacine”. A partir de analizar las relaciones entre el espacio, el movimiento y el tiempo con tres estrategias básicas del cine (el encuadre, el plano y el montaje) y el cine de Serguéi Eisenstein y de D. W. Griffith, Deleuze describe diferentes modos de montaje y cómo estos responden a distintas ideologías o visiones del mundo. Como lo sintetiza el investigador E. Álvarez Isiáin:

Deleuze descubre en el montaje “orgánico-activo” de Griffith una especie de visualización de las tesis aris-

totélicas sobre el tiempo y el movimiento (el tiempo como medida del movimiento, y el movimiento como desarrollo orgánico a partir de contrarios), mientras que en el montaje “orgánico-dialéctico” de Eisenstein descubre una concepción del tiempo y del movimiento hegeliana y marxista (la oposición de contrarios al servicio de una unidad, de una finalidad) (2011,107).

Fue gracias al montaje, descubierta por el cine documental y potenciado por Griffith y Eisenstein, que el cine inició su proceso definitivo de maduración e identidad. Fragmentar la línea narrativa, dislocarla, mezclar diferentes planos, darle un nuevo orden y expresar a través de elementos sucesivos pero recortados la simultaneidad de los eventos permitió al “arte nuevo” tomar conciencia de su forma específica de narrar, separándolo del teatro, la fotografía o la narrativa.

En su película más celebrada, *El acorazado Potemkin* (1925), Eisenstein filmó la sobrecogedora escena de la masacre en las escaleras de Odessa mediante un montaje de imágenes, cuya duración sobrepasa los ocho minutos. Gracias a este novedoso recurso narró, mediante tomas en diferentes planos, hechos diversos de una realidad muchísimo más breve que deja en el espectador la impresión de haber observado desde un lugar privilegiado todo lo que ocurría simultáneamente e impactar en él.

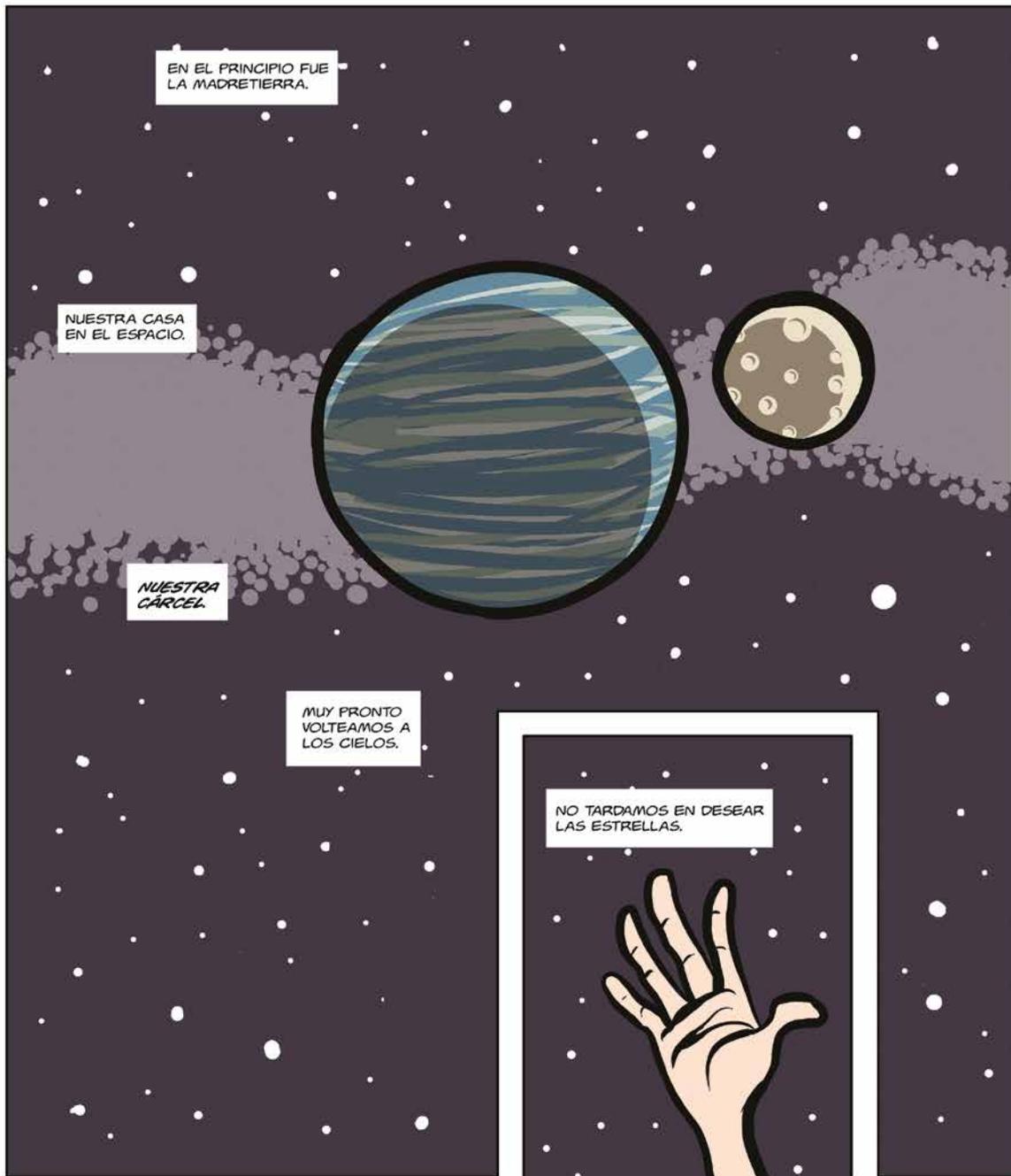
Representar el movimiento y lo simultáneo fue uno de los propósitos de los inquietos artistas de las primeras décadas del siglo pasado; este interés se ajustaba a las preocupaciones generales de su época. Hoy día, en los albores del nuevo milenio, las artes se han

inclinado por la fragmentación, la puesta en abismo, el metatexto, las representaciones efímeras como el *performance* o las instalaciones, la extraversión y la provocación, la incursión en medios electrónicos y en breve echará mano de aplicaciones como los “expresadores” o los “simuladores de audiencias”. Quizá algunas de estas búsquedas y expresiones sean eco de nuevas teorías filosóficas o científicas, como la teoría de los sistemas dinámicos o teoría del caos, para la cual la realidad no se ajusta al modelo de un reloj, determinado y previsible, pero su desorden no es sinónimo de anarquía sino de reorganización y de un incremento en la complejidad de los sistemas. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Asiáin, Enrique. “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”. *Eikasia Revista de Filosofía*, noviembre (2011): 93-111.
- Apollinaire, Guillaume. *Poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Pessoa, Fernando. *Poemas escogidos*. España: Plaza & Janes, 1985.
- *Poemas*. México: Losada Océano, 1998.

• **Nidia Vincent** es doctora en Letras Mexicanas por la UNAM y profesora de tiempo completo de la Facultad de Letras Españolas de la UV. Sus líneas de investigación son el teatro, la literatura mexicana y el humor.



EN EL PRINCIPIO FUE LA MADRETIERRA.

NUESTRA CASA EN EL ESPACIO.

NUESTRA CÁRCEL.

MUY PRONTO VOLTEAMOS A LOS CIELOS.



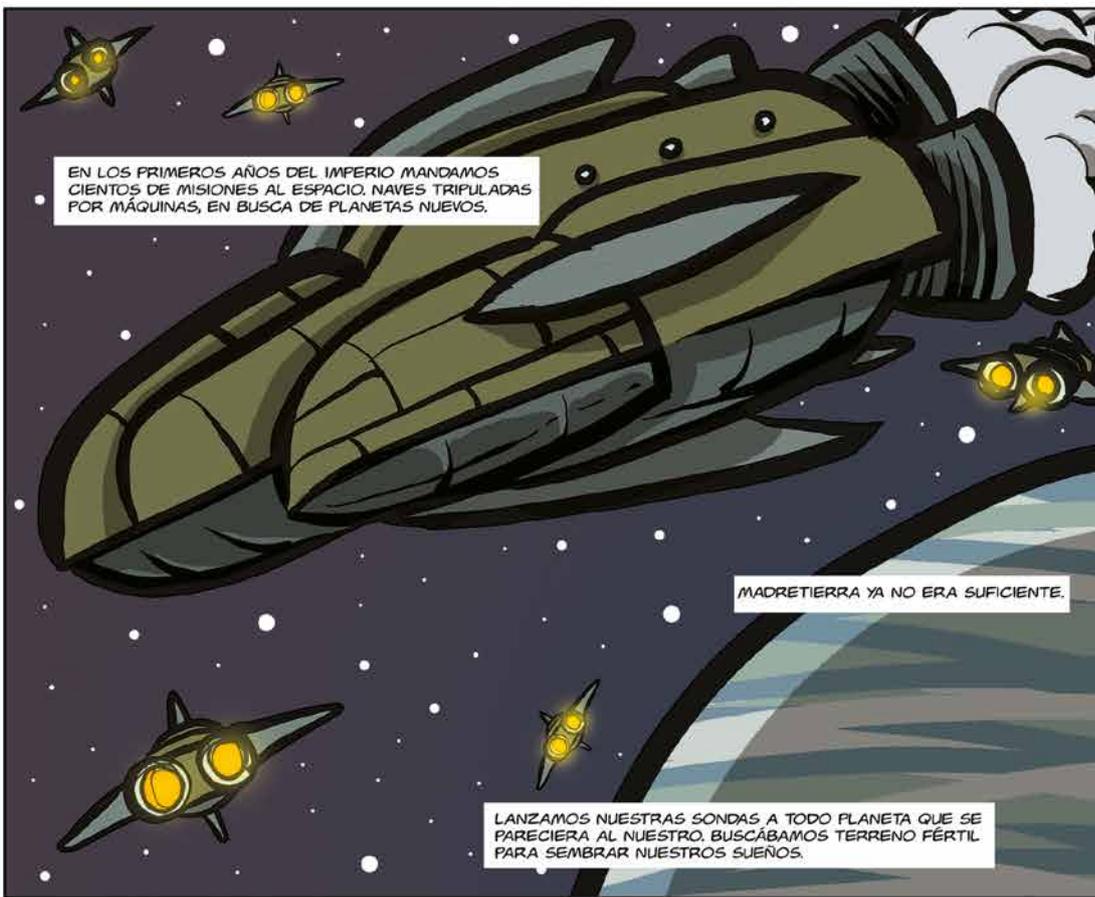
NO TARDAMOS EN DESEAR LAS ESTRELLAS.

SOLDADITOS DE PLOMO

(FRAGMENTO DE novela gráfica)



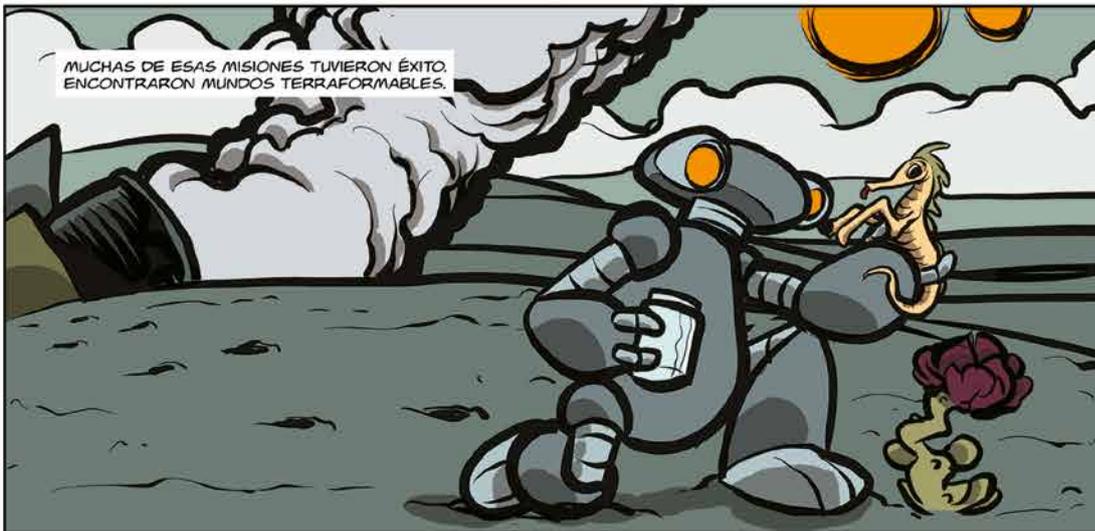
BEF



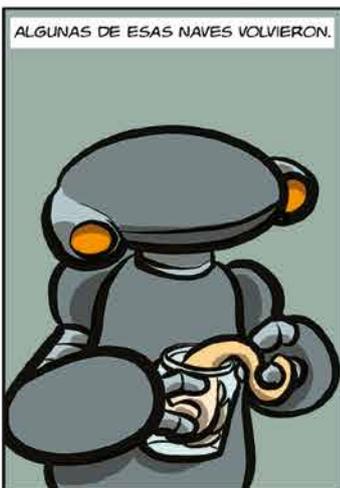
EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL IMPERIO MANDAMOS CIENTOS DE MISIONES AL ESPACIO. NAVES TRIPULADAS POR MÁQUINAS, EN BUSCA DE PLANETAS NUEVOS.

MADRETIERRA YA NO ERA SUFICIENTE.

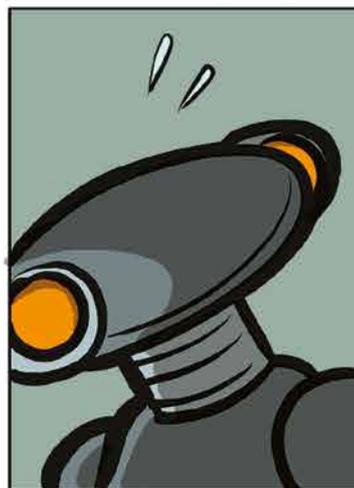
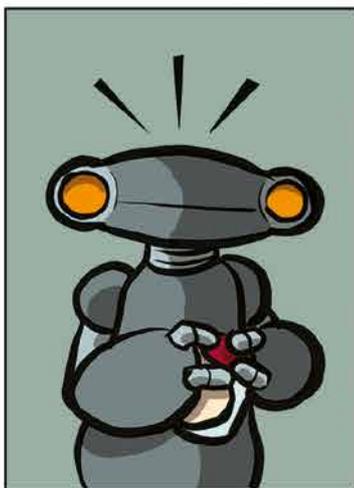
LANZAMOS NUESTRAS SONDAS A TODO PLANETA QUE SE PARECIERA AL NUESTRO. BUSCÁBAMOS TERRENO FÉRTIL PARA SEMBRAR NUESTROS SUEÑOS.

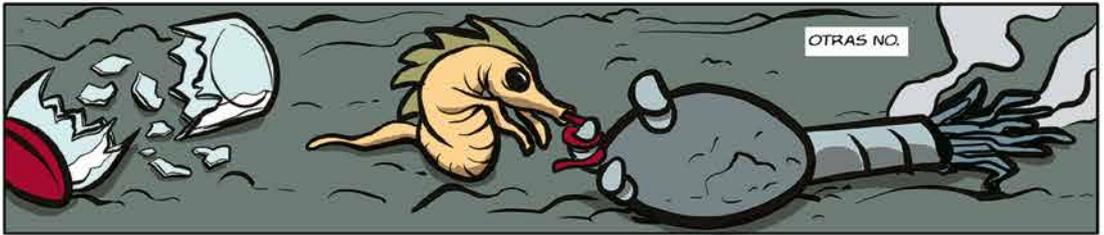


MUCHAS DE ESAS MISIONES TUVIERON ÉXITO. ENCONTRARON MUNDOS TERRAFORMABLES.



ALGUNAS DE ESAS NAVES VOLVIERON.





LAS PRIMERAS COLONIAS, LAS DE PLANETAS CERCANOS A LA MADRETIERRA SE URBANIZARON E INDUSTRIALIZARON RÁPIDAMENTE.

EN POCOS SIGLOS SE TRANSFORMARON EN IMPORTANTES ECONOMÍAS PLANETARIAS.





MIENTRAS QUE LOS PLANETAS LEJANOS TUVIERON QUE ESPERAR.

ALGUNOS DE ELLOS SIGUEN SIN EXPLORARSE.



HASTA AHORA.



ESTAMOS EN ÓRBITA ESTACIONARIA, CAPITÁN.

MÓDULO DE PLANETIZAJE INSTALADO, SEÑOR.

MUY BIEN, PREVENIDOS PARA DESPRENDIMIENTO.



CONFIRMEN QUE EL PASAJERO ESTÁ LISTO PARA LANZAMIENTO.



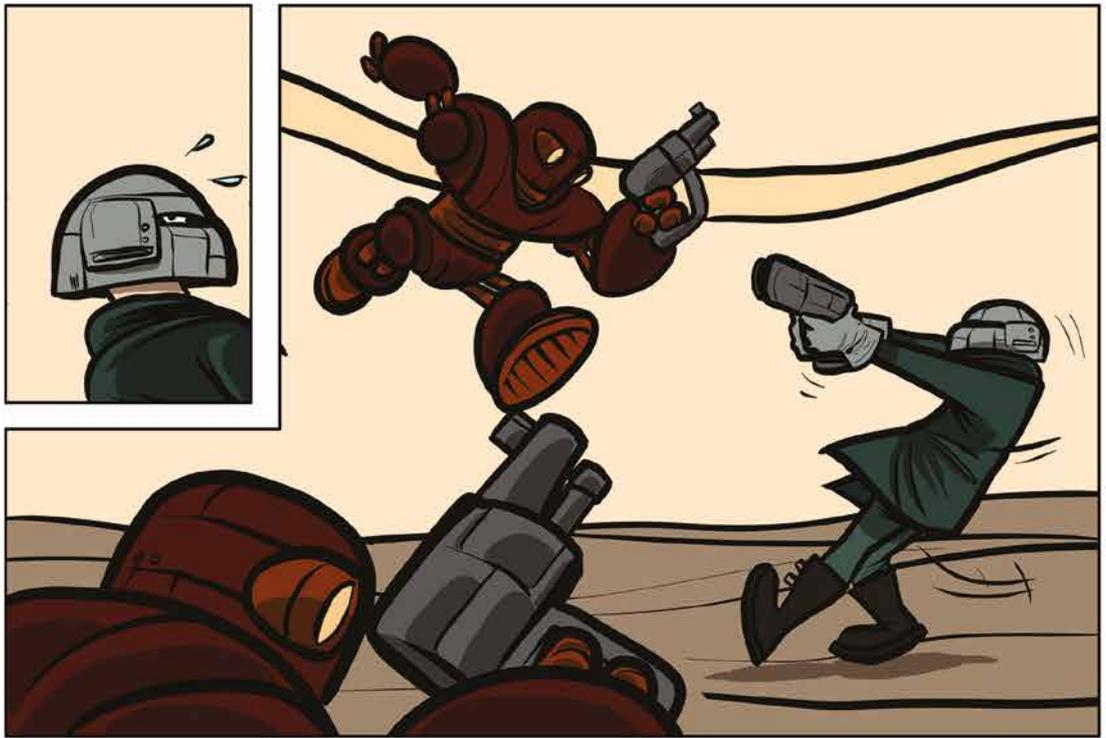
YA LO OYÓ, DOC, ¿LISTO PARA EL ZANGOLOTEO?















"PERO ES LA ÚNICA MANERA DE QUE ESTAS NOTAS NO LLEGUEN A LA RED DE LA BASE."



"ALGO MUY RARO SUCEDE EN ESTA BASE. PARA ANALIZARLA ES IMPORTANTE ENTENDER SUS MIEMBROS."

"EMPECEMOS CON DNEPROV."

"VETERANO DE LAS GUERRAS CONTRA KLENDATHU, LLEGÓ A TENER UNA ALTA POSICIÓN EN LOS CUERPOS DE PAZ."

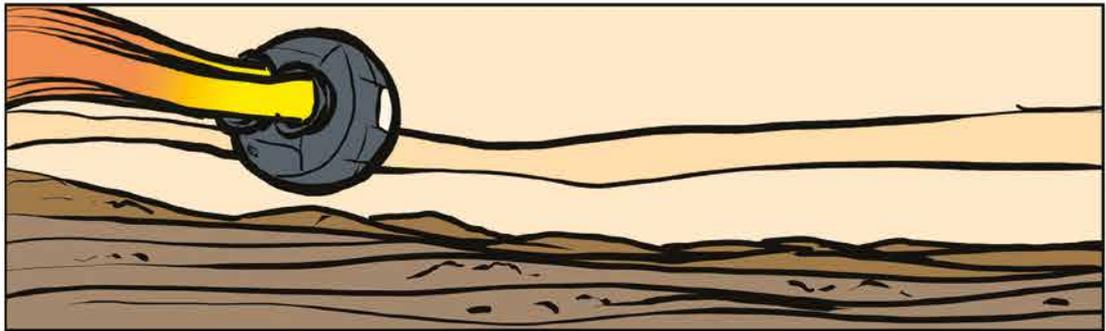


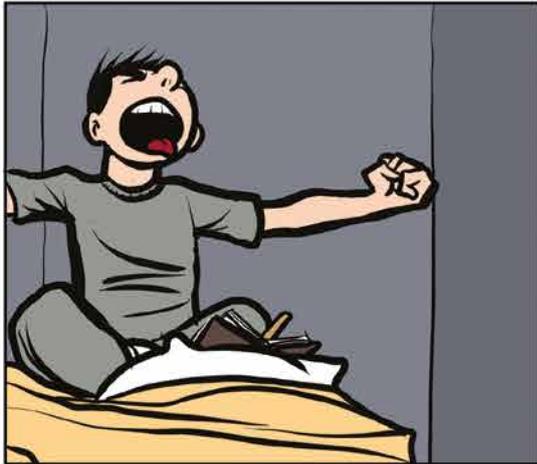
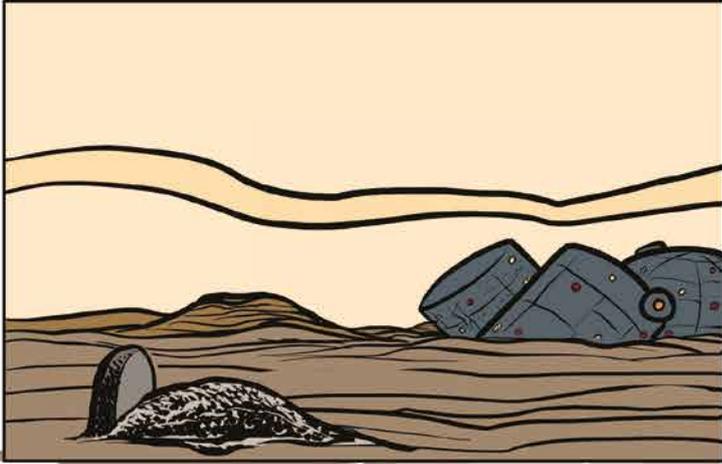
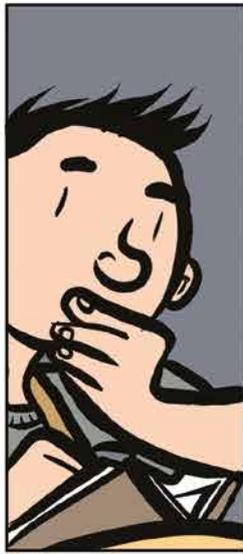
"AHORA DESCARGA SU FURIA CONTRA NOSOTROS MIENTRAS BEBE EL VODKA CHINO QUE TRAE EL SUMINISTRO CADA TRES MESES."

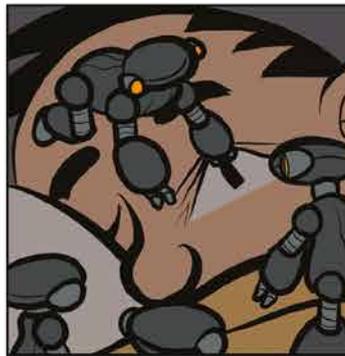
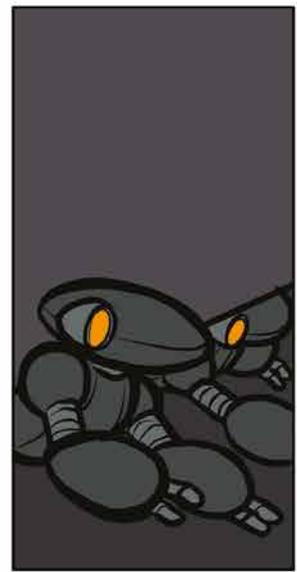


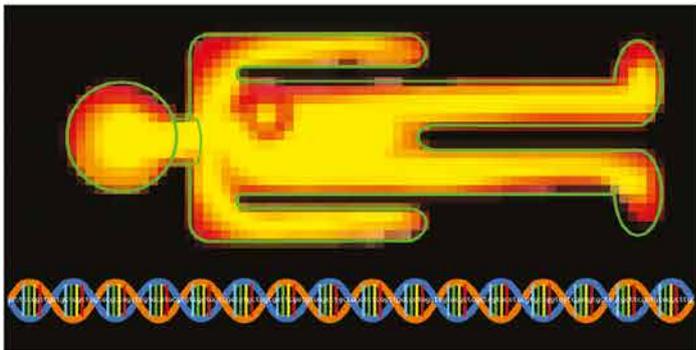
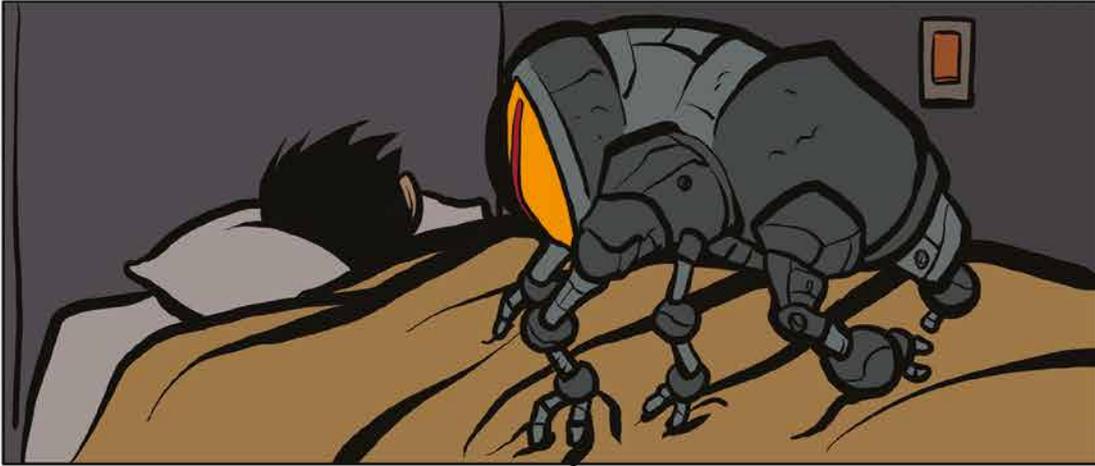
"DEBIÓ HABER COMETIDO UN ERROR GRAVE Y TERMINÓ DEGRADADO, EN UNA COLONIA DE MIERDA."













Todo sobre física cuántica

UNA CONVERSACIÓN CON BEF

Lino Monanegi

Conocí a Bernardo Fernández (Bef) en el 2012, durante el Hay Festival en Xalapa: fui su anfitrión y lo acompañé a su conferencia en la Galería de Arte Contemporáneo (GACX). Ahora, lo vuelvo a ver a cinco años de distancia y en otra geografía, pues la cita tiene lugar en la Roma Norte de la Ciudad de México. Llego –junto con Hebe– al lugar y a la hora indicados. El sitio está bien iluminado, es de noche. Bef aparece, nos saluda amable. Él se acaricia la barba mientras conversamos. Comienzo preguntándole sobre la dualidad de su trabajo narrativo, sobre su pluma, que lo mismo cuenta historias con palabras que con ilustraciones.

Lino Monanegi:

Hay algo que siempre me ha llamado la atención de ti como autor: la posibilidad de tener dos registros narrativos; uno gráfico y otro escrito. Además, según sé, fue primero el escrito.

Bef: No, yo empecé haciendo cómic, pero como el estilo de mi dibujo es línea clara me parecía que para historias más azotadas, más fuertes, no funcionaba mucho. De ahí viene mi decisión de hacer guiones para otros dibujantes, que fue mi primer trabajo como escritor. Yo provengo de los cómics. Aprendí los rudimentos de la narración, de la narrativa; los aprendí leyendo y haciendo cómics, de ahí vengo, de ahí soy.

LM: Hablemos de tu estilo gráfico. ¿Cuándo y cómo descubriste que serías un dibujante de línea clara?

Bef: Mira, esa fue una decisión muy temprana. Yo tenía 15 años cuando descubrí el trabajo de Yves Chaland, que junto a Ted Benoit, Serge Clerc y Floç'h, es uno de los principales dibujantes de historietas franceses de línea clara. Entonces quedé deslumbrado. Siempre hago la broma de que llevo 30 años queriéndolo copiar.

LM: Hablar de tu iniciación como lector sin mencionar los cómics es imposible. Cuéntame de tus influencias juveniles, de tus primeras lecturas y de algunos autores imprescindibles para ti.

Bef: Creo que mi parte narrativa es tan ajena a la tradición mexicana, o sea, un poco desfasada. Por ejemplo: donde todo mundo reconoce una deuda con Juan Rulfo, yo

la tengo con Alan Moore, digo, sin desconocer mis raíces, pero para mí fue más importante Moore que Rulfo. Entre otras cosas porque en la literatura mexicana, hasta hace 25 años, no había literatura hecha y destinada para los jóvenes. Cuando yo era joven no existía. La literatura nacional estaba de espaldas a obras de ese tipo. Estaba José Agustín, pero él era un joven que había escrito, no era lo que ahora conocemos como literatura juvenil, que tiene una tradición de 200 años en inglés. Yo, como soy bilingüe desde muy niño, pues di con ella prontamente. Bueno, lo que leí entonces en inglés tampoco eran autores específicamente juveniles, como lo entendemos ahora. Yo leí Ray Bradbury, Stephen King, un poco Lovecraft. Que no es que escribieran para niños y jóvenes, sino que tenían, como creadores, un espíritu lúdico que no existía en ese momento en la literatura mexicana, o se empezaba a asomar, pero con cautela. Yo creo que tenemos una tradición literaria muy solemne.

LM: Quisiera que me hablaras un poco del término “literatura de la imaginación”, que en más de una ocasión has empleado para referirte al tipo de trabajo literario que realizas.

Bef: Lo ha popularizado Alberto Chimal. Creo que el término original en francés, según entiendo, lo decía Cecilia Eudave, era “literatura de lo imaginado”. Pero bueno, al final, así como lo plantea Chimal me gusta mucho. La literatura de la imaginación, es todo esto que se mueve en el área de todo lo que puede ser imaginario o imaginado, donde entran los también llamados géneros especulativos. Me gusta “literatura de la imaginación” porque engloba todo.

Cuando hablas de literatura de la imaginación es un cajón mucho más amplio, más incluyente. Por eso me gusta que este término permita articular la posibilidad de la literatura de lo inusual, de lo extraño, de lo especulativo, en un mismo espacio con mucho margen de maniobra. Lo mismo entra Franz Kafka que lo que escribió Leonora Carrington, que Neil Gaiman, Ray Bradbury o William Gibson. Además, yo creo que ese espacio de los géneros especulativos tiene raíz directa de Edgar Allan Poe. En su obra cohabitan el género policiaco, el horror, la fantasía y la ciencia ficción.

LM: De este gran “cajón” que es la literatura de la imaginación, ¿hay algún autor que te venga ahora a la mente

para contextualizar este tipo de literatura en México? ¿Alguno, por ejemplo, de ciencia ficción?

Bef: Sí. Hay muchos ejemplos, pero ninguno trasciende del gueto. Está el caso de Gonzalo Martré. Él es conocido por su novela *Los símbolos transparentes*, que es una novela sobre el 68 que tiene algunos guiños al género fantástico. Pero sus cuentos, que son en su mayoría su trabajo en ciencia ficción, no son tan conocidos. Está el caso de Carlos Olvera: él en 1968 publicó una novela que se llama *Mejicanos en el espacio*, que yo nunca he leído porque está descatalogada.

También está Hugo Hiriart con *La destrucción de todas las cosas*, que es, veladamente, sobre una invasión extraterrestre. Él además escribe una novela de caballería; se me va el nombre, pero es muy linda. Previa a mi generación hubo una muy entusiasta que además florece alrededor del premio Puebla de ciencia ficción, que se da por primera vez en 1984 y se sigue dando; una generación que no trascendió tampoco; o sea, era más bien como una generación de autores medio diletantes que llegaban, escribían un cuento brillante y desaparecían. En ella estaba Mauricio-José Schwarz, por ejemplo, que es el primero que gana el premio con un cuento brillante que se llama “La pequeña guerra”, que era como esto de *Los juegos del hambre*. ¡Escrito en 1984! Yo rescaté a varios de ellos en una antología que se llama *Los viajes...*; una antología de cuentos de ciencia ficción mexicanos.

Hebe Pulido: Una pregunta (creo que se relaciona con lo que has dicho): ¿No consideras que Amado Nervo es una especie de antecedente, en el género de ciencia ficción?

Bef: ¡Claro! Evidentemente lo era. Amado Nervo era un gran admirador de H. G. Wells; incluso creo que trató de entrevistarse con Wells, pero no lo logró.

Hablar de ciencia ficción para el canon mexicano es muy incómodo. Justo Schwarz decía que era porque somos herederos del *Quijote*. El *Quijote* lo que hace, entre otras cosas, es una burla de las novelas de caballería. Se burla de lo que hoy sería un *otaku*. No un *otaku*, un *cosplayer*. Luis Zárate dice que Don Quijote fue el primer *cosplayer* de la historia: es un cuate que está tan enloquecido y obsesionado con las novelas de caballería que se disfraza de sus héroes. En esta lógica, Cervantes lo que hace es una burla inclemente de las novelas de caballería que era la ciencia ficción del Siglo de Oro. O sea, en nuestra novela fundacional, que es el *Quijote*, no hay espacio para la imaginación. Los únicos momentos de imaginación y fantasía son calificados como delirio, productos de la locura. Cosa que no ocurre con Shakespeare o Rabelais. Shakespeare en *Sueño de una noche de verano* mete duendes y hadas sin problema. En *Hamlet* aparecen fantasmas. Y bueno, Rabelais es la fantasía absoluta.

LM: Uno es sus referentes, sus gustos, los clásicos propios y sus influencias. He leído tu más reciente libro, *El instante amarillo*, en el que haces un homenaje a *Frankenstein* o el moderno *Prometeo*, de Mary Shelley, a un año de su segundo centenario.



BEF

Bef: Sí. Es la primera novela de ciencia ficción, como la conocemos hoy en día, escrita por una mujer, heredera de una tradición liberal; su papá era anarquista. Tiene todo para gustarme. Además, me parece que está escrita con una prosa brillante. En mi nuevo libro, que mencionas, viene un capítulo de *Frankenstein...* que yo traduje; te puedo decir que Shelley tiene una prosa brillante, con una musicalidad... ¡Bueno, ella creció entre poetas!

LM: Tomando como referente tu nuevo título, te pregunto: la novela gráfica, ¿es una realidad en el mercado editorial en México?

Bef: Yo creo que sí. Siento que estamos en un momento como autores, los que nos dedicamos a ella, con la responsabilidad de hacerla una realidad y que trascienda, que no se quede como una modita. Que logremos crear una tradición consistente como en Argentina; pienso en este país porque no nos es tan lejano, porque si me dices “como Japón”, te respondería que es completamente otro contexto. Pero Argentina y México somos tan cercanos como lejanos, no es un país totalmente ajeno.

LM: ¿No crees que esa “tradición consistente” en Argentina haya sido, en gran medida, procurada por el mercado editorial de su país? Pienso, por ejemplo, en una editorial especializada de mucho prestigio que ha editado a los grandes dibujantes e historietistas argentinos. Me refiero, por supuesto, a Ediciones La Flor.

Bef: Pienso que nos ha llegado tarde. Cuando yo empezaba a hacer esto, había dos posibilidades, hace 30 años:

buscar un editor de cómics industriales, esos que hacían las historietas populares, que a mí nunca me gustaron; pero te iban a decir “no, porque yo hago historieta popular”. Es que ese tipo de editor seguía la máxima de Emilio Azcárraga Milmo, la de “yo hago entretenimiento para jodidos”. La historieta en el México de entonces era una artesanía menor; yo conocí a muchos de los viejos dibujantes, y a muchos de ellos les daba pena que se supiera que eran historietistas. Muchos de ellos firmaban con seudónimo, no todos. Los tres grandes, que eran Toño Gutiérrez, Sixto Valencia y Ángel Mora, ellos sí estaban muy orgullosos de ser historietistas. Pero retomando, la otra opción era llegar con un editor de libros y plantearle la idea, pero enseguida respondían que eso lo hacen los españoles o los gringos. A mi generación le tocó legitimar literariamente los cómics, que no lo hemos acabado de hacer. Los únicos lugares donde eso sucede es en Europa y Japón, porque en Estados Unidos, todavía en este momento, no logra esa legitimidad. Sigue sucediendo que el escritor más mediocre tiene más prestigio que el más talentoso dibujante de cómics.

LM: Qué paradójico. Estados Unidos tiene, por ejemplo, a Charles Burns o Daniel Clowes, que evidentemente hacen literatura con sus novelas gráficas. Literatura con mayúscula.

Bef: A mí me parece clarísimo que Burns y Clowes son autores complejíssimos, pero por ser autores en un medio de origen popular, la historieta o la novela gráfica siguen siendo vistas como una cosa menor. Yo incluso tengo colegas de mi generación –ya nacidos en los setenta– que no leen cómics.

LM: Hablas de “legitimar literariamente” las historias gráficas; en México tú has sido una de las figuras más visibles del medio haciendo esta chamba ...

Bef: Sí, creo que hemos logrado muchas cosas. Por ejemplo, hace cinco años era impensable que una editorial grande como Océano publicara un cómic de un autor nacional. A mí me ha tocado abrir brecha: también fui el primero en publicar un álbum tipo europeo, el que hice con Juan Villoro, *La calavera de cristal*, muy al estilo de los libros de Tintín; ese libro era impensable hace veinte años, se hubieran reído con sólo plantearlo en una editorial. Déjame contarte una anécdota. Cuando Andrés Ramírez era mi editor, en Planeta, cuando publiqué mi primera novela, yo le propuse entonces: “vamos a hacer novela gráfica”. Inmediatamente me dijo: “Uy, no, la novela gráfica es física cuántica”, y muchos años después –hace poco–, él mismo me dijo: “Vamos a hacer una novela gráfica”. Yo todavía estaba en Random House, y le contesté: “¿No que la novela gráfica es física cuántica?” Y su respuesta fue muy bonita, me dijo: “Sí, pero la física cuántica ha avanzado mucho”. Yo tomo esa respuesta como mi conclusión. Hemos avanzado, pero todavía es poquito. Hace muchos años –esto lo he dicho muchas veces– mi sueño era que hubiera una sección de novela gráfica en las librerías de México; ya la hay, pero ahora la segunda parte de mi sueño

es que siempre esté llena de autores mexicanos. Y que llegue el lector a la librería y se pregunté: “¿Qué me llevo: el nuevo libro de Fadanelli o la novela gráfica de Patricio Betteo, o de Alejandra Gámez?”, que de verdad sea una opción para el gran público lector.

Vamos a pasos acelerados, tratando de recuperar en México el tiempo que perdimos. Ahora, somos un país muy gráfico. Una vez Fabio Zimbres, que es un ilustrador brasileño y dibujante de cómics, me dijo: “México es el Japón de Latinoamérica, la potencia de la cultura visual”.

LM: Tu nicho de lectores es parte de una nueva generación, que ronda las edades de los 15 y 16 años. Hablemos al respecto, creo que en ellos puede surgir el cambio del paradigma.

Bef: ¡Qué bueno! Me emociona que me digas eso. Sabes, hace 25 años a Joselo Rangel, de Café Tacvba, que es mi amigo de toda la vida, en una entrevista le dicen algo parecido; y tiene sentido, yo creo que es muy difícil hacerle caso a alguien de tu misma edad; cuando eres chavo, siempre sigues a alguien un poquito mayor, y me acuerdo que él dijo: “Nosotros ahora leemos a Neil Gaiman”. Es eso: Gaiman es 12 años mayor que yo, es un autor fundamental, a él no lo leía gente de su edad. Pasa así. Yo, por ejemplo, reconozco el liderazgo literario de Alberto Chimal, que es un poquito mayor que yo.

Ahora, por otro lado creo que algo que ha operado a mi favor es la visibilidad. O sea, autores de novela gráfica hay muchos, pero no todos son visibles; muchos no están publicando formalmente, hacen mucha autopublicación, cosa que creo dificulta un poco llegar a los lectores. Lo que necesitan es acercarse a las grandes editoriales, muchas están ya apostando por la novela gráfica. Es un buen momento. Bueno, yo soy un optimista con todo y que el mundo se está cayendo a pedazos.

LM: Ya que hablamos de “literatura de la imaginación” y “géneros especulativos”, te pregunto: ¿el futuro de México siempre será la distopía?

Bef: No, somos y seremos una utopía fallida, pero no creo que lleguemos a ser una distopía. Somos el sueño revolucionario descarrilado, y lo somos desde hace más de 30 años. Pero seguimos siendo una utopía al fin y al cabo.

Yo quiero ser optimista, no tengo ningún argumento a favor del optimismo pero me niego al derrotismo. Bueno, corrijo: sí tengo argumentos para serlo: todo lo que pasó con la sociedad civil en estos días, aunque sea terrible que necesitemos de la catástrofe para reaccionar. Ojalá aprendamos algo ...

• **Lino Monanegi** estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Trabajó en el Departamento de Radio y en la Dirección Editorial. Fue becario de la FLM en el área de ensayo. Es autor de la columna “Coma horizontal” en el periódico *Liberal del Sur*.

Entre los relatos que componen la obra literaria de Leonora Carrington, *Memorias de abajo* se presenta como una pieza autobiográfica que cuenta el viaje que realiza en 1940, durante la ocupación nazi, desde el pueblo francés de Saint-Martin-d'Ardèche hasta Santander, España, y su posterior internamiento durante varios meses en un manicomio de esta última ciudad.

Leonora Carrington, cuyo centenario estamos celebrando este año, nació en una millonaria familia inglesa y tuvo una educación privilegiada –estudió arte en Florencia y Londres–. Sin embargo, las estrictas normas morales que su condición le imponían fueron desde su infancia una fuente de conflictos para un espíritu libre como el suyo. Continuamente enfrentada a la figura autoritaria de su padre, huyó con Max Ernst a París en 1937 y formó allí parte del círculo de los surrealistas. Poco después se instaló con él en Saint-Martin-d'Ardèche, un pueblo de la campiña francesa. El relato que me ocupa comienza cuando Max Ernst es llevado por segunda vez a un campo de concentración en mayo de 1940 y Leonora, de 23 años, sufre brutalmente el golpe: pasa tres semanas vomitando, comiendo papas, bebiendo y trabajando sin parar en los viñedos. Recibe entonces la visita de una antigua amiga inglesa, Catherine, quien le suplica que cruce con ella la frontera hacia España; Leonora termina por aceptar con la esperanza de conseguir un visado para Ernst.

Perpignan, Andorra y Barcelona son escenarios de la progresiva degradación física y mental de Carrington. En Madrid, presa de sus extrañas teorías políticas, Leonora es violada por un grupo de oficiales, más tarde es encerrada por sus amigos en una habitación del hotel Ritz y llevada, por órde-

UNA LECTURA de *Memorias de abajo*

Ilse Díaz Márquez

“Villa Covadonga” es el pabellón para los locos perdidos y el lugar donde a Leonora le arrancan brutalmente las ropas y la atan para administrarle la droga. “Abajo” es, por el contrario, un paraíso a donde se llega a través de “medios misteriosos”.

nes de su padre, al manicomio del doctor Morales, en Santander.

En ese momento comienza el más terrible sufrimiento: una mezcla de extensos letargos, violentos encuentros con el personal del manicomio, inyecciones de cardiazol que le mantenían fuera de sí, desnuda y atada a una camilla entre sus desechos durante días. Así, Leonora va formándose una imagen onírica del manicomio; en primer lugar, su mente reconstruye la geografía del sitio y lo nombra: “Villa Covadonga” es el pabellón para los locos perdidos y el lugar donde a Leonora le arrancan brutalmente las ropas y la atan para administrarle la droga. “Abajo” es, por el contrario, un paraíso a donde se llega a través de “medios misteriosos”; es en realidad el pabellón para los enfermos en curación, la antesala de la libertad. El acceso a “Abajo” se volverá, una vez que hayan terminado los días más horribles de “Villa Covadonga”, junto con la búsqueda

de la verdad y el saber, la obsesión de Leonora, y en el camino irá uniendo una serie de elementos esotéricos con el fin de realizar una purificación tanto individual como colectiva.

La salida del manicomio no se incluye en la narración, aunque el periplo de Leonora todavía continúa: su familia la envía a Portugal con el propósito de internarla en otro sanatorio. Ella escapa y logra llegar a la embajada de México, donde se reencuentra con el poeta Renato Leduc, quien antes le había ofrecido su ayuda. Con él viajará a Nueva York y posteriormente a la Ciudad de México, donde se establecerá de manera definitiva.

En el París anterior a la guerra, Carrington había fascinado a Breton con su personalidad, quizá porque en ella latía lo que Walter Benjamin llamó “un empuje de la vida poética hasta los límites de lo posible” (32). Lo que resulta por demás irónico es que las ansias de sumergirse en las profun-

De la serie *Genealogías*

didades del inconsciente a través de la hipnosis y de la escritura automática, fueron experimentadas por ella precisamente más allá de ese límite: durante sus días en “Villa Covadonga” descendió hasta lo más terrible de su mente.

La búsqueda poética de los surrealistas se centró en el abandono de la lógica racional para entregarse a la irracionalidad pre-consciente o inconsciente: de ahí que las imágenes que deseaban lograr fueran lo que Andrew P. Debicki llamó “imágenes indeterminadas”. Las poéticas de la modernidad, que comienzan con el

En el París anterior a la guerra, Carrington había fascinado a Breton con su personalidad, quizá porque en ella latía lo que Walter Benjamin llamó “un empuje de la vida poética hasta los límites de lo posible”.

simbolismo, buscan que el poema encarne realidades trascendentes, esto es, que a partir de un sistema coherente de significados estables, los símbolos e imágenes del texto nos remitan a realidades comprensibles. El punto de quiebre se presenta con las vanguardias, cuyas poéticas rechazan el logocentrismo característico de la modernidad, lo mismo que la significación trascendente del poema y conciben al arte como juego, lo que los lleva a tratar de romper los enlaces lógicos, a buscar “la fragmentación y a proponer pistas falsas y el orden elíptico de las palabras”

(56). Esto implica que los símbolos se alejen cada vez más de su referente, rompiendo si es posible el nexo que los une, tal y como sucede con las imágenes oníricas, que pierden su carácter lógico al ser nos representadas en la vigilia.

Carlos Bousoño identifica con la irracionalidad poética la imagen indeterminada, ante la cual nos asalta una emoción anterior a la comprensión lógica y que “procede de una significación [...] que se ha asociado inconscientemente al enunciado poemático simbolizador [...], y que, por tanto, permanece oculta” (27). Entre las formas de simbolización irracional que distingue Bousoño, la visión simbólica permite que el poeta atribuya a un objeto real –el cuerpo humano, por ejemplo– cualidades que tal objeto no puede poseer, sin que entendamos en un principio la significación que esas cualidades tengan. Así, el objeto adquiere un tamaño cósmico y la imagen nos precipita “hacia la inmensidad y el goce” del texto literario.

A lo largo de *Memorias de abajo*, Carrington construye imágenes poéticas a partir de su cuerpo, receptor de una violencia infringida tanto por ella misma al verse incapaz de sobrellevar la ausencia de Ernst y la realidad atroz de la guerra, como por las personas que se encuentran a su alrededor. También hay una constante somatización del sufrimiento psicológico que va dejando también marcas corporales. Atravesado por el dolor, el cuerpo se representa a través de la relación entre su fragilidad y su pequeñez, y las fuerzas cósmicas que se enfrentan en ese momento decisivo para la historia del mundo.

Cuando Max Ernst acaba de ser llevado al campo de concentración, Leonora se provoca vómitos durante un día entero, pues prefiere los espasmos corporales al sufrimiento emocional. A la distancia, la narradora interpreta aquello

como una forma de limpiarse de la injusticia de la sociedad:

Mi estómago era el lugar donde se asentaba la sociedad, pero también el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra [...] y cuando digo “la tierra”, me refiero, como es natural, a todas las tierras, estrellas y soles que hay sobre la tierra, así como a todas las estrellas, soles y tierras del sistema solar de los microbios (156).

A lo largo de *Memorias de abajo*, Carrington construye imágenes poéticas a partir de su cuerpo, receptor de una violencia infringida tanto por ella misma al verse incapaz de sobrellevar la ausencia de Ernst y la realidad atroz de la guerra, como por las personas que se encuentran a su alrededor.

Mientras que al estómago se le atribuyen cualidades que en la realidad no puede tener, la asociación entre el vientre, el espejo y la tierra adquiere un carácter aún más irracional al considerar la autora natural que el concepto “tierra” engloba una dimensión microcósmica y otra macrocósmica, universal.

La relación micro-macrocosmos nos remite al sistema simbólico de la Edad Media y del Renacimiento, y nos trae reminiscencias mágicas de un mundo en el que todos los elementos de la naturaleza, incluido el cuerpo humano, se encontraban conectados. Ello da cuenta del ámbito esotérico dentro del cual la autora sitúa su misión: a través del sufrimiento personal podrá purificar “las espesas capas de suciedad” que cubren a la sociedad en la que se mueve.

Más adelante, la autora refiere: “El huevo es el macrocosmos y el microcosmos, la línea divisoria entre lo Grande y lo Pequeño que hace imposible ver el todo” (168). Asociado a la bola de cristal, el huevo aparece aquí como posibilidad de unir el componente corporal y el cósmico para llegar a la verdad, entendida como el relato de los acontecimientos pasados pero también como la búsqueda de la luz en medio de la oscuridad en la que Carrington vivió.

En Madrid, tras ser violada por varios oficiales, Leonora le pide a Catherine que la mire a la cara y le pregunta: “¿Te das cuenta de que es la imagen exacta del mundo?” (165). La naturaleza ilógica de la pregunta le confirma a Catherine la locura de Leonora, y desde el sistema de simbolización que conforma el texto, nos reafirma claramente la posibilidad de que el cuerpo afectado por una locura individual sea el reflejo de la locura colectiva. En otro pasaje, la autora narra:

Me adoraba a mí misma porque me veía completa: yo era todas las cosas; y todas las cosas eran en mí; gozaba viendo cómo mis ojos se convertían en sistemas solares iluminados con luz propia [...] mis intestinos, que vibraban de acuerdo con la penosa diges-

tión de Madrid, me satisfacían de igual manera (169).

El sistema digestivo, responsable de procesar el alimento y convertirlo en desecho, así como la vista, asociada a la luz, establecen aquí nuevamente la correspondencia entre el afuera, “todas las cosas” y el microcosmos del cuerpo. A ellos se le suma la sangre, líquido vital, pues para poner paz en la tierra, como en el proceso mágico donde se transfiere a un objeto la cualidad de representar a un ser vivo, la autora deja de menstruar durante tres meses: “Estaba transformando mi sangre en energía total –masculina y femenina, microcósmica y macrocósmicas– y en un vino que se bebían la luna y el sol” (169). El sufrimiento infligido por los médicos y cuidadores cristaliza en la misma idea de limpieza espiritual: “Creía que estaba siendo sometida a torturas purificadoras, a fin de poder alcanzar el Saber absoluto” (190); este Saber tenía como consecuencia obvia para Leonora el que le fuera permitido habitar en “Abajo”.

La cadena de asociaciones continúa, dando lugar a otras visiones simbólicas: tras las inyecciones de cardiazol, ella se piensa la tercera persona de la Trinidad, a la vez que “andrógina, la Luna, el Espíritu Santo, una gitana, una acróbata, Leonora Carrington, y mujer” (191). Entiende que la Trinidad –figura divina– sin una mujer y un conocimiento microscópico –el del cuerpo frágil y violentado– se habría secado. La necesidad de colocar a una mujer, que es ella misma, en el plano cósmico supremo se contrapone a la asociación de don Mariano, el médico dueño del manicomio, con Dios Padre y de su hijo don Luis con la figura del amo. A este último, Leonora le dice a gritos, antes de que le inyecte el cardiazol: “¡No admito su fuerza, el poder de ninguno de ustedes sobre

Al relatar Leonora sus memorias, al contar acontecimientos que determinaron su vida e interpretarlos desde el presente, modifica su historia y le da significación, liberándose y afirmando su ser sobre la alienación que se le ha impuesto.

mí [...] odio y rechazo sus fuerzas hipnóticas!” (204). Esto puede leerse como un enfrentamiento entre el universo mágico-onírico y femenino que la autora construye para hacer frente a las violencias impuestas frente al universo médico-racional, logocéntrico y masculino que le ha llevado hasta ese lugar.

Finalmente es esta magia la que le permite “desmitificar” los acontecimientos y “curarse”, no sin antes realizar un ritual de purificación en el que sus monedas francesas representaban la caída de los hombres a causa de su ambición, un lápiz rojo y negro era la inteligencia, un frasco de colonia representaba a los judíos y otro a los no judíos, una caja de polvos representaba un eclipse, la vanidad, el Tabú, el amor; un bote de crema facial era la noche, la luna, la mujer; otro el hombre, el Sol; un pulidor de uñas era un viaje hacia lo desconocido y el espejito era el que “debía vencer al todo”.

Todos estos objetos remiten también a la correspondencia entre el individuo y el Universo: “Di una vida alquímica a los objetos según su posición y contenido” (192). Hacia el fin del relato, todos los objetos pierden su significado y el misterio se desvanece. Leonora ha emergido a la luz.

Las imágenes referidas al cuerpo y a los objetos físicos que se presentan en *Memorias de abajo* remiten a una realidad cósmica y por tanto conforman visiones simbólicas que ligan indudablemente el relato a la poética surrealista, pero queda todavía a considerar la posibilidad de interpretar la experiencia y la construcción poética del relato como una resistencia ante las lógicas de dominación que la autoridad paterna y el ambiente moral de la época impusieron a la autora hasta llevarla al extremo de ser considerada loca y confinarla en el manicomio de Santander.

Me gustaría entonces traer a cuento, sin temor a que suene trillada, la noción foucaultiana de la locura en la que ésta aparece, antes del establecimiento definitivo de la racionalidad moderna, en relación directa con los elementos cósmicos y con los secretos de la naturaleza: considerada como un fenómeno tanto del alma como del cuerpo, la locura en la Antigüedad y en la Edad Media no había roto su ligadura con las fuerzas oscuras del mundo. Una vez triunfante el sistema psiquiátrico, los pacientes requerirán de un confinamiento y del establecimiento de una ley que limite el placer y la libertad salvaje, de modo que se reduzcan “la contranatura y todos los fantasmas de la imaginación” (Foucault, 526). Fantasmas de la mente creadora de Leonora, fantasmas del movimiento surrealista, de la rebeldía ante la estricta moral de las clases conservadoras inglesas.



De la serie *Genealogías*

Al relatar Leonora sus memorias, al contar acontecimientos que determinaron su vida e interpretarlos desde el presente, modifica su historia y le da significación, liberándose y afirmando su ser sobre la alienación que se le ha impuesto. Cabe plantear una última pregunta: ¿se puede establecer también a través del lenguaje literario una resistencia ante la violencia y la dominación? Me gusta pensar que sí, que como señala María Zambrano, el lenguaje literario es fuente de transgresio-

nes, y la palabra poética, múltiple y heterogénea, nos libera. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro, 2013.

Bousoño, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1979.

Carrington, Leonora. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo XXI, 1992.

Debicki, Andrew. *Historia de la poesía*

española contemporánea. Madrid: Gredos, 1997.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la Época Clásica I*. México: FCE, 1976.

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. México: FCE, 2016.

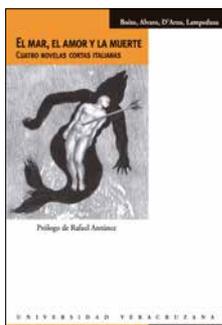
• **Ilse Díaz Márquez** es profesora en la Universidad Autónoma de Aguascalientes y estudiante del doctorado en Filología Medieval en la UAM-Iztapalapa. Es autora de relatos, poemas y ensayos.

ENTRE LIBROS

Mare Nostrum

Novela corta

Luis de Loera



Rafael Antúnez (sel. y pról.),

El mar, el amor y la muerte. Cuatro novelas cortas italianas,
trad. por Rafael Antúnez y Ana Villada, Xalapa, uv, 2015, 172 pp.

En los tiempos de Julio César, los orgullosos romanos bautizaron el mar que bañaba las costas de su imperio con el nombre de Mare Nostrum, denominación justificada con la temible flota militar que patrullaba sin descanso cada milla náutica. Al proclamar el Mar Mediterráneo como suyo, no sólo aseguraron una ruta comercial incomparablemente eficaz, también convirtieron sus míticas aguas en testigo de sus triunfos y derrotas, eterno escenario de amores y tragedias registradas durante siglos

en su literatura. Dos mil años más tarde, los roles no han variado: los peninsulares se entregan al amor y a la muerte, mientras que el mar, el *Océano mar*, ameniza la puesta en escena al compás del oleaje.

Como prueba de ello, el escritor y traductor Rafael Antúnez nos presenta *El mar, el amor y la muerte*, una antología de cuatro textos literarios de origen italiano escritos bajo la forma de *novelette* o novela corta. Situadas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, estas obras comparten un origen en común: fueron concebidas en un periodo bélico, ya fuera la ocupación austriaca o las dos grandes guerras mundiales, acontecimientos que produjeron una inevitable influencia emocional y estilística en la literatura de su tiempo.

El orden cronológico en que las obras son presentadas permite apreciar la evolución de la prosa italiana que, al igual que en el resto de Europa, se desprendía del estilo costumbrista, característico del siglo XIX, hacia una literatura de vanguardia, neorrealista y sobria, pero no por ello falta de tacto. Los cuatro autores hacen gala de su sensibilidad estilística hacia la desdicha y la pasión, condiciones humanas que en no pocas ocasiones llevan a la soledad.

Así, *Sensibilidad* (1883), de Camilo Boito, nos ofrece la historia de la condesa Livia, una mujer soberbia y desdenosa que desde su cuaderno secreto confiesa los asaltos pasionales de su juventud. Un personaje de origen pobre pero que siempre aspiró a la opulencia, se comprende como un vehículo para la crítica del autor hacia la burguesía de la época: oportunista y vulnerable a los placeres carnales.

A través de un estilo típico de la literatura decimonónica, el relato se conduce por pasajes sumamente descriptivos y sobreinterpretaciones de los rasgos físicos, que revelan la predomi-

nancia de los sentidos por encima del entendimiento y la prudencia. Destaca el uso de la prolepsis como técnica narrativa que acentúa la ininterrumpida condición adúltera de la condesa: “Una tarde de me quité del dedo un anillo, regalo de mi esposo, en el que resplandecía un grueso diamante y lo arrojé lejos de la barca en la laguna: me pareció que me desposaba con el mar”.

A través de un estilo típico de la literatura decimonónica, el relato se conduce por pasajes sumamente descriptivos y sobreinterpretaciones de los rasgos físicos, que revelan la predominancia de los sentidos por encima del entendimiento y la prudencia.

Por su parte, Corrado Alvaro propone abiertamente el fin del costumbrismo, y con *El mar* (1934) realiza un sutil juego de símbolos motivados por la nostalgia y la desesperanza. Identificado como uno de los autores del verismo o realismo italiano, Corrado sumerge al lector en una atmósfera de aislamiento donde no escasean las agudas observaciones del comportamiento humano, derivadas de la perspectiva del hombre maduro y su experiencia en el desamor.



Trascender-permanecer

La historia ocurre en una bahía italiana habitada por hombres que buscan el abandono, una especie de escape de su vida anterior con la esperanza de curar su alma herida y llena de culpa. El inmenso océano frente a ellos magnifica el sentimiento de resignación y la vida se vuelve un despropósito que los convierte en meros espectadores. En tales circunstancias aparece Hélène, hermosa mujer que recuerda a Helena de Troya, a la Venus de Botticelli, y que de inmediato se vuelve parte indisoluble del paisaje.

La narrativa de Corrado le da un lugar privilegiado a las palabras,

que adquieren un valor emocional y estilístico muy similar a lo que Alessandro Baricco plasma en su obra, por lo que no es descabellado considerarlo como una influencia notoria en el autor de *Novecento* y *Seda*.

En *Casa de otros* (1952) de Silvio D'Arzo, se explora la monotonía de la vida rural, que con el paso del tiempo desemboca en el hastío. De carácter reflexivo, el relato se concentra en la relación entre el reverendo del pueblo y una anciana, cuya rutinaria existencia la lleva a cuestionarse hasta dónde es capaz de llegar el perdón divino. Pronto, la

inquietud de Zelinda será compartida por el cura, quien a pesar de su postura religiosa no encuentra una respuesta satisfactoria para ambos.

El estilo de D'Arzo se caracteriza por su facilidad para crear atmósferas sensorialmente perceptibles, a través de un delicado pero constante juego de luces y sonidos. El ambiente rural en que el autor introduce a sus lectores refuerza la sensación de abandono y vacío de sus personajes, y el tono de la prosa invita al constante cuestionamiento de la propia existencia.

Finalmente, Giuseppe Tomasi di Lampedusa incorpora en *La*

sirena (1957) dos relatos que se entrelazan con gran maestría. Por un lado, las continuas reuniones entre Paolo y el distinguido senador La Ciura, una amistad que el autor utiliza para satirizar la insolencia y los aires de superioridad de los intelectuales; por el otro, el idílico encuentro entre un joven estudiante y una mítica sirena. La comunión entre ambas historias resulta sumamente ingeniosa, pues a pesar de los contrastes que las separan (mientras que en la primera se desarrolla un estilo irónico y humorístico, no falto de crítica social, en el segundo se privilegia el erotismo y la poesía del lenguaje), su resolución desemboca en un mismo punto, de modo que una funge como complemento de la otra.

Es necesario destacar la labor de Rafael Antúnez, en primer lugar como antologador de esta breve pero valiosa muestra de la literatura italiana, y en segundo como traductor, con el apoyo de Ana Villada, de los propios textos. En el escenario ideal de la traducción literaria, son los escritores los que poseen la sensibilidad para trasladar una obra de una lengua a otra y reducir al mínimo la pérdida de su quintaesencia en el proceso. Afortunadamente para los lectores, ese es el caso del presente libro.

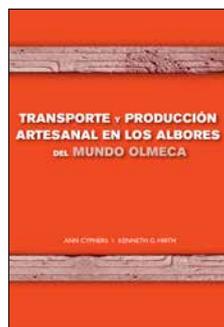
El mar, el amor y la muerte es una lectura sumamente recomendable, ideal para encontrarse con la narrativa italiana y el inmenso océano, que guarda en sus profundidades un sin fin de historias tan cercanas como impecederas. **LPyH**

• **Luis de Loera** ha publicado artículos científicos en revistas internacionales de Colombia y Chile. Actualmente estudia la licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad de Guadalajara.

Crujir con los albores del mundo olmeca

Arqueología

Virginia Arieta Baizabal



Ann Cyphers y Kenneth G. Hirth, *Transporte y producción artesanal en los albores del mundo olmeca*. México, IIA-UNAM, 2016, 143 pp.

Algo que caracteriza a la esplendorosa cultura olmeca es la capacidad de producir una cadena de efectos profundos en quienes observan su obra. En primer lugar, al estar frente a un monumento olmeca, una serie de emociones se apodera de quienes lo contemplan: “algo dentro de uno cruje”, usando las palabras del poeta Carlos Pellicer, intentando explicar su sentir al colocar una de la cabezas colosales de La Venta en el Parque-Museo de Villahermosa, Tabasco. En segundo, cuando el asombro lo permite, un conjunto de cuestionamientos inundan el pensar del observador. Podría asegurar que las interrogantes más recurrentes giran en torno a su manufactura, materia prima y transporte. Y en tercer lugar, cuando se advierte que las posibles respuestas se encuentran inmersas en un complejo sistema. Entonces, ine-

vitamente, algo dentro de uno vuelve a cruji.

Muchas de las respuestas surgen como resultado de la rigurosa investigación de Ann Cyphers y Kenneth G. Hirth sobre los sistemas de transporte y la producción de bienes especiales en la región olmeca. Ambos autores se destacan como expertos en arqueología mesoamericana. Este vínculo de sus especialidades fue clave para la realización de un estudio sistemático sobre dichos tópicos. A partir de la sensibilidad y el gran conocimiento sobre la cultura olmeca, adquirido a través de la realización de investigaciones en el sur de Veracruz por casi tres décadas (como es el caso de Cyphers) y el estudio de teorías sobre economía antigua mesoamericana, aunados a la experiencia en el análisis tecnológico de lítica tallada (llevado a cabo por Hirth), se logran resultados trascendentes como los expuestos en este libro (uno más de la serie San Lorenzo, coordinada por Ann Cyphers).

“Supposing is good, but finding out is better” es una frase de Mark Twain con la que los autores dan inicio a la obra, y no puede ser más cierto. El volumen expone el proceso de la investigación desde su comienzo en 1994 hasta la publicación de este libro, el cual está dividido en siete capítulos y concluye con valiosas interpretaciones.

Desde la introducción, los autores apuntan:

El lugar en donde se realizaron las excavaciones consta de un puerto fluvial antiguo que forma parte del centro secundario de Loma del Zapote [...] un punto clave en las redes de comunicación y transporte por ser un lugar de embarque y desembarque en donde la carga se recogía para enviarla por otro medio

de transporte, del acuático al terrestre, o viceversa.

Dicha presentación abre camino a una serie de respuestas que los autores, paso a paso, deducen y, dato a dato, fortalecen.

En el primer capítulo los autores proveen de información sobre la arqueología de la región, derivada de su trabajo. Un detallado recuento sobre las manifestaciones arqueológicas en Loma del Zapote introduce al libro desde su portada, diseñada con elementos del monumento 2 proveniente del sitio. El capítulo II, sobre el frente denominado Malpica U, describe el área de estudio, su entorno y la exposición de la estrategia metodológica. Un programa de excavaciones, que inicia en 1994 y continúa en 2012 y 2014, tiene como resultado el área de análisis de 78.18 m² y por tanto, un primer acercamiento a la estratigrafía del lugar. Dichos datos fueron corroborados por medio de la aplicación de pruebas con barreno durante temporadas posteriores.

En los capítulos III y IV se muestra el trabajo en el laboratorio. Por un lado, la clasificación y el análisis cerámico, de lítica pulida y figurillas; por el otro, el análisis de un universo constituido por 85 549 artefactos de obsidiana. Juntos, estos procedimientos arrojan información de suma importancia: la temporalidad del área y la clasificación cerámica definida con base en el color y la textura de la pasta, así como en el acabado de la superficie; esto incluye la descripción puntual de cada tipo. En cuanto a la obsidiana, la clasificación permitió la identificación de pasos productivos ordenados que van desde los desechos pequeños no diagnósticos hasta la reducción núcleo-navaja por percusión. Desde mi punto de vista, lo anterior representa uno de los mayores aportes de la publicación:



De la serie *Genealogías*

Algo que caracteriza a la esplendorosa cultura olmeca es la capacidad de producir una cadena de efectos profundos en quienes observan su obra.

conceder al lector el derecho y la obligación de corroborar los datos.

La sensibilidad y experticia de los autores se destacan en los últimos capítulos que proporcionan al lector –especializado o no– las deducciones sobre la tecnología de producción lítica y el puerto Malpica, claramente fundamentadas con la información previamente dada. Ambas conjeturas implican necesariamente una serie de componentes, entre los cuales destacan: un número determinado de población, gasto energético, el apoyo de personas de la elite para sufragar los gastos de construcción; importa-

ción de alimentos y otros bienes, infraestructura del transporte y una organización sociopolítica fuerte, etc. Dichas implicaciones se abordan en la interesante discusión contenida en las interpretaciones finales.

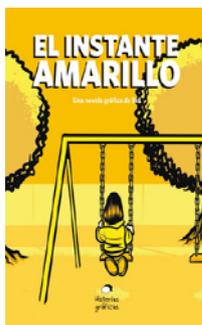
En resumen, *Transporte y producción artesanal en los albores del mundo olmeca* es una contribución al estudio de tal cultura, puertos antiguos, intercambio y comercio prehispánico, tecnología lítica, producción artesanal, métodos y técnicas arqueológicas y la comprensión de la historia de Mesoamérica. Por tanto, la mayor aportación de este libro se encuentra en el conjunto de sus partes, las cuales permiten acercarse a su compleja cosmovisión y provocan que algo dentro del lector cruja fuertemente una vez más. **LPyH**

• **Virginia Arieta Baizabal** es arqueóloga, doctora en Antropología (UNAM) e investigadora del Instituto de Antropología de la UV.

Análisis de un instante

Novela gráfica

Valo



Bef,

El instante amarillo,
col. Historias gráficas,
México, Océano, 2017, 204 pp.

Si eres de los que alguna vez se ha identificado con “Creep” de Radiohead y además te consideras fan de hueso colorado de *Frankenstein*, esta novela gráfica de Bernardo Fernández, mejor conocido como Bef, es para ti.

Ambientada en la década de 1990, la historia nos revela, a lo largo de 10 capítulos, la complicada vida de María, una adolescente de 13 años, solitaria e introvertida, que atraviesa momentos difíciles: le va mal en la escuela, sus padres están por divorciarse, la chica popular del colegio la *bullea*, y para colmo de males, tiene un *crush* con un muchacho mayor que ella, el cual... bueno, ya hablaremos de eso.

Bef hace un uso interesante de cambios y contrastes en la técnica de sus ilustraciones a lo largo de la novela, otorgando diferentes códigos según el plano en el que nos encontremos: el pasado se muestra en color sepia y la tipografía cambia,

Bef hace un uso interesante de cambios y contrastes en la técnica de sus ilustraciones a lo largo de la novela.

logrando que los personajes parezcan sacados de un pergamino antiguo; el diario de María podría ser el cuaderno de cualquier chica, el futuro aparece en tonos grisáceos y además nos muestra un fragmento ilustrado de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary W. Shelley –y a propósito, como bien apunta Bef (o “Marfa”) el próximo año se estará celebrando el bicentenario de esta novela, sin duda un buen pretexto para leer o releer ese clásico de la literatura.

Como alguien que nació y creció en la década de 1990, enterarme de que ahora ese periodo se considera *retro*, ha sido un golpe directo a mi percepción del tiempo. Es verdad que todo pasa en un instante. Leí con nostalgia esas páginas plagadas de referencias a grupos musicales, películas, tendencias y modas de aquella –cada vez más– lejana época.

Gracias a *13 reasons why*, los más jóvenes saben lo que es un *cassette*, pero muchos otros seguro pasarán por alto aquella referencia a *Veneno para las hadas*; sin embargo, son esos pequeños detalles los que hacen que el público adulto se enganche con esta historia dirigida al público juvenil.

A partir de aquí tengo que advertirte que vienen muchos *spoilers*, así que si no has leído la novela, te recomiendo lo hagas y después regreses a ver si coincides en algo conmigo.

Estoy segura de que a mi yo de 13 años le habría encantado *El instante amarillo*, pues hay cosas que

me hubiera gustado leer a esa edad, como aquel consejo que le da uno de los personajes a nuestra protagonista: “No llores por quien no te quiere” y “Llegará el día en que tengas que decir ‘no gracias’”.

Sin embargo, mi yo adulto se pregunta cuáles son los límites que tiene la narrativa gráfica para construir un personaje.

Conforme la historia avanza, María se instala en el papel de la niña rara, sin profundizar realmente sobre su propia condición. Así pues, aunque la novela cuenta con una temática poderosa y una propuesta visual atractiva, no se le otorga al personaje principal la complejidad que demanda.

Para ahondar en este punto y a la vez hacerle justicia al personaje que considero mejor logrado, hablaré de Alfredo. Él es el amor platónico de María, toca en una banda, estudia física, es seis años mayor que ella y en muchos aspectos, directa o indirectamente, se convierte en su mentor; la introduce al mundo de *Frankenstein...*, obra que se convertirá en la obsesión de María y que la llevará a lograr el éxito como ilustradora en el futuro.

En la mayoría de las reseñas sobre *El instante amarillo* se menciona que Alfredo sólo ve a María como una niña, lo cual me parece una lectura superficial, ya que a lo largo de la trama se aprecia la evidente atracción de Alfredo hacia María, y éste, al darse cuenta de que es mutua, e influido por el fantasma de Mary Shelley –quien se le aparece tras fumar uno de sus “cigarrillos”– contempla la posibilidad de tener una relación con ella. Sin embargo, llega a la conclusión o, mejor dicho, resignación, de que ella es demasiado joven para él.

Lo interesante aquí es que Alfredo duda y eso lo pone en conflicto, volviéndolo un personaje más humano. En cambio, María se nos presenta todo el tiempo como una bomba a punto de estallar, pero

cuando finalmente lo hace, nos queda mucho a deber.

Otros comentarios sobre la novela afirman que aborda temas como el crecimiento, la reconciliación con el pasado y lo bello de ser diferente. Estoy de acuerdo y al mismo tiempo difiero. Es hasta el capítulo ocho cuando uno se entera de que en realidad no estamos en la década de 1990 sino en el 2018, y que es María, pero adulta, quien está recordando esos sucesos a raíz del encuentro con una amiga del pasado.

Si hacemos cuentas, han transcurrido 28 años, y si los sumamos a los 13 que ya tenía María, estamos hablando de que ella ahora tiene 41. Por ello, encuentro inverosímil que María no sea capaz de ser introspectiva y mirar el pasado de manera distinta, pues se queda con sus impresiones de cuando era menor. ¿Dónde está la reconciliación con el pasado? Si al paso de casi 30 años sigue guardando resentimientos; si jamás nos enteramos de cómo sobrellevó el divorcio de sus padres, y a juzgar por las apariencias, decidió aislarse aún más del mundo que la rodeaba; si no pudo ver todas sus experiencias como pruebas que la vida le presentó para llegar a convertirse en la mujer exitosa que es ahora, no se puede decir que hubo un crecimiento en ella.

A pesar de esa cuestión, encuentro agradable la experiencia de leer la obra de Bef, pues sin duda alguna crear una novela gráfica implica muchísimo trabajo, y me parece afortunado que las editoriales estén apostando por este tipo de propuestas que son un excelente medio para acercar a los jóvenes a la literatura. Quién sabe, quizás en este momento haya alguien leyendo el *Frankenstein...* de Mary Shelley gracias a Bernardo. **LPyH**

• **Valo** es licenciada en Teatro por la Universidad Autónoma de Chihuahua (2010-2015). Actualmente es becaria de la FLM en el área de Dramaturgia.

Maximiliano o el sueño de un imperio

Ensayo histórico

Diego Lima



Carlos Tello Díaz,
Maximiliano. Emperador de México,
México, Debate, 2017, 166 pp.

Maximiliano habita aún los dominios del mito. No existe libro de historia mexicana que no mencione que el 19 de junio de 1867 el emperador de México murió fusilado en el Cerro de las Campanas, al lado de los generales Miguel Miramón y Tomás Mejía. Su deceso ocurrió después de la toma de Puebla y el sitio de Querétaro, y precedió la ocupación de la Ciudad de México, lo cual permitió a su vez la entrada a la capital del presidente Benito Juárez. Estos sucesos marcaron, hacia mediados del mismo año, el triunfo de la República. Sin embargo, Maximiliano se llevó consigo las memorias de un imperio que críticos e historiadores no dejan de evocar como la bengala más brillante en la noche de nuestro siglo XIX.

En el contexto de los 150 años de los acontecimientos que terminaron con la vida del archiduque de Austria, el escritor Carlos Tello Díaz nos da a conocer esta pequeña aunque concisa biografía, en la

cual los lectores contemporáneos nos descubrimos de pronto tanto en la vanidad como en el error de creer que nuestros antepasados no sabían soñar.

Desde su infancia en el palacio de Schönbrunn, Austria, hasta su muerte en el corazón de México, los 25 capítulos que integran este volumen retratan con empatía la vida de Maximiliano de Habsburgo. El texto viene acompañado de numerosos retratos fotográficos que lo ilustran, haciendo de este documento una galería que intenta llegar a un público de lectores tan amplio como heterogéneo, pero, ¿lo consigue? La vida del segundo emperador de México es por sí misma fascinante.

Sin embargo, en el ensayo libre que el escritor arma apasionadamente se exhibe la figura de Maximiliano a través de un estilo que hace valiosas exploraciones y sondajes atrevidos, aunque anticipados siempre, de la empresa biográfica que lo aprisiona. Soñador nato, dueño de lo que los filósofos alemanes llamaron un alma romántica, el emperador conoció siempre el placer de perderse para encontrarse en la aventura. Y el texto que nos ocupa teme fundir su propósito con el de la personalidad que retrata. Sin duda esta biografía se enriquecería mucho con un estilo más atrevido, pero no se empobrece por carecer de él.

Editorial Debate, el sello de no ficción de Random House Mondadori, ha apostado desde hace algunos años por el ensayo de alta divulgación. Situada justo al lado del éxito comercial que representó *Porfirio Díaz. Su vida y su tiempo* (2015), esta biografía pretende convertirse en un libro de rápida y fácil consulta. No es un documento para especialistas ni pretende serlo. Tampoco es un ejercicio de la imaginación ni un exhaustivo trabajo de archivo. Este libro pretende organizar un relato

coherente a partir del caos de rasgos humanos que deja tras de sí, como una estela, toda existencia. El propio Carlos Tello advierte en el prólogo que esta obra fue un encargo de producciones Clío, pero permaneció guardada por más de veinte años esperando el momento justo para su publicación. Luego de esta serie de señalamientos podemos acercarnos libres de prejuicios a la pregunta que ocupa esta biografía: ¿quién es aquel que soñó con hacer de México un nuevo imperio?

Puesto que Maximiliano de Habsburgo (1832-1867) no fue favorecido por la sucesión al trono familiar en línea directa, tuvo acceso a una formación ejemplar: desde el estudio de la alta cultura (geografía, historia, las lenguas de la monarquía), pasando por el dominio de las formas de la corte, estrategema militar, hasta la búsqueda en los otros como en sí mismo de la excelencia moral. No podía ser de otro modo: el archiduque se convirtió desde temprano en el preferido del palacio. Tello Díaz nos da el retrato del infante: era encantador con esa tez pálida, el cabello rubio, los ojos azules. Maximiliano conoció un mundo de fantasía en tiempos de frenéticas conquistas militares, que sólo podía ser comparable con las confabulaciones de la pintura o la literatura. Nada más natural –dice el escritor– que de niño haya frecuentado tanto los relatos como a Hans Christian Andersen en persona.

En 1857 Maximiliano fue nombrado gobernador de Lombardía. Un año antes, en Bruselas, había conocido a la princesa Carlota. Por esos días comenzaron a circular los rumores sobre el trono de México. Los monarquistas mexicanos, en efecto, llevaban años trabajando en favor de su causa. Entre ellos predominaban los reaccionarios ocupados en de-

Era encantador con esa tez pálida, el cabello rubio, los ojos azules. Maximiliano conoció un mundo de fantasía en tiempos de frenéticas conquistas militares.

fender sus intereses, sus fueros, el ultramontanismo de sus ideas. Sin embargo, había patriotas en sus filas, algunos defendiendo a su país de las agresiones de Estados Unidos; para ello buscaban el apoyo de Francia, que en ese momento significaba la Europa entera. Tras varios años de guerras intestinas, así como de la intervención de las tropas de Napoleón para controlar las aduanas en la República, el archiduque Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota fueron nombrados emperadores sin haber pisado en su vida esta nación. Víctima o cómplice, su papel en la historia estaba determinado.

La personalidad de Maximiliano pudo contribuir al desengaño de sus aliados. Maximiliano era amable, bondadoso, honesto, trabajador... pero también se muestra en esta biografía iluso, maleable, vacilante, frívolo. Las obras públicas emprendidas durante el Imperio fueron tanto numerosas como elogiadas por los nacionales: embelleció el Zócalo, reforestó la Alameda Central, promovió la conservación de las pirámides; José Zorrilla fue propuesto para dirigir el Teatro Nacional. Se declaró también la libertad de culto en el Imperio Mexicano, lo que hizo más hondas las diferencias entre el

nuevo gobierno con el clero. Esto provocó que Maximiliano tuviera malentendidos no sólo con sus aliados en México, sino también con el ejército de Napoleón, con quien pronto perdería relaciones.

Todos sabemos que presionado por un sentido del honor, sin Carlota a su lado, sin ningún aliado más allá de algunas tropas al mando de dos generales, Maximiliano se refugió en Querétaro, donde fue apresado. Pocos tenemos noticia de que, sin saber que la ejecución había sido realizada, Victor Hugo escribió una extensa carta al presidente Juárez pidiendo la vida del más noble de los Habsburgo:

Que este Príncipe que no sabía que era un hombre, sepa que hay en él una miseria, el Rey; y una Majestad, el hombre. Jamás se os ha presentado una ocasión más relevante [...] Juárez, haced que la civilización dé este paso inmenso. Juárez, abolid sobre toda la tierra la pena de muerte (1926, 392).¹

Sin embargo, las campanas habían sonado, y el batallón de fusilamiento había cumplido su enmienda. El cuerpo de Maximiliano partió en el *Novara* con rumbo a Europa en diciembre de 1867. Con él partía también el sueño de un Imperio. **LPyH**

NOTA

¹ La traducción es mía. Victor Hugo, "L'Empereur Maximilien. Au président de la République Mexicaine", en *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles II* (París: Hetzel-Quintin).

• **Diego Lima** se dedica a la crítica y a la investigación literaria. Es maestro en Literatura Mexicana por la UV, y becario de la FLM.

El presidencialismo mexicano

Caricatura política

Emanuel Bravo Gutiérrez



Aquiles Ávila Quijas et al.,

De precisos, espurios y parias.

200 años del presidencialismo en México, México, Malpaís Ediciones, 2016, 199 pp.

“ Ay, México lindo y querido! Si muero lejos de ti no me traigas de regreso”, pensó seguramente don Porfirio Díaz al cruzar el Atlántico. Hacía bien en retirarse a un exilio de encajes y pianolas tocando can-can, pues en su interior sabía que el país se iba a convertir en un caos, y no porque fuera un profeta ni mucho menos, esos aires de sibilina los tendrían Madero y su hermanito fantasma; no, don Porfirio sabía que la política era una cosa sucia e inmoral y si uno quería triunfar en ella había que ser igual.

De precisos, espurios y parias... es un libro sobre el presidencialismo mexicano, sobre los campeones del juego de la silla. Conformado por caricaturas políticas y comentarios humorísticos, el texto busca ser “la manera lúdica en que un grupo de ilustra-

dores, historiadores y escritores asimilan o se reapropian de la historia nacional a partir de los gobernantes, tal y como han sido: autoritarios, corruptos, paternalistas, blandengues, asesinos [...]”, y la lista de adjetivos sigue.

Por lo tanto, no estamos frente a un concienzudo análisis histórico-político ni frente a una búsqueda imparcial de la verdad apoyada en una exhaustiva investigación documental; es más, ol-

¿Qué se entiende por presidente en este texto? Desde las primeras páginas vemos que se trata de un término quimérico que designa aquel ser que tuvo las intenciones de gobernar un país igualmente monstruoso y desmesurado sin que necesariamente la democracia haya estado de por medio.

vidémonos de eso. El libro busca, ante todo, crear un catálogo satírico de los gobernantes de nuestro país que, en ocasiones, habla con más honestidad que una tesis doctoral.

Zanjado este punto, leemos el libro como lo que pretende ser. El cuerpo de colaboradores es numeroso: están los ilustradores Abraham Díaz, Santiago Solís, Mariana Villanueva, Jayme Sifuentes y Rafael López Castro, junto con la participación directa e indirecta

de todo un grupo de investigadores e historiadores.

Un grabado de dos páginas de José Guadalupe Posada titulado “El grito de independencia” nos abre la lista a este catálogo de monstruos. El primer gobernante del México independiente es el emperador Agustín Cosme Damián de Iturbide y Arámbaru, cuyo régimen real no llegó ni a cubrir el año. “¡Que pase el villano!”, anuncia el título donde aparece Iturbide coronado con un nopal. Es interesante notar que este libro no da comienzo con Guadalupe Victoria –ya que él fue el primer presidente del país–, sino con un personaje anterior y con intenciones poco democráticas.

¿Qué se entiende por *presidente* en este texto? Desde las primeras páginas vemos que se trata de un término quimérico que designa a aquel ser que tuvo las intenciones de gobernar un país igualmente monstruoso y desmesurado sin que necesariamente la democracia haya estado de por medio.

Si bien la obra nos asegura que representa a estos seres “de una manera más humana, más cercana a la realidad”, lo cierto es que los breves textos que acompañan y complementan las caricaturas hacen que los presidentes sean eso: caricaturas. Y en ello existe una verdad que puede resultar chocante: el poder deforma a los hombres, los aleja de la realidad, los vuelve menos humanos, exagera sus vicios, sus fantasías y sus temores. De otra manera no entenderíamos la razón por la que Miguel Barragán Andrade ordenó al final de su mandato que su cuerpo fuera dividido en varias partes y cada una de ellas colocada en los lugares más importantes de su vida; o que Santa Anna elaborara un funeral para su pierna amputada y creara todo un culto en torno a su persona. “Alteza Serenísima”,

De la serie *Relatos imposibles*

lo llamaban en público; “Quince uñas”, a sus espaldas.

Es inevitable que el libro aproveche estos episodios de delirio para dotarlos de un gran humor, en ocasiones de naturaleza aforística. Por ejemplo, tenemos el breve mandato de Nicolás Bravo, que va del 10 al 18 de julio de 1839 y está descrito de la siguiente manera: “Fue presidente nueve días. Dios hizo el mundo en siete, él tuvo dos días más en el poder”.

¿Qué se puede decir de varios de estos personajes cuyo mandato duró en ocasiones menos de una semana, y seguramente ni tiempo les dio para calentar la silla? ¿Qué, de José Ignacio Pavón, que sólo fue “rey” por un día? ¿Qué valor histórico-documental tendría el estudio del mandato de 45 minutos de Pedro Lascuráin Paredes? Sólo fantasías, suposiciones, intuiciones de los caminos azarosos que los llevaron al poder.

Las ilustraciones dotan a los personajes de un elemento expresivo que abarca la ironía agresiva

(Miguel de la Madrid Hurtado tiene colmillos de vampiro), la ternura lastimera (un pequeñito Santa Anna nos abre la página sin una pierna y con dos muletas que parecen ramas secas), lo grotesco (Gustavo Díaz Ordaz, tan feo como pegarle a la mamá), el humor campechano (Benito Juárez bailando al son de sus reformas); en fin, cada ilustración asigna a los personajes una identidad propia.

Los títulos que acompañan a cada uno de los presidentes son un acierto (incluso más que la descripción que se desprende de ellos) y dan prueba de un mayor potencial satírico. Así, Porfirio Díaz aparece como: “De llorón de Icamole al (ahora sí) mero, mero chingón de la prole” o Gustavo Díaz Ordaz: “A mí me hacían chistes por feo, no por pendejo”.

El punto débil del libro se encuentra en las descripciones, cuyo alcance humorístico a veces queda estancado sólo en la preocupación por realizar una síntesis del mandato del presidente en turno;

parece existir una autocensura que impide una crítica abierta y atrevida que siempre es necesaria cuando hablamos de política.

La estructura en serie cronológica, pese a ser un libro breve, da un ritmo lento a la lectura; esto puede jugar en pro o en contra ya que no es un texto para leer de una sentada, sino para hojear de vez en cuando, para abrirlo al azar y volver a él más tarde pues no es necesario un orden estricto para disfrutar su contenido.

De precisos, espurios y parias... es una crónica de desaciertos políticos, de malaventuras democráticas que bien vale la pena leer, ya sea para reír o para llorar. **LPyH**

• **Emanuel Bravo Gutiérrez** (Tehuacán, 1992) es licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la BUAP. Ha publicado en *Círculo de Poesía*, *Este País*, *Cinco Centros*. Actualmente es becario de la FLM.

Las entrañas de la marginalidad

Novela

Natalia Bocanegra



Guillermo Arriaga,

El salvaje,

Col. Hispánica, México,
Alfaguara, 2017, 696 pp.

Guillermo Arriaga ha destacado principalmente como guionista; sin embargo, en el ámbito literario goza de la publicación de tres novelas: *Escuadrón Guillotina* (1991), *Un dulce olor a muerte* (1996) y *El búfalo de la noche*, publicada en 1999 y llevada al cine en 2006, año en que publica *Retorno 201*, libro de cuentos, en el que la violencia de las calles en la Ciudad de México es la antesala a *El salvaje*, obra que lo hizo acreedor del Premio Mazatlán de Literatura 2017.

Hay una continuidad en su obra, pues los cuentos de *Retorno 201* muestran personajes sumidos en el horror; algunos lo causan, otros lo padecen. La misma obsesión encarna en *El salvaje*, novela que si bien posee una trama que entretiene a cualquiera, por momentos confunde a un lector exigente, ya que son varios los momentos donde, en favor de

la trama, la verosimilitud queda en duda. Hay dos personajes vitales: estamos frente al delirio causado por la agonía de un lobo en un bosque congelado y el de un hombre en una ciudad furiosa. Las historias de Nujuaqtutuq y Juan Guillermo se vinculan muy a la usanza de *Amores perros*: a partir de la coincidencia entre sucesos, que son apenas la punta del iceberg, resultan cambios en los destinos de los personajes. Para Arriaga la vida está en la crudeza de lo inesperado.

Sin caer en contextos políticos extenuantes —no hace falta— se menciona que la historia sucede “después del desmadre del 68, de la matanza de estudiantes en Tlatelolco”. En cuanto a los personajes, de alguna forma Carlos es una víctima del abuso permitido por el ambiente de represión tras la masacre. Juan Guillermo, su hermano menor, debe sobrevivir al dolor, la soledad y el vacío que provoca la vorágine de muertes en su familia. Lo suyo será un acto de escapismo contra los fantasmas del pasado.

La obra halla cimientos en el amplio sistema de las contrariedades ideológicas de nuestra cultura: el machismo, la corrupción, la intolerancia, el fanatismo religioso; asimismo repara en las consecuencias que se desprenden de esos males, entre ellas el repudio que encarnan los Jóvenes Comprometidos con Cristo contra las venas de la marginalidad: la prostitución, el adulterio, la drogadicción, la delincuencia, y un largo etcétera. *El salvaje* encuentra en las entrañas marginales el centro de atracción de las desventuras y arbitrariedades de un sistema voraz. En esa ambición crítica pierde virtudes propias de la literatura: la construcción de imágenes que vayan más allá de lo descriptivo y de un lenguaje que pretenda algo más que lo referencial; sin embargo, se crea una sensación de querer lle-

gar al fin de la anécdota por el ritmo en picada que toma. No dan ganas de abandonar el libro, produce un vértigo propio de la realidad que retrata.

En cuanto a la trama, sería imposible realizar planes tan complejos sin tener como aliados a empresarios y religiosos, la fuerza mayor del engranaje. Los “buenos muchachos” son parte de una estrategia para reprimir a los “comunistas y anarquistas” de los movimientos del 68 y del 71. Aunque no es propiamente el tema, la insistencia en mantener un orden religioso y moral con fines de control político es el motor de las desgracias que suceden. De fondo hay una pugna: la preservación de un orden contra otro que pretende reemplazarlo; la clase media contra la clase baja, los “buenos muchachos” que aniquilan a los terribles huérfanos de la historia. Acaso Arriaga eligió un ejército “templario, anacrónico y ridículo” para condensar en él otras inquisiciones religiosas; la historia repitiéndose incansablemente. Arriaga es un escritor que se encuentra en la misma línea que el cubano Pedro Juan Gutiérrez: su literatura es el fruto de crisis históricas, de ahí su valor para entender mejor sus hondas consecuencias.

Alejada de temas solemnes, tiene foco en nuestra áspera sociedad: mujeres golpeadas, hijos sin padre, asesinatos sin justicia. *El salvaje* muestra la compleja realidad mexicana. Es el eco de los discursos delirantes de una sociedad confundida. Son los religiosos, los delincuentes y los oportunistas quienes componen este collage visceral. Entre cantos cardenches y el aullido de un hombre se canta el dolor de México.

Por otra parte, la historia de Juan Guillermo es la de un muchacho que sin darse cuenta renuncia a la condición hostil de su entorno; es por estar más cercano a la

De la serie *Relatos imposibles*

sabiduría de *Colmillo*, su lobo, y el *King*, su perro bóxer, que ataca a sus enemigos con la renuncia a la venganza de la cual él mismo se sorprende. La violencia que representa a *Colmillo*, tótem de Juan Guillermo, se transforma en libertad. Para ello será necesario el viaje mítico que busca el encuentro del lobo con su hábitat. Es en esta parte donde se entrelazan las dos historias.

Lo que confirmamos es que tanto el hombre salvaje como el hombre de la ciudad se enfrentan a sistemas que se ensañan en la destrucción, no como algo fatal sino como el hecho natural de ser parte de una cadena alimenticia: *homo homini lupus*. Nujuaqtutuq y Amaruq, el lobo y el hombre son

Tanto el hombre salvaje como el hombre de la ciudad se enfrentan a sistemas que se ensañan en la destrucción, no como algo fatal sino como el hecho natural de ser parte de una cadena alimenticia: homo homini lupus.

lo mismo. *El salvaje* nos hace ver que la vida es severa en cualquiera de sus formas: naturaleza y cultura; hombres y animales luchando contra la muerte.

Dos cosas hay que reconocerle a Arriaga: hacer literatura de una realidad atroz y fascinante; y su capacidad para elaborar tramas. En cada página tuve la certeza de que la suya es una prosa precisa que provoca en el lector un crudo escozor. **LPyH**

• **Natalia Bocanegra** estudió la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente prepara una tesis sobre el descenso a los infiernos en *Paradiso* de José Lezama Lima.

¿Dónde se encuentra la literatura?

Alberto Gómez Vaquero

Cuando la Academia Sueca entregó el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, no fueron pocos quienes consideraron errónea esa decisión. En el mundo literario muchos señalaron que el premio debía circunscribirse a las obras de los escritores, es decir, a los libros, y hallaron un buen portavoz de sus quejas en otro Nobel: Vargas Llosa.

El autor de *Conversaciones en la catedral*, tal vez preocupado por si su propio caché baja al emparejarlo con el de Minnesota, señaló que el galardón suponía la frivolidad de la cultura,¹ y sarcásticamente se preguntó si el próximo Premio Nobel se lo darían a un futbolista.²

Para el escritor peruano, el premio “debe ser para una obra literaria de calidad [...] Debe ser un premio para escritores y no para cantantes”. Sus palabras resumen una buena parte de las críticas que recibió la concesión: primero, Dylan no es escritor y por lo tanto no puede optar a un premio de literatura. Y segundo, su obra, en términos literarios, carece de calidad.

En este texto no se pretende juzgar este último aspecto, pero sí el primero. Para ello, vamos a hacer nuestra la que para Antoine Campagnon en *El demonio de la teoría* (2015, 203) es una de las funciones fundamentales de la teoría literaria: la de ser el moscardón, el *protervus* que plantea preguntas y se rebela contra todo lo implícito, todo lo que es dado por sabido. Y nada más dado por sabido que el concepto de literatura. Vamos a preguntarnos, entonces, no tanto qué es la literatura, sino dónde podemos encontrarla.

En la canción, no, pero ¿en otras artes?

Cabe preguntarse si el revuelo formado por la concesión del Nobel a Dylan hubiera sido de igual magnitud en caso de que el premio hubiese recaído en un reconocido escritor de guiones cinematográficos, digamos, Woody Allen. ¿Hubiéramos discutido entonces si hay o no hay literatura en el cine? ¿La hay?

Para responder a esa última pregunta –soy partidario de hacerlo con un “sí”–, quizás lo más sencillo sea plantear otra: ¿no existe literatura en el cine pero sí en el teatro? Dramaturgos de temática y estilos tan dispares como Benavente y Beckett recibieron el Nobel. ¿Ninguno de los dos lo merecía? Y si la respuesta es sí, ¿por qué Woody Allen no? Honestamente, entre él y Benavente es difícil no preferir al primero.

En el caso de que no se esté dispuesto a asumir que hay literatura en el cine como la hay en el teatro, cabría preguntarse por qué. ¿Los efectos sonoros y visuales que rodean al texto en el cine lo vuelven potencialmente menos literario que los textos más cercanos al teatro? ¿Se puede, entonces, definir lo no-literario, atendiendo a elementos extrínsecos a la palabra como los efectos visuales, el acom-

¿No es obvio que deberíamos dejar de limitar lo literario a las producciones tradicionales –libros de poesía, teatro o novela– de la Alta Cultura?

pañamiento musical o los mecanismos de (re)producción? ¿El mismo verso declamado en un teatro es literatura, pero recitado en un cine (¡o musicado!) no lo es?

Ahora imaginemos que el Nobel no lo hubiera recibido un músico, ni un autor de guiones para cine, ni un escritor teatral. Imaginemos que se lo hubieran dado a Joe Sacco por *Palestina* o a Art Spiegelman por *Maus* –están a tiempo–. ¿También se habría armado tanto escándalo?

Resulta difícil no considerar a Sacco o Spiegelman como escritores toda vez que escriben y que sus obras se publican en formato libro –y hasta para darles carta de Alta Cultura se ha creado la etiqueta de “novela gráfica”–. Pero efectivamente, sus textos aparecen rodeados de imágenes con las que forman un todo inseparable como el que se crea en la canción entre la letra y la melodía. Incluso puede haber quien piense que, precisamente a causa de esos dibujos, sus obras no son literarias.

Vistos estos ejemplos, ¿no es obvio que deberíamos dejar de limitar lo literario a las producciones tradicionales –libros de poesía, teatro o novela– de la Alta Cultura? ¿No deberíamos tratar de definirlo atendiendo sólo a sus cualidades intrínsecas y temporales (en tanto forma de lenguaje) y olvidando todos los elementos que puedan o no acompañarlo?

Lo que ha hecho la Academia al conceder el Nobel a Dylan es favorecer una reunificación de las dos artes, y al mismo tiempo, devolver a lo oral, en su sentido más amplio, el carácter de literario, carácter que en realidad nunca perdió porque, aunque supeditado a lo escrito en la jerarquía de los estudios literarios, pertenecía a la Literatura.

El sustrato común

Ya en el comunicado oficial tras la concesión del Premio Nobel a Bob Dylan, la Academia Sueca señalaba uno de los aspectos claves para defender que sí hay literatura en la canción: el sustrato común que poesía y canción comparten: “Si miramos miles de años atrás, descubrimos a Homero y Safo. Escribieron textos poéticos para ser escuchados e interpretados con instrumentos”, declaró la portavoz de la institución.

Efectivamente, en sus inicios, la mayor parte de la poesía se escribía con el fin de ser cantada, tradición que seguiría hasta la época de los juglares y que ha dejado algunas huellas en el lenguaje –ese gran historiador–. Así, por ejemplo, la palabra para referirse a las letras de las canciones en inglés es *lyric*, casi la misma que empleamos en castellano para definir el tipo de poesía más extendido desde el romanticismo: lírica. Ambas proceden de “lira”, el instrumento musical con el que se solía acompañar la poesía en la antigüedad. En el estudio de la lírica tampoco son extraños los términos analíticos que aluden a aquel pasado. Así, hablamos de la *voz* de un poeta, o dividimos las obras en *cantos*.

Por si esto fuera poco, existe todavía una disciplina donde las letras de gran calidad son musicadas y cantadas –convirtiéndose en canciones sin dejar por ello de ser literatura–. Me refiero, claro está, a

la ópera. Conceder el premio Nobel a Dylan a inicios del siglo XXI es como habérselo concedido a Puccini o a Verdi a comienzos del siglo XX. Hablo aquí –matizo antes de que me lapiden– de calidad literaria e influencia social, no de méritos musicales.

Incluso si se lo hubieran concedido a un folclorista la decisión podría haber sido adecuada, y sólo juzgada con base en la calidad del texto. Como señalaba Cortázar en su curso de literatura: el folclore “naturalmente es también literatura puesto que en su gran mayoría es música cantada, o sea música que contiene un texto que es un poema bueno, malo, mediano, bien hecho o menos bien hecho, pero un elemento literario...”

La cuestión jerárquica

Unas palabras de Fernando Cabo Aseguinolaza en la introducción al libro *Teorías sobre la lírica* pueden servir muy bien para introducir lo que llamo la cuestión jerárquica. Dice este autor:

En la poesía moderna la escritura no es simplemente un procedimiento para fijar el poema. Y así, apoyándose la lírica moderna básicamente sobre la escritura –hasta el punto de que hay un buen número de textos que son por su propia naturaleza indecibles– subsisten desde una tesitura inevitablemente metafórica o

translaticia que sólo como sustrato mítico se puede explicar, las nociones fundacionales de voz, canto, acento, etc. Como ha señalado Jean Cohen, aun con el inevitable riesgo de la generalización excesiva, *le poème est écrit, mais il feint d'être parlé* [El poema está escrito, pero finge ser hablado]. Se produce así una imbricación intensa entre la presencia e inmediatez de la palabra oral y la libertad e indeterminación de la escritura en un género que, dependiendo de la escritura, se presenta, aunque sólo sea figuradamente, como palabra dicha (1999; 15-16).

El texto de Aseguinolaza da vuelta al carácter jerárquico de la relación voz-escritura que señaló Derrida para sostener otra –con la que estoy de acuerdo–: escritura-voz.

Es evidente que para muchos sólo el texto escrito puede ser poético y/o literario. Pero 1) para que se produzca una relación jerárquica entre dos elementos tiene que haber, obviamente, dos elementos; 2) la supuesta indecibilidad de algunos textos escritos no convierte en jerárquicamente superior (y mucho menos dota de un carácter exclusivo) a la escritura, como no se lo dota a la palabra el hecho de que haya aspectos (la voz, la entonación, el ritmo) que no puedan ser transcritos, y 3) ha caído en el riesgo de la generalización excesiva.

Respecto al primer punto, Aseguinolaza reconoce la existencia –en posición dominada o como sustrato mítico– de una literatura oral sin dejar de ser literatura. Desde mi punto de vista, sucede que ésta no ha desaparecido nunca, sino que encontró en la canción popular su propio camino. Fue la división de las artes la que alejó a la canción popular –por cierto: una de las fuentes de su arte para los ro-



S/t © Enrique Gumercindo

mánticos— de la Literatura. Lo que ha hecho la Academia al conceder el Nobel a Dylan es favorecer una reunificación de las dos artes, y al mismo tiempo, devolver a lo oral, en su sentido más amplio, el carácter de literario, carácter que en realidad nunca perdió porque, aunque supeditado a lo escrito en la jerarquía de los estudios literarios, pertenecía a la Literatura.

Sobre el segundo apartado, cabe señalar de nuevo cómo hay aspectos de la palabra dicha, oral, que no son traducibles a la escritura. Como dice Quignard: el texto escrito no tiene voz. Nues-

tra voz, al leer, traduce los signos ortográficos para crear un ritmo, pero como toda traducción dicho ritmo será siempre infiel al original, si consideramos original la voz del autor leyendo su propio texto.

Respecto al tercer punto, es evidente —ya lo hemos dicho— que hay una generalización excesiva. No se trata de que el poema esté escrito pero finja ser hablado. Se trata de que existe —minoritariamente, vale; sometidamente, de acuerdo; pero no como mito, sino de manera real— el poema exclusivamente hablado, aunque sea como anomalía o como arte fugaz.

Félix Grande me contaba un día cómo en las primeras décadas del franquismo, Neruda y Vallejo existieron sobre todo como poetas orales: sus versos no se fijaban en papel, pasaban de la memoria y la boca de una persona al oído y la memoria de otra. ¿Eran menos literarios Neruda y Vallejo, entonces? ¿Son menos literarios Dylan o Santiago Auserón porque sus textos están pensados para ser cantados y no para ser escritos?

Igual que Derrida apuntaba hacia la primacía de la palabra frente a la escritura —la palabra era el original (la Idea en un sentido

platónico) mientras que la escritura era la traducción— quienes señalan que no hay literatura en lo oral, en lo enunciado, ordenan jerárquicamente la Literatura, no ya poniendo lo hablado en segundo lugar, sino directamente eliminándolo de la ecuación. Tras esa decisión hay una forma de ver con *lo literario*, en un sentido idealista o esencialista, pero a esa visión puede contraponerse otra más materialista: si admitimos que no existe la Literatura —las ideas siempre requieren mayúsculas—, sino la literatura, con minúscula (el *corpus*, un útil, una herramienta y no algo sagrado), tendremos que concluir que lo literario puede (re)definirse en cada época y en cada lugar.

Tras la decisión de postergar o eliminar lo hablado al estudiar la Literatura, hay también una confusión terminológica en la que se confunde con el libro. Una que viene acompañada de una definición restrictiva de lo literario, lo cual queda limitado, como fenómeno, a un soporte. Una definición restrictiva, no sólo si miramos al pasado (¿no tienen literatura los pueblos que no conocieron o aún no conocen la escritura? ¿Es la suya una literatura de segunda?), sino también si lo hacemos al futuro, pues incluso más allá de los audiolibros, la evolución tecnológica puede hacer aparecer lo literario, de nuevo y de forma masiva, en formatos que nada tengan que ver con la escritura o en la que esta no sea el factor principal. En este sentido, la Academia Sueca ha demostrado tener una visión menos rígida del hecho literario que muchos escritores y teóricos.

¿Dónde se encuentra la literatura?

Imaginemos una conferencia improvisada de un artista genial, la

cual es grabada, transcrita y colectivamente aceptada (recibida) como literatura. ¿Cuándo se da el hecho literario? ¿En el momento de la conferencia o sólo cuando esta es transcrita? El carácter efímero de algunas manifestaciones literarias —todas las orales— no deberían hacernos dudar de su literariedad.

Hay que caminar hacia una (re)definición de lo literario, que ya no puede ser más sólo aquello que está escrito —y dentro de lo escrito, lo que está de una determinada manera y publicado en cierto formato—. Es necesaria una visión

Hay que caminar hacia una (re)definición de lo literario, que ya no puede ser más sólo aquello que está escrito —y dentro de lo escrito, lo que está de una determinada manera y publicado en cierto formato.

más flexible, antiesencial y pragmática de lo literario que admita que toda definición es temporal y utilitaria y por lo tanto está destinada a la revisión, el envejecimiento y la muerte.

La definición que hoy pueda sernos útil ha de tener en cuenta que se puede encontrar literatura, además de los poemas y las novelas, en los guiones de cine, los diarios, las conferencias, los recitales y, en general, cualquier lugar donde la palabra, escrita o no, sea empleada o recibida con una vo-

luntad artística. Incluso en las canciones de Bob Dylan.

Cabe señalar, además, el papel jugado por el tiempo. Las sociedades tenderán a salvar —mediante la grabación, la impresión o cualquier medio para la preservación de la memoria— aquellas manifestaciones artísticas que consideren significativas. Aunque, desde luego, existe la posibilidad de una literatura fugaz.

Imaginemos, para acabar, uno de esos poemas que en la tradición japonesa se improvisan en grupo; imaginemos que en un momento dado nace uno de gran belleza, pero nadie lo graba ni lo memoriza. Habrá existido la literatura pero sólo durante unos segundos. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco Libros, 1999.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría*, Barcelona: Acanalado, 2015.

NOTAS

¹ “Vargas Llosa sobre el Nobel a Dylan: ‘Es la frivolidad de la cultura’”, *El Mundo*, 27 de octubre de 2016. <http://www.elmundo.es/cultura/2016/10/27/58122a56268e3eab5b8b4598.html>.

² GTRES, “Vargas Llosa y el nobel a Dylan: ‘¿El próximo se lo darán a un futbolista?’” *El Mundo*, 21 de octubre de 2016, <http://www.elmundo.es/loc/2016/10/21/580a0155268e3e26128b456c.html>.

• **Alberto Gómez Vaquero** es doctorando en periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y profesor en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. Es responsable literario de la Editorial Carpe Noctem y periodista cultural.



Luz María Ortales en *Psico/Embutidos*. Compuesta escénica (2014-2017).

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Publicación semestral del Cuerpo Académico Teatro de la Universidad Veracruzana

Ensayos, testimonios, documentos inéditos y reseñas sobre el quehacer escénico de México y el mundo.

Número reciente:
Vol. 8, Núm. 12, Agosto-Diciembre de 2017

- Política de la presencia
- Tragedia griega y representación
- Cabaret: Las Reinas Chulas
- Societas Raffaello Sanzio
- Migración y violencia
- Psico/Embutidos: Carnicería escénica*

Investigación Teatral se puede leer de forma gratuita en el portal de la Universidad Veracruzana: revistas.uv.mx



 Revista Investigación Teatral

ARCHIPIÉLAGO

REVISTA CULTURAL DE NUESTRA AMÉRICA

Número 97 / agosto - septiembre 2017

Veinticinco años

La descolonización intelectual

Yevtushenko en busca del Che

Rodó / Montalvo. Paradigmas intelectuales del siglo XIX

América Latina según LIFE

Quehacer y rehacer arquitectónico



De venta en México en las tiendas Sanborns, librerías de la UNAM, UAM, Fondo de Cultura Económica, EDUCAL, Gandhi, El Péndulo y Casa Lamm

Suscríbete por un año (cuatro ediciones)
México: \$280.00 / Centroamérica: 40.00 US DLS
Caribe y América del Norte: 55.00 US DLS
Sudamérica y Europa 70.00 DLS

ARCHIPIÉLAGO A.C.
Torre II de Humanidades, Piso 1, Cubículo 9, Ciudad Universitaria, México D.F., C.P. 04510, México.
Tel. 5277 8182 / 5622 1904 / email: elaleph@archipiélago.com.mx
CTA. BANCO HSBC Núm. 4040939092. Transferencia electrónica: Clabe 021180040409390924