



# LAPALABRA

**YELHOMBRE44**

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA  
ABRIL-JUNIO, 2018/ ISSN: 01855727 / \$40.00

Testimonios sobre Sergio Pitol • Lino Monanegi: Conversación con Juan Villoro • Juan Capetillo:  
La escritura de la locura • Irene Herrer: Persistencia del desnudo  
• *Dossier* fotográfico de José Luis Cuevas

# LAPALABRA

YELHOMBRE REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Lamenta el sensible fallecimiento del maestro Sergio Pitol, colaborador, ex director y miembro del Comité Consultivo Externo de esta publicación. Pilar indiscutible de la literatura hispanoamericana contemporánea, su labor como escritor, traductor y editor constituye un legado cultural invaluable dentro de la lengua española.

Xalapa, Ver., abril de 2018



Universidad Veracruzana

Fotografía: Gerson García Reyes. Diseño: Lino Monanegi.

## INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad



## Investigación Teatral

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 13  
abril-septiembre 2018  
Segunda época

D O S S I E R

Performatividad,  
imagen y etnografía

Visítanos en:

<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral>

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Imagen de portada: Lechedevirigen Trimegisto en  
*Pensamiento Puñal*, Fotografía de Herani Enriquez Amayo.

# LA PALABRA Y EL HOMBRE

[abril-junio, 2018]

SERGIO PITOL  
1933-2018

Antes de cerrar la edición de este número, el jueves 12 de abril, a las 10 de la mañana, se difundió la noticia desoladora de que el maestro Sergio Pitol había fallecido en su domicilio de Pino Suárez de esta ciudad, media hora antes. Desde hacía unos años la comunidad universitaria y los amigos del escritor estaban al tanto del progresivo deterioro de su salud; no obstante, la muerte parecía aún distante. Pero ese jueves el incansable viajero concluía el recorrido que había iniciado desde la adolescencia cuando abordó un barco mercante hacia Venezuela con escala en La Habana. En este primer periplo escribió unos poemas que destruyó después, consciente de que no estaba llamado a cultivar la poesía.

Desde entonces, vida y literatura fueron para él inseparables: una complementaba a la otra. La escritura y la lectura lo acompañarían en la euforia o en el abatimiento. Las estancias en Europa, Asia y América Latina marcaron el itinerario de los relatos, las novelas y los ensayos como sustancia de la trama, de los personajes o de la reflexión y no como simples decorados de fondo. Pitol, en 1993, decide radicar en Xalapa por los lazos culturales y amistosos que lo ligaban a la Universidad Veracruzana y a varios amigos de hacía muchos años. Desde ese momento, su presencia fue emblemática para las actividades literarias y editoriales. Creó la serie Biblioteca del Universitario, la colección Sergio Pitol Traductor y reunió en su entorno a jóvenes estudiantes y escritores.

Como parte de la historia de *La Palabra y el Hombre*, de la cual fue director entre 1967 y 1968, es de justicia dedicar a su memoria en estas páginas algunos testimonios emotivos de quienes lo conocimos como escritor, maestro y amigo. La magnitud de su obra, confirmada por el Premio Cervantes en 2005, compensará su ausencia de las calles, de los cafés, de las librerías y de las aulas que eran parte de la vida cotidiana que compartía con nosotros. M. M. **LPyH**

**UNIVERSIDAD VERACRUZANA**

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

**LA PALABRA Y EL HOMBRE**

*Fundadores:*  
Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Salmerón,  
Sergio Galindo (director)  
*Encargado de la dirección:*  
Mario Muñoz  
*Editora responsable:*  
Diana Luz Sánchez Flores  
*Consejo de redacción:*  
Jesús Guerrero,  
Marianela Hernández, Lino Monanegi, Carlos Rojas  
*Comité editorial:*  
Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barffusón,  
Ángel José Fernández, Marilú Galván,  
Mercedes Lozano, Nidia Vincent  
*Comité consultivo:*  
Félix Báez-Jorge, Francisco Beverido, Malva Flores,  
Felipe Garrido, Gilberto Giménez, León Guillermo Gutiérrez,  
Pepe Maya, Julio Ortega, Ricardo Pérez Montfort, Sergio Pitolt,  
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:*  
José Antonio Gaar  
*Distribución, ventas y publicidad:*  
Eliel L. Sangabriel  
*Relaciones públicas y suscripciones:*  
Maricruz G. Limón  
*Diseño editorial y composición tipográfica:*  
David Medina  
*Servicio Social:*  
Nestor Bautista, Mónica H. Cortés, 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. 44

# SUMARIO

## primavera 2018

## LA PALABRA

- 6 **Vv.Aa:** Testimonios sobre Sergio Pitolt  
10 **John O'Kuinghttons:** Biblioclastia  
14 **Rocio Elizabeth Moreno Márquez:** Dos poemas  
15 **Rogelio Cerón Barranco:** Ryszard Kapuściński: semiótica,  
periodismo y literatura  
20 **Cécile Brochard:** El grito del mundo: novelas contemporáneas de la  
dictadura  
25 **Brianda Pineda Melgarejo:** Niña ahogada en el pozo. García Lorca  
en Nueva York

## ESTADO Y SOCIEDAD

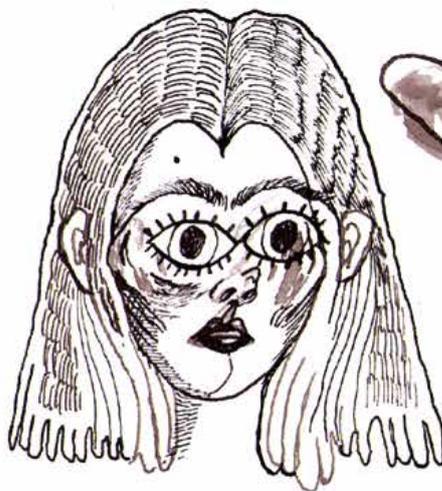
- 30 **Lino Monanegi:** *Vo'otik*: Nosotros. Conversación con Juan Villoro  
35 **Juan Capetillo Hernández:** La escritura de la locura: el caso  
Schreber, Lacan y la psicosis  
39 **Norma Esther García Meza:** Arpillera xalapeña o un acercamiento  
a la ciudad violenta

## ARTE

- 45 **Irene Herner:** La otra *Giganta*: persistencia del desnudo  
68 **Yuliana Rivera:** "La cucaracha", más que una canción revolucionaria

• **Imagen de portada y contraportada:** José Luis Cuevas





## DOSSIER

- 49 **José Luis Cuevas:** Nueva Era  
65 **Enero y Abril:** Entrevista con José Luis Cuevas

## ENTRE LIBROS

- 73 **Marta Terán:** *Calleja. Guerra, botín y fortuna*, de Juan Ortiz Escamilla  
74 **Tania Balderas Chacón:** *El astronauta de Bohemia*, de Jaroslav Kalfar  
77 **Karina Hernández Hernández:** *Discurso de filosofía*, de José Gaos  
78 **Jocsan Becerril:** *Falsos Odiseos*, de Gabriel Rodríguez Liceaga  
79 **Marco Antonio Murillo:** *Pliego 16*, revista de la FLM

## MISCELÁNEA

- 81 **Alfonso Colorado:** Una historia cultural y política del México contemporáneo  
83 **Katia Escalante:** El *espanglish*, ¿futura lengua en Estados Unidos?  
85 **Emanuel Bravo Gutiérrez:** Aparente sosiego: los cuentos de Alice Munro  
88 **Nuestra artista de páginas interiores:** Elisa Malo

Mujeres 1



Tras su partida, Sergio Pitol dejó una profunda huella en las personas que lo conocieron. Viajes, amistades, magisterio..., muestras de lo que en vida significó su presencia y de lo que aquí se reúne, como datos perdidos, a manera de homenaje y de incremento al abanico de lo no contado por este escritor universal.

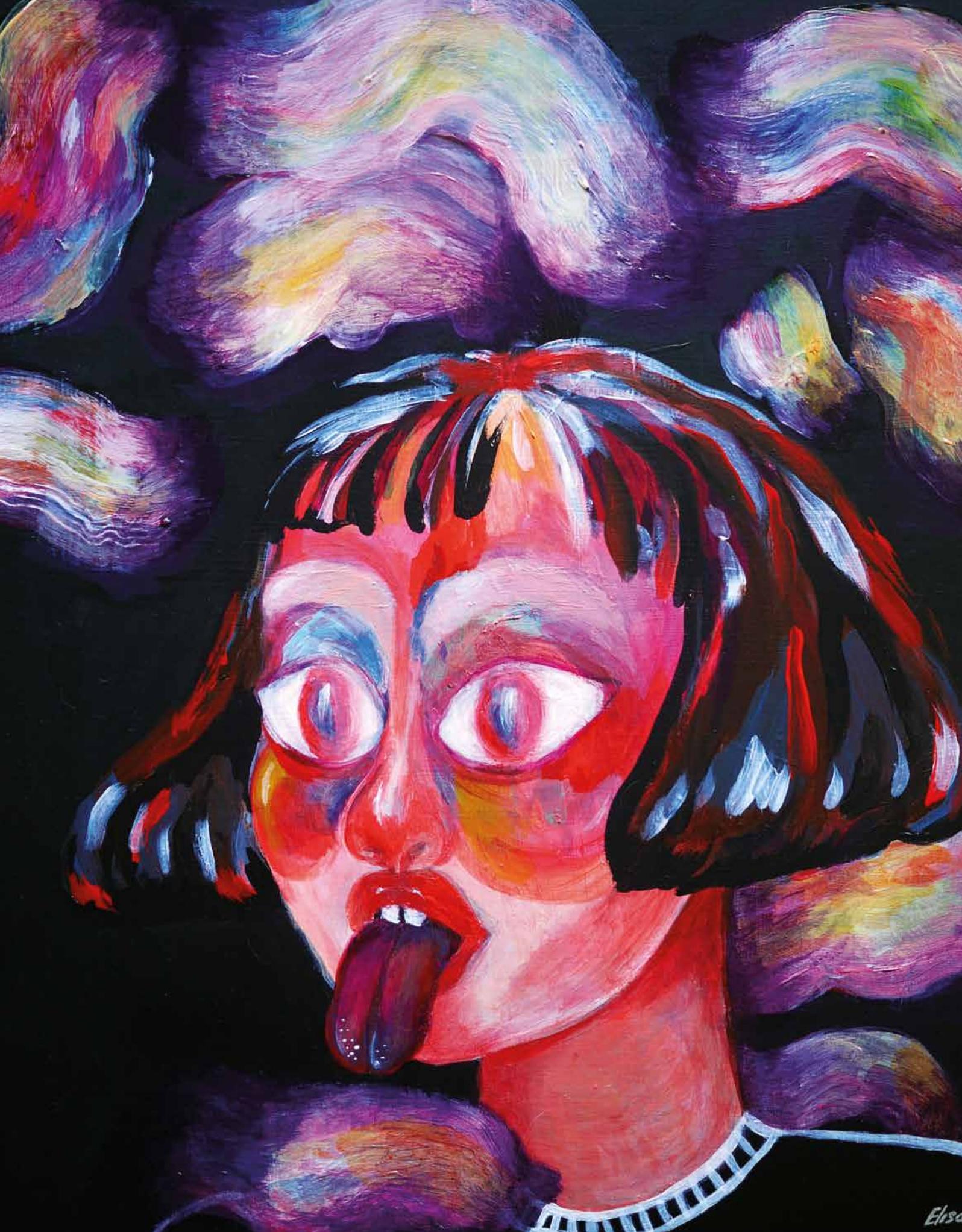
John O’Kuinghttons, partiendo de la incineración de libros como aniquilamiento de una cultura para la imposición de otra, reflexiona sobre esta práctica que, aunque ancestral, apenas cuenta con una denominación: biblioclastia. Un gesto deleznable que en el caso de Pinochet se acompañó de acaparamiento de libros y de afanes por convertirse en “autor”, así fuera recurriendo al plagio.

# LA PALABRA

El parentesco trágico entre literatura y regímenes autocráticos ha dado origen a una categoría de novelas perfectamente identificable: de la dictadura. Cécile Brochard la enmarca en la “literatura-mundo”, un concepto alternativo a *poscolonial* o *francófono*.

Rogelio Cerón expone cómo Kapuściński se convirtió en un híbrido entre los géneros, sin quebrantar las reglas, pues como periodista su finalidad siempre fue contar la verdad de los hechos.

Se incluye, también, el trabajo ganador del Premio Nacional al Estudiante Universitario Carlos Fuentes (ensayo), en 2014, de Brianda Pineda, así como dos poemas de Rocío Moreno.



Elsa

# TESTIMONIOS SOBRE SERGIO PITOL

>>> 1933 - 2018

**A**lgunas de las múltiples facetas de Sergio Pitol: viajero, amigo, editor, maestro, melómano, traductor, hombre generoso, amante de las artes plásticas, interesado en los animales, curioso por todo y, desde luego, escritor, se hacen presentes en estos testimonios recogidos tras el reciente fallecimiento del Mago de Viena.

¶ **Alejandro Badillo, escritor.** La obra de Sergio Pitol es un homenaje al diálogo que puede generar la literatura. En sus novelas y relatos asistimos al deslumbramiento del lenguaje, a la búsqueda de encuentros que potencian la imaginación y la peripezia. En sus crónicas y memorias podemos ver el ideal del escritor: la vida entremezclada con

la literatura; dos ámbitos que, con el paso del tiempo, se vuelven uno solo. Mirando parajes solitarios, recorriendo países cubiertos de nieve, habitando ciudades inmersas en la penumbra, escribió páginas llenas de interrogantes. En sus traducciones y en el afán voluntarioso por compartir sus lecturas, acercó literaturas con el tesón de los antiguos comerciantes, caminantes valerosos que atravesaban desiertos y planicies casi infinitas para ensanchar las fronteras de sus contemporáneos. Él supo que traducir es inventar una nueva lengua y, por eso, dedicó largos espacios de su vida a esa labor. Gracias a él y a los proyectos editoriales que encabezó, la literatura mexicana pudo establecer un diálogo más allá de los límites de su tiempo; Gombrowicz, Jaroslav Hašek, Kazimierz Brandys, Henry James y tantos otros fueron nuestros gracias a la vocación férrea de Pitol, quien supo, como pocos, que los libros sirven para construir puentes.

¶ **Paola Beltrán, autora de sendas tesis de licenciatura y de maestría sobre Sergio Pitol.** Leí a Sergio Pitol por primera vez cuando tenía 19 años: no lo entendí. Tuvieron que pasar algunos más para que, por obligación, lo leyese de nuevo; la sensación fue la misma: no entendí, pero quedé maravillada por su escritura. Ese fue el comienzo de nues-

tra historia juntos. La obra de Pitol tiene esa particularidad: las palabras atrapan, aunque a veces el sentido se escape; es uno de esos autores que nos incitan a releer. Puedo decir que, aunque él no sabía de mi existencia, formaba parte de mi mundo real, de la cotidianidad en que me desenvuelvo y en donde, además, a veces el azar nos juntaba. Me parece que lo conozco y simultáneamente advierto que eso es parte de la ficción, de la suya y de la mía.

¶ **Leticia y Byron Brauchli; investigadora del IIL-L; fotógrafo.** Conocimos primero a *Sacho*, en el parque de Los Berros, hacia 1993 o 1994. *Sacho Pitol*, como lo llamaban los niños de Pino Suárez y Bremont, era el magnífico perro *bearded collie* del maestro Sergio Pitol. Fue *Papageena*, nuestra querida *collie/golden retriever*, la causante. Entre risas, tirones y sorpresa vimos acercarse a un hombre elegante y distinguido que pedía disculpas por el jugueterón de *Sacho* que había escapado de su cuerda. Preguntó el nombre de la compañera a la que *Sacho* olfateaba, y rió ampliamente cuando lo escuchó: Mozart, *La flauta mágica*, dijo. Ha habido otros ilustres caninos y gatos, cual debe ser en una familia de músicos, le dijo Byron riendo: *Zerlina, Fígaro*, claro, *Turandot* y *Tristán...* a cada nombre mencionaba la ópera y el compositor, lo que nos encantó, dado el amor de Byron por la música. Varios días después, encontramos que había dejado en casa un paquete de libros, un gran hueso y una dirección para que pasáramos a verlo. Desgraciadamente viajábamos a Austin al día siguiente. Cuando le escribimos para agradecerle el detalle y expresarle nuestro sincero deslumbramiento ante un escritor que no conocíamos, no esperábamos respuesta. Nuestra sorpresa fue enorme cuando iniciamos una correspondencia de varios años... Ese es el Sergio Pitol al que nosotros recordamos, y con esa imagen

de los perros, la música y los libros queremos recordarlo siempre.

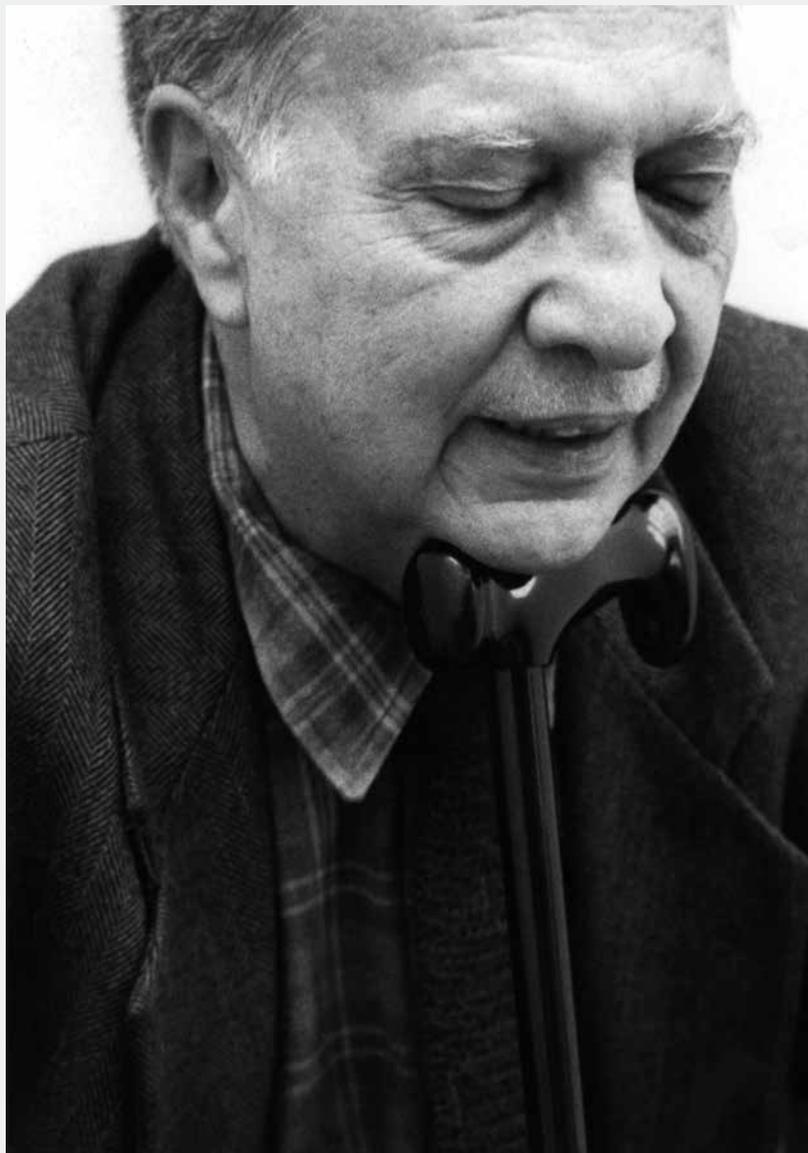
¶ **Alfonso Colorado, ensayista.**

Aunque a Pitol no le habría gustado esta denominación, su obra es también la de un pensador y un humanista. Sus textos iniciales abordan el derrumbe del Antiguo Régimen y la instauración del nuevo, incluyendo episodios como la Guerra Cristera. Sus novelas, no por estar en clave paródica, dejan de analizar con denuesto la transformación política y social de México y América Latina. Es asimismo un cronista excepcional del régimen de López Mateos, del grotesco final del salinato y de la *perestroika*. Sus últimos ensayos tratan temas como la globalización y la necesidad de mantener una actitud crítica.

¶ **Monika Dąbrowska, autora de una tesis de doctorado sobre Sergio Pitol.**

La noticia sobre el último viaje de Sergio Pitol me toma de imprevisto. Tan cercana queda en la memoria la imagen del maestro Pitol recibíendome en su casa de Xalapa, a raíz de mis indagaciones acerca de su obra. Era marzo de 2013. El autor veracruzano, repetidamente leído e imaginado, se muestra acogedor y cordial. Me invita a sentarme en su estudio y me enseña recuerdos de múltiples viajes. Pregunta por Polonia y se alegra de que la biblioteca de la Embajada de México en Varsovia lleve su nombre. Con asombrosa generosidad me regala algunos ejemplares que le acaban de llegar y dos fotografías suyas: una de su infancia y otra en un aeropuerto, con maletas.

La imperiosa necesidad de desplazamiento, de conocer nuevos países y lenguas, de salir al encuentro de lo desconocido, fue el motor de la vida y la escritura de Sergio Pitol. Como pocos latinoamericanos, logró reencontrarse consigo mismo viajando hacia Varsovia, identificarse con Iván, niño ruso, y elogiar el cuento polaco. Necesitaba viajar y sabía viajar.



Sergio Pitol. Fotografía de Alberto Tovalín

Así como logró traspasar el umbral de Europa del Este, en su última partida disfrutará de la patria definitiva.

¶ **Agustín del Moral, narrador, editor responsable de la Biblioteca del Universitario.** Conocí de cerca a Sergio Pitol editor. Trabajé con él en la edición de la Biblioteca del Universitario de la UV, su autobiografía literaria. Creo que supo hacer coincidir en ella sus gustos y sus preferencias con las necesidades y los intereses de jóvenes que se inician en la lectura. Su Presentación es un

ejemplo de *didáctica* en y para la defensa del libro (el libro impreso), la lengua, el lenguaje, la palabra, la literatura y la lectura. Fui testigo del gusto y el entusiasmo con que revisaba las propuestas de ilustraciones que los muchachos le presentaban, así como del celo y el cuidado con que revisaba los prólogos y, en su caso, hacía recomendaciones al autor del mismo. Creo, en fin, que supo hacer de la BU la herramienta de lectura y formación humana que es hoy en día más allá de las fronteras de la UV, y que supo dignificar y enriquecer con

creces la labor, a veces injustamente menospreciada o subvalorada, de esa *rara especie* llamada editor.

¶ **Ester Hernández Palacios, investigadora del IIL-L.** Conocí a Sergio Pitol, el ser humano, desde su llegada a Xalapa en 1993; al gran escritor lo había encontrado antes como lectora. Para honor y orgullo de todo el personal académico de la Facultad de Letras Españolas y del entonces Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ingresó a la Universidad Veracruzana. Su sencillez y su afabilidad me permitieron acercarme al ser humano generoso y cálido, respetuoso e interesado en todos los seres vivos cercanos a sus espacios y tiempos. Amante no sólo de los libros sino de los perros, nos compartía estos intereses, su buen humor y su alegría de vivir. Tuve la enorme fortuna de acompañarlo cuando recibió el Premio Cervantes, de convivir con él y con Juan Villoro durante mi estancia en Madrid para esa ocasión; como también la tuve las veces que, en la mesa de mi casa, compartí con mi familia y nuestros amigos el pan y la sal. Su obra literaria mantendrá vivo su genio en las futuras generaciones de lectores y el recuerdo del hombre sabio, cálido y bueno quedará entre quienes tuvimos el privilegio de tratarlo.

¶ **Mercedes Lozano, profesora de la Facultad de Letras Españolas de la uv.** Guardo viva la presencia de Sergio Pitol como maestro de la Facultad de Letras en la uv, cuando se incorporó tras regresar de su larga estancia europea. Su compromiso era admirable; su pasión por la enseñanza, contagiosa: en sus clases se emocionaba entretejiendo relaciones y digresiones asociadas con su vastísima cultura y sus recuerdos personales. Los alumnos lo admiraban, pero también lo querían por su trato cercano y generoso.

Los días de incomunicación por la afasia no lo alejaron de nosotros.

En compañía de Guillermo, su asistente y entrañable amigo, paseaba con frecuencia por los pasillos de nuestro edificio y se asomaba por la puerta mientras yo impartía clases. Entraba al salón con una mirada bondadosa y una sonrisa radiante. Estos nuevos estudiantes que no tuvieron la fortuna de asistir a sus cursos se sorprendían al ver que una gloria de la literatura, cuyo nombre veían en libros y estudios críticos, aparecía con campechana sencillez para compartir, por unos momentos, las rutinas que él tanto disfrutó. Ahora comprendo que esas visitas, cada vez más aisladas, fueron su emocionada y silenciosa despedida.

¶ **Germán Martínez Aceves, Editorial de la uv.** Sergio Pitol era la amabilidad en persona, con su sonrisa franca y su mirada analítica que no perdía detalle. La admiración y el asombro lo acompañaban: parecía que constataba a cada momento que “todo está en todo”.

Conocerlo en persona causaba la sensación de estar frente a un sabio que viajaba libre sin fin, arropado por los libros de todo el mundo. En cada palabra, en cada gesto, eran notorias las horas y horas de lectura. Gran receptor de la literatura universal e incansable creador de cuentos, novelas y ensayos, encontró en sus traducciones el puente generoso que nos acercó a escritores imprescindibles.

De su casa, en la calle Pino Suárez, salía para encontrarse con los amigos, acompañar sus pasos junto con su perro o emprender de nuevo otro viaje que lo llenaría de lecturas diversas. Sabemos que, de nueva cuenta, cruzó la puerta para emprender una nueva travesía. A la mano nos dejó sus recomendaciones literarias, tarea para que, cuando nos volvíamos a encontrar, la tertulia tenga la consistencia de la amistad y la plática interminable.

¶ **José Luis Martínez Morales, ensayista, investigador del IIL-L de**

**la uv.** “Eres el escritor veracruzano más cosmopolita”, le decía yo a Sergio. Él nomás sonreía. Como sonrió también cuando le pregunté: “¿te consideras poblano o veracruzano?”, a lo que me contestó: “soy veracruzano, nací en Puebla porque mi madre iba a tener un parto muy delicado y en Córdoba no había una clínica que le ofreciera las condiciones idóneas”.

Sin embargo, para Sergio no existieron las fronteras: viajero constante, él mismo creó rutas hacia mundos imaginarios propios y abrió las aduanas de nuestro idioma para las literaturas extranjeras. “Siempre hay que tener ventanas hacia el exterior”, me decía.

A Sergio le agradezco, además de la gratificante lectura de sus obras, su desmesurado reconocimiento y afectiva gratitud hacia mi persona porque decía que yo le ayudé a reingresar a la Universidad Veracruzana. Yo simplemente fui un instrumento de su destino, pero “Con una mano en la nuca” (cuento que me dedicó en sus *Obras reunidas*) y otra en el corazón, agradezco infinitamente la amistad que me brindó.

¶ **Lino Monanegi, ensayista.** Conocí al maestro Sergio Pitol hace 10 años, tras una conferencia en torno a su obra en la FILU 2008. Yo recién había entrado a estudiar Letras y llegado a vivir a Xalapa. Después del conversatorio, me acerqué al maestro cuando estaba por atravesar el umbral de la puerta, en franca huida, y le pedí que me permitiera retratar con él. Aunque era evidente que había interrumpido su carrera, aceptó de modo cordial. Un amigo, Bryan Klett, tomó mi cámara y la hizo de fotógrafo, mas sucedió que la cámara se obstinó; primero, no abrió su lente automático, después se apagó la muy lerda, y por último, vuelta a encender contra su voluntad, fundió en negro su pantalla digital en señal de protesta. El maestro Sergio, naturalmente, se desesperó, su sonrisa desapareció y comenzó a repetirme “tengo prisa,

tengo prisa”. Yo insistía que en segundos se arreglaría y Bryan no tenía idea de cómo hacer funcionar el aparatejo aquel al que terminó dando unos golpecitos sobre la palma de su mano abierta, remedio eficaz que lo hizo funcionar. Bryan advirtió con el consabido conteo que estaba por darle clic a la cámara... “ahí va, una, dos, tres...” ¡Flash! Destelló la cámara ¡Por fin! El maestro, visiblemente molesto, evitó que se tomara una segunda foto; prontamente se desembarazó de mí, no sin antes decirme, tartamudeando un poco: “Revise la foto, le pinté cuernos”.

¶ **Gustavo Pérez, ceramista.** Recuerdo con claridad que una tarde lluviosa de 1992 apareció Sergio Pitol en la puerta de mi taller. Su llegada absolutamente inesperada que, según me explicó, se debía al interés por mi trabajo, dio lugar, al paso de los años, a una gran confianza y cercanía mutuas que me permitieron disfrutar con frecuencia de su compañía y su visión, de su alegría y su enorme entusiasmo por todo. Porque Sergio era eso: una curiosidad infinita. Grandes escritores del mundo han externado lo que vale su obra; a mí no me corresponde semejante tarea. Pero sí puedo hablar de la profunda huella que su amistad dejó en mí: tantas conversaciones, discusiones, risas comidas, cenas, conciertos, exposiciones, viajes y amigos compartidos.

Es verdad –y fue terrible– que en sus últimos años la vida le robó algo esencial. Sergio, ese conversador inagotable y entusiasta de pronto se quedó sin poder decir nada. Tuvo que enfrentar esa realidad trágica. Y aunque ya no lo pudo escribir, pienso con frecuencia que la lectura atenta de su obra mostrará cierta conciencia intuitiva de ese penoso y lamentable destino: quedarse sin voz.

Estos últimos años fueron de tristeza y dolor para los que lo quisimos. Ahora que al fin descansa, nos queda la posibilidad reconfortante

de seguir leyéndolo, interrogándolo, tratando de entenderlo y disfrutar de su compañía.

¶ **Leticia Tarragó, pintora.** Llegamos a Gdynia, Polonia, el 2 de noviembre de 1963. En un viaje que duró toda la noche, fuimos en tren hacia Varsovia, dentro de un vagón atestado de gente. Por la mañana, al llegar al Ministerio de Cultura, apareció Sergio Pitol y nos saludó con efusividad, como si fuéramos ya amigos entrañables. Una vez realizados los trámites de la beca, nos llevó a Fernando [Vilchis] y a mí al Hotel Bristol. En ese momento dijo: “A conocer Varsovia”, ¡y así ocurrió! Recorrimos la ciudad a la que él había llegado tres semanas antes desde China, luego de dos años de estadía, en el tren transiberiano. Esa noche marcó el comienzo de una amistad que duraría para siempre. ¡Gracias, Sergio!

¶ **Rafael Toriz, ensayista.** La obra de Sergio Pitol, dueño de una personalidad múltiple y de un criterio literario irrefutable, es un instante original dentro de la literatura mexicana, no sólo por su conocimiento de la complejidad de la novela y la magnética elegancia de su prosa sino sobre todo por su trabajo sostenido como traductor literario de excelencia.

La calidad de sus traducciones brilla en su castellano gimnástico, vigoroso, por su elasticidad y capacidad de expansión. Pitol nos enseñó, con su magisterio, sus libros y charlas íntimas, que la excentricidad no se cultiva sino que se asume como una preciada pertenencia. Ha sido para mí una inmensa alegría haber conocido al escritor y al hombre, un espíritu joven, vasto y generoso.

¶ **Magali Velasco Vargas, escritora, directora de la Facultad de Letras Españolas de la UV.** A los 18 años comencé la carrera en la Facultad de Letras; entonces se convocó, bajo selección, a un taller de creación con

Pitol y, para mi sorpresa, fui aceptada. Esas tardes escuchándolo marcaron definitivamente mi vida: decidí que sería escritora, y que los libros y las historias serían parte fundamental de mi existencia; que estudiaría y haría lo que fuera necesario para viajar, porque en el viaje estaba la enseñanza. Sergio Pitol me abrió las puertas de su casa, aceptó leer un manuscrito de cuentos cuando yo tenía 20 años, me alentó a seguir escribiendo, a buscar otros caminos.

¶ **Nidia Vincent, profesora de la Facultad de Letras Españolas de la UV.** Una tarde de octubre de 1996, Sergio Pitol vino a la casa a visitarme. Yo tenía en brazos, de apenas tres semanas, a mi hija Lucía; él venía radiante con un espléndido regalo: *El arte de la fuga*, que recién salía de la imprenta. Nos abrazamos, nos felicitamos mutuamente. Los dos nos sentíamos plenos. Ya conocía yo parte de este nuevo libro y lo esperaba con mucha curiosidad. En prolongadas y muy nocturnas conversaciones telefónicas, tuve el privilegio de que me contase algunos pasajes de viva voz, y algunos fragmentos me los leyó unas horas después de haberlos escrito.

En aquellas charlas sobre literatura, cine y teatro, sobre política o el clima, me contó que ensayaba una nueva forma, que no tenía certeza de lo que saldría con ese material inédito, que temía equivocarse, pero que seguía una intuición y no podía traicionarla. Después calificaba los textos como dudosos o deleznable y reía pronunciando adjetivos terribles con los que podrían ser calificados. Debo confesar que esas dudas tuyas, que entonces me causaron extrañeza, se han tornado con el paso del tiempo en una más de sus grandes, generosas y espontáneas enseñanzas: percatarme del valor que implica para el artista ser fiel a sí mismo, a su intuición, a su arte y a la importancia de arriesgar. **LPyH**

# BIBLIOCLASTIA

**John O’Kuinghttons**

**Dice Umberto Eco que la biblioclastia irrumpe de tres formas: el fundamentalismo religioso, la incuria y la codicia monetaria. Paul Valéry ha sostenido que los libros tienen los mismos enemigos que los hombres: el fuego, la humedad, los animales, el tiempo y el propio contenido.**

Uno de los cuidados que mayormente debiera agradecer la humanidad es el que se consagra a los libros. La memoria de los hombres buscó y encontró en la escritura el recurso inmejorable para resguardarse de las fragilidades del comercio oral. Las formas escritas se asociaron a diferentes materiales como tablas, madera o piedra hasta que desembocaron en el papel. El texto desplegado, el texto explícito, perduró y luego convivió con el modelo que nos es familiar hoy y que hemos convenido en llamar libro. El anhelo de preservar este objeto derivó en la invención de la biblioteca y al mismo tiempo generó la pasión que conocemos con el nombre de bibliofilia.

Richard de Bury, también llamado Richard Aungerville que fue obispo de Durham, tutor de Eduardo de Windsor y luego canciller y tesorero de Inglaterra, recuerda con palabras de Jerónimo, forjador de la Vulgata, que no es posible apreciar a un tiempo el oro y los libros (2007, 113) dictado que es

variante de una aserción contenida en Mateo 6:24 y que reza: “No se puede servir a Dios y a Mamom, que es el dinero”. Luego invocará a Séneca, quien sostiene que la vida del hombre es su trato con las letras y los libros (ibíd., 118).

En otro orden, debemos a Harún al-Rashid la edificación del Bayt al-Hikma, la casa del saber, y a Constantino I la construcción de la ciudad que porta su nombre y de bibliotecas en Roma. Idénticos afanes favorecieron la subsistencia del Libro de Kells y los manuscritos encadenados de la catedral de Hereford. Pero como no hay concepto, acto o virtud que no tenga su opuesto, el amor a los libros tiene sus antípodas en su destrucción.

Dice Umberto Eco (2011) que la biblioclastia irrumpe de tres formas: el fundamentalismo religioso, la incuria y la codicia monetaria. Paul Valéry ha sostenido que los libros tienen los mismos enemigos que los hombres: el fuego, la humedad, los animales, el tiempo y el propio contenido. En uno

de sus cuentos, Sartre jugó a ser Valerio Máximo, que denunció al hombre que aniquiló el templo de Diana, al que más tarde Teopompo perpetuó con el nombre de Eróstrato. Sabemos que Eróstrato no siguió los móviles que trajeron fama al califa Omar y que, atormentado por la evidencia de que la posteridad lo olvidaría, recurrió a la iconoclasia para granjearse un espacio en la memoria humana. Sabemos también que pese a los intentos por anular su designio, las sílabas de su nombre no sólo han vencido al tiempo sino que se han convertido en epítome del anhelo de supervivencia.

Al toparse con los tesoros de la biblioteca de Alejandría, Omar procedió con ínfula digna de los dioses y condenó para siempre la magnífica instalación con una frase que no admite interpretaciones: “Si el contenido [de los textos] va de acuerdo con el libro de Alá, podemos vivir sin ellos, porque el libro de Alá es más que suficiente. Si contienen ideas que no están de acuerdo con el libro de Alá, no hay por qué preservarlos. Vayan y destrúyanlos”. Según Ibn al-Kifti, la incineración de los papiros (ardid ambiciosamente prologado por Shih Huang Ti en el extremo Oriente) tardó seis meses en consumarse. Otras fuentes atribuyen la perpetración de esa biblioteca a personalidades tan diversas como Ptolomeo VIII, Julio César, Aureliano o el arzobispo Teófilo.

Al irrefutable repertorio de Eco que he citado me atrevo a incluir una cuarta disposición, en la que concurren en distintos grados las variables de su triada. Para explicarlo me valdré del ejemplo que legó a la memoria humana Auguste Pinochet Ugarte.

El examen de las intenciones y los procedimientos políticos del nada desconocido general, y que hoy por hoy están perfectamente documentados, dificulta, cuando

no anula, los asomos de una apología. Sabedores de ello, sus adherentes se han esmerado en otorgar legitimidad a sus incursiones gubernamentales porque en su fuero interno no ignoran que el militar patrocinó una aberración política. Quiero revisar el menos conocido de los muchos epítetos que le caben al caudillo del golpe de 1973.

Aun cuando se quiera demostrar lo contrario, Pinochet fue un hombre incapacitado para el diálogo y la reflexión. Los registros coinciden en situarlo como un hombre receloso, lacónico, ladino y oportunista. La felonía, el homicidio, el expolio, la mentira y el desprecio por la cultura son variaciones inmediatas y reconocibles de ese cuarteto de adjetivos.

Desde que usurpó el poder ejecutó lo que ningún tirano puede dejar de oficiar: difundir la ignorancia, y estimuló aquello a lo que todo censor incita: a buscar lo que se esconde. Ávidos de prebendas, sus adeptos se atarearon en la forja de galimatías que buscaban exculparlo y amansaron sus conciencias con la célebre consigna de Maquiavelo. Entonces se aliaron a la mitología y se impusieron la gestación de un héroe, a sabiendas de que para hacerlo tendrían que mitigar, e incluso abolir, la totalidad de sus múltiples miserias humanas. Cuando vieron que el heroísmo dejaba ver las fracturas de su personalidad, se obligaron a forjar su hagiografía, algo que al retratado no pareció incomodarle, pues para demostrar su ubicuidad y diligencia, el caudillo aseveró que en la prolongada geografía de su poder no se movía una sola hoja sin que él lo supiera. Debíó ignorar que con esta sonora aseveración jugaba con la gracia de Alá o de cualquier otro dios. En el versículo 59 de la sexta azora musulmana (*al-ana*) se explicita que: “Él tiene las llaves de lo desconocido, no las conoce nadie más que Él; sabe

**La biblioteca de Pinochet era fastuosa. La integraban unos cincuenta y cinco mil volúmenes, entre los que atesoraba parte de la biblioteca de Balmaceda, una carta original de O’Higgins, ediciones prínceps como la *Histórica Relación del Reyno de Chile, La Araucana* y ensayos publicados en el siglo XVIII.**

lo que está en la tierra y en el mar, y no cae una hoja sin que lo sepa; no hay un grano en las tinieblas de la tierra, ni una brizna, sea verde o seca, que no estén registrados en un Libro explícito”.

Y en la forzosa ecuación de sus atributos impuestos, sus patrocinadores recordaron los ecos de su obra escrita, aun obviando el hecho central que la descalifica: la evidencia del plagio. Cabe, pues, sospechar que la obra impresa tan convocada por los apologistas no ha sido debidamente leída.

La biblioteca de Pinochet era fastuosa. La integraban unos cincuenta y cinco mil volúmenes, entre los que atesoraba parte de la biblioteca de Balmaceda, una carta original de O’Higgins, ediciones prínceps como la *Histórica Relación del Reyno de Chile, La Araucana* y ensayos publicados en el siglo XVIII, todos rubricados por el *ex libris* que la Casa de Moneda le fabricó. Los frondosos anaquelos, empero, no crearon a un lector.

Las exhibiciones públicas, los comentarios de subalternos y el testimonio de íntimos y allegados coinciden en que la formación del general era más bien rasa. Los

múltiples registros que afortunadamente se preservaron para impedir la sospecha de comentarios tendenciosos delatan a un hombre de parcos encumbramientos lógicos. Su oceánico acervo no edificó un investigador porque el general no fue un bibliófilo sino un bibliómano consumado. D’Alembert (1984) entendió que el amor por los libros es una pasión ridícula cuando no está gobernada por la filosofía o por un espíritu esclarecido. Para Eco el frenesí coleccionista se agota cuando se cierra un círculo de ejemplares. Mientras el bibliófilo comparte, el bibliómano acapara. A diferencia de Petrarca, Pinochet no debió presentir en el libro a un amigo, sino a un contendiente, y sin reconocerlo emuló las pírricas estrategias de Goebbels para desplazar al enemigo, que tanto necesitó para justificarse.

Los razonamientos del general estuvieron en consonancia con la conocida admonición de Heinrich Heine –“Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen” (“Ahí donde se queman libros acaban quemándose también seres humanos”)–, que acabaría cumpliéndose bajo el dominio nazi, y recrearon con siglos de distancia la temerosa ingenuidad de expurgación que gobierna el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*. Como los plácidos vecinos del hidalgo, intuía que el libro podría ejercer un poder que a él mismo se le había negado, y para medir el alcance de su capacidad y enrostrarle a sus esquivos lectores la verdadera estatura de sus capacidades, se arriesgó a componer. El índice de su obra escrita está formado por los siguientes títulos: *Síntesis geográfica de Chile, Argentina, Bolivia y Perú, Geografía militar, Geopolítica, Ensayo de un estudio preliminar de una geopolítica de Chile, La Guerra del Pacífico, Campaña de Tarapacá, El Día Decisivo, Política, politiquería*

y demagogia, *Transición y consolidación democrática 1984-1989, 1989, Camino recorrido, memorias de un soldado*.

Pinochet debió anhelar una fama que no procediera del facilismo de las armas. Ignoro quiénes lo asesoraron en la redacción y edición de sus volúmenes, pero no que en la confección de sus artilugios estuvo dominado por la premisa elemental de que nadie en el país podía hacerle mella.

Pablo Azócar (1999) ha alertado sobre la activa solidaridad que tuvo el general con textos ajenos en la gestación de su *Geopolítica*. Conocida esta singularidad, un lector atento no podrá leer ninguna de sus páginas sin el recelo continuo de toparse con simetrías y remisiones intertextuales de diversa extensión.

Veamos un ejemplo. En 1950 el coronel Gregorio Rodríguez impartió una conferencia que años más tarde habría de ser sigilosamente convocada en páginas firmadas por el futuro golpista. Reproduzco las citas suministradas por Azócar (ibíd.). Ver tabla.

El hombre medieval, recuerda Eco (2010), desconocía la idea de plagio. En un mundo de manuscritos ocasionales y de ardua factura, la única forma de divulgar las ideas era mediante su réplica minuciosa. Asimismo, y a diferencia del pensamiento romántico, se juzgaba que la originalidad, lejos de ser un mérito, era una variación del orgullo y aun de la soberbia. La noción de autor de la que hoy participamos es muy posterior. El *ars* y su consecuencia bajo la forma de acto (auto) desliza la idea de que el artista es quien hace o fabrica. Aun cuando el gestor de *Geopolítica* no era un hombre del medioevo, gustaba de sus hábitos. Buscó desasirse de Gregorio Rodríguez, su hipotético mentor, aventurándose en un procedimiento pueril que se limitaba a diluir la fuente preliminar modifi-

GREGORIO RODRÍGUEZ	AUGUSTO PINOCHET
<p>Para algunos la geopolítica no es más que una falsa ciencia ideada por los conductores de una determinada potencia con el objeto de justificar una política expansionista y sus ansias de dominación mundial. Esto, si bien pudo constituir en determinado momento la finalidad de un grupo de gobernantes de ese país y de los pensadores que lo asesoraban, la verdad es que al ampliarse sus horizontes, al convertirse en un cuerpo de doctrinas bien cimentadas, ella superó por sí sola tan menguados propósitos y hoy la geopolítica ha pasado a ser una ciencia cuyo cultivo resulta indispensable para el estadista y muy conveniente al militar de cualquier rama de la defensa nacional.</p>	<p>Para muchos la Geopolítica no es más que una falsa ciencia desarrollada por los alemanes con el fin de justificar su política imperialista y sus ansias de dominio mundial; finalidad que, si bien pudo constituir el objetivo de un determinado grupo de pensadores, la verdad es que al convertirse en un cuerpo de doctrinas bien cimentadas, superó por sí sola tan menguados propósitos. Hoy ningún Estado que quiera construir su porvenir sobre sólidas bases puede prescindir de la Geopolítica.</p>
<p>La URSS posee gran extensión territorial, pero carece de costas en los mares calientes. La influencia mundial no puede lograrla a través de los mares y su desarrollo económico aún retrasado en relación con las potencias occidentales, no le permite competir en los mercados, pero busca salvar estas diferencias en el campo ideológico.</p>	<p>La URSS posee una gran extensión territorial, pero carece de costa en los mares calientes. La influencia mundial no puede lograrla y su desarrollo económico aún retrasado en relación con las potencias occidentales no le permite competir en los mercados. Busca salvar esta deficiencia geográfica actuando en el campo ideológico.</p>
<p>El Vaticano, como todo Estado bien organizado y con definida orientación, marcha en conformidad a cierta doctrina geopolítica. La Iglesia Católica, que junto con perder el poder temporal había ido perdiendo mucho de su influencia espiritual, aspira hoy a recuperar esta última, y el resurgimiento social-cristiano le ofrece promisorias expectativas. Hay, pues, como se ve, marcada semejanza entre la Escuela Soviética y la del Vaticano.</p>	<p>El Vaticano, como todo Estado bien organizado y con una definida orientación, marcha conforme a una cierta doctrina geopolítica. La Iglesia Católica, que junto con perder el poder temporal, ha venido perdiendo mucho de su influencia espiritual, que hoy aspira recuperar con el resurgimiento social cristiano activado en el mundo y que le ofrece promisorias expectativas. Hay marcada semejanza entre la Escuela Soviética y la del Vaticano.</p>

cando con poco rigor las evidencias de la sintaxis. Pensó que el orden de los términos empañaría por sí solo la fuente de su texto e ignoró que para fingir originalidad no basta con reemplazar una

oración subordinada o revertir los procedimientos de la parataxis. “La plétora de los libros nos está dejando ignorantes”, previó Voltaire. La plétora contenida en su biblioteca hizo que el general se



Hormigas

encastillara y le reforzó la ausencia de autocritica que hacía mucho había extraviado.

Se ha dicho y escrito que Pinochet fue un estadista, pero tal apreciación es falsa porque el militar carecía de convicciones. Si las circunstancias lo hubieran permitido, el viejo censorador habría sido un inquisitorial e incontestable paladín del comunismo. Fue fundamentalista porque incitó a la ignorancia; fue desprolijo porque se sabía impune; fue necio porque imaginó que nadie percibiría sus expolios. Pinochet cumple con las categorías listadas por Eco, pero añade una variación al catálogo de la biblioclastia: el hábito de usurpar materiales sin ocuparse de su reelaboración.

El dictador vio a obras y autores no como precursores de pensamientos que admirar y de los cuales nutrirse, sino como un vademécum de archivos que cabía expropiar. Para despreciar al investigador hay que estar convencido de la irrelevancia de los libros, pero al mismo tiempo, y he aquí el drama desnudo, de la irrelevancia de los seres humanos. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Anónimo. 1991. *El Corán*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Anónimo. 1994. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Alianza.
- Azócar, Pablo. 1999. *Pinochet, epitafio para un tirano*. Madrid: Popular.

Bury, Richard de. 2007. *Philobiblon ou o amigo do livro*. Cotia: Ateliê.

D'Alembert. 1984. *Discurso preliminar de la enciclopedia*. Madrid: Aguilar.

Eco, Umberto. 2010. *Não contem com o fim do livro*. Sao Paulo: Record.

—. 2011. *A memoria vegetal*. Sao Paulo: Record.

Lyons, Martyn. 2011. *Livro*. Sao Paulo: Senac.

• **John O'Kuinghttons** es traductor y doctor en Lengua y Literatura Españolas. Ha publicado *La blanca señora de mi barrio* (1997), *Sonetos del brezo* (2002), *Antología crítica de la literatura hispanoamericana* (2005), *La acentuación* (2005) y *El infierno tan temido* (2013).

# DOS POEMAS

**Rocío Elizabeth Moreno Márquez**

*A mi musa argentina*

## BLUES PARA RESUCITAR

Puedes gritar,  
bramar o rasgar las cuerdas,  
puedes cantar el blues  
más triste.  
Y tal vez la negra ave resucite.

## AZUL

He ahí en las piedras picadas  
los lamentos  
de los hombres azules.  
Condenados con noche piel  
cantan cromáticos blues. **LPyH**

No soy escritor de ficción ni tampoco cronista de prensa. Simplemente escribo: mis textos, mi género, mi literatura.

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

Dentro del diverso y confrontado mundo de las letras existen personajes intersticiales, como Mircea Eliade, Emil Cioran o Jorge Luis Borges, que figuran por exponer estilos un tanto fuera de lo convencional dentro de sus textos, mezclando el ensayo con la poesía o la filosofía con la literatura. Estas amalgamas reciben el desprecio o la aceptación del auditorio especializado o del lector común, un público que encuentra en estos escritores una mirada más completa o sencillamente diferente sobre un tema en particular, o bien, una ofensa para la escritura convencional tipificada en distintos géneros apegados a reglas específicas; caso concreto: la aparente diferencia entre historia y literatura.

Para el gremio del periodismo, o mejor dicho, para el buen periodismo, la figura de Ryszard Kapuściński es de sobra conocida. Viajero inagotable, corresponsal de guerra por más de treinta años, traductor no sólo de lenguas sino de culturas, autor de una extensa obra con títulos como *La jungla polaca* (1962), *La guerra del fútbol* (1988) y *Ébano* (1998), por mencionar algunos. Desde su natal Pinsk (actual Bielorrusia), su trabajo se vio influenciado por el contexto en el que vivió: la ocupación nazi y, posteriormente, la ocupación soviética en Polonia, marcaron sus primeros contactos con los regímenes autoritarios, en los que la libertad era una palabra soñada y poco accesible para sus contemporáneos.

Es por estas circunstancias que, desde su egreso de la Facultad de Historia en la Universidad de Var-

# RYSZARD KAPUŚCIŃSKI:

## semiótica, periodismo y literatura

Rogelio Cerón Barranco

**Kapuściński figura el mundo, lo percibe a través de sus sentidos como informante y testigo de acontecimientos de toda índole, desde revoluciones hasta encuentros con tribus locales y entrevistas a personajes de diversos estratos sociales**

sovia, Kapuściński buscó una forma de actuar. Optó por ser una voz entre muchas otras de su natal Polonia, en un anhelo de independencia y dignidad para su país y sus compatriotas, encontrando en las letras y la cultura el remedio más pronto y necesario para la angustiante situación que gran parte del mundo presenció a mediados del siglo xx.

La literatura de Kapuściński, pese a su excepcionalidad, resulta difícil de clasificar pues su prosa no marca un estilo claro. Para él, la escritura era concebida como un ejercicio o una labor compleja en la cual los detalles más pequeños resultaban los más importantes para lograr un buen texto, como solía llamar a sus producciones. Haciendo uso de la crónica, pero a su vez influenciado por el ensayo, el cuento y la poesía, lograba un estilo envidiado por unos y odiado por otros.

Es dentro de esta prodigiosa carrera llena de peligros y satisfacciones que Kapuściński figura el mundo, lo percibe a través de sus sentidos como informante y testigo de acontecimientos de toda índole, desde revoluciones hasta encuentros con tribus locales y entrevistas a personajes de diversos estratos sociales: jefes de estado, obreros, campesinos, etc. Una labor marcada por la experiencia, a la que se añade el contacto, la comunicación y el intercambio, comprensión de los “otros”, los pobres de la tierra, los olvidados.

Kapuściński se convirtió en un híbrido entre los géneros, no quebrantando las reglas, pues como periodista su finalidad siempre fue contar la verdad de los hechos. Sin embargo, su formación en Polonia, influenciada por escuelas de escritores como la Ocherk en Rusia, permitió a nuestro escritor

una perspectiva distinta sobre la elaboración de un relato. Empleó recursos literarios para el enriquecimiento de aquello que deseaba comunicar, en una confrontación que más bien traducimos como la complementación entre la historia, el periodismo y su base de objetividad; y la literatura con sus ficciones y juegos semánticos. Con respecto a este dilema, el doctor Mario Muñoz, crítico literario, traductor y conocedor de la obra de Kapuściński, comenta:

Periodismo y literatura son en principio, dos discursos paralelos, dirigidos a consumidores diferentes y con objetivos diversos, aunque no necesariamente opuestos. El periodista está inmerso en la fugacidad del tiempo; el escritor en su permanencia. La noticia candente de hoy es historia u olvido días o semanas después de acontecida. En cambio, la novela, el cuento o el ensayo con aspiraciones estéticas desafían la caducidad, el devenir de las épocas (Kapuściński 2008, 11).

## Ryszard Kapuściński: ¿periodismo o falsedad?

La obra de Kapuściński, convertida en baluarte de las letras polacas, fue también objeto de denuncia pública al considerar que sus textos eran falsos, llegando incluso a tener que declarar por aquello que escribió. Fue acusado de espía, de timador que sólo se mofaba de la estricta carrera del periodista por un lado y del escritor por otro. Fue gracias a su trabajo y prestigio que logró sobrepasar estos cuestionamientos pues, a pesar de la controversia, logró convencer a sus lectores, los cuales no repararon enteramente en la veracidad de aquello que

escribió, sino en su capacidad de crear algo distinto, con riqueza de detalles aunados a un sentido y una intencionalidad.

Si bien la obra de Kapuściński no está totalmente anclada a la realidad, es pertinente señalar que el sentido que como autor-persona deseaba transmitir se cumple cabalmente y lo libera de adjetivos como farsante o timador, pues el autor implícito dentro de sus textos posibilita un efecto estético<sup>1</sup> sobre su lector, invitando a la tolerancia y reflexión sobre aquellas situaciones que nuestro periodista experimentó.

Fue así como, desde sus primeros años como reportero a mediados del siglo XX hasta su muerte en 2007, su vida/obra se convirtió en letra, en un cuento mezclado de tragedia, una poética del vivir en la construcción de un retrato del mundo de hoy, una geografía del hombre poco vista, difícil de creer en su totalidad, pero satisfactoria por aquello que comunica; lo cual, de no ser por su ruptura ante el canon, difícilmente sería posible vislumbrar.

## Semiótica en la vida/obra de Ryszard Kapuściński

Las investigaciones literarias han dado un gran salto desde aquellas primeras observaciones en el siglo XVIII, en donde conceptos como el de literatura universal eran desplazados por el surgimiento de literaturas nacionales o regionales. Esto abrió el camino a estilos tan amplios que resulta difícil, si no imposible, comprimir en un solo género. La lingüística y la semiótica aplicadas a la literatura en las últimas décadas han permitido nuevos enfoques sobre la concepción exacta de lo literario. La Escuela de Constanza, el estructu-

ralismo francés o la Escuela Rusa, fueron algunos de los centros que redireccionaron los enfoques sobre lo literario, otorgando a la obra consideraciones nuevas y diversas.

A partir de un enfoque semiótico puede argumentarse que la vida y obra de Kapuściński son un constante proceso de semiosis, una acción de significación donde el hombre hace su mundo mediante el reconocimiento y las relaciones de signos, a su vez insertos en sistemas de signos, los cuales engloban la totalidad del mundo conocido; esta acción es formadora del sentido del mundo que adquiere el ser humano por medio del lenguaje como parte de la sociocultura a la cual pertenece.

El hombre es un ser similar al rey Midas, pero desde un punto de vista ontológico<sup>2</sup> y semiótico, pues todo lo que toca lo convierte en algo suyo, le da ingreso y cabida en su mundo, lo convierte en un objeto con sentido humano, en una red de relaciones cuya suma total llamamos cultura, y cuyas prácticas particulares son las semiosis constitutivas de las semióticas particulares (lenguajes) (Prada 1999, 22).

Una red de relaciones en un espacio determinado que Iuri Lotman define como semiósfera, espacio compuesto de elementos como frontera, memoria e isomorfismo que permite su funcionalidad. “La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman 1996, 24), con ello, el teórico ruso ofrece un modelo para la comprensión del texto artístico y de todo intercambio lingüístico en general. Semiósfera o totalidad que integra toda la actividad signíca, la cual enarbola no únicamente la vida humana, sino todo aspecto de la significación.

Sin semiósfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. Las diferentes subestructuras de la semiósfera están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse las unas en las otras. En este sentido, la semiósfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de los siglos, ha adquirido en la actualidad un carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad (ibíd. 1996, 35).

La vida/obra de Kapuściński es un conjunto de actos significantes que reformulan el mundo mediante la experiencia, no necesariamente un mundo como tal, ontológico, sino uno construido a partir de sus proyecciones como escritor y periodista, un traductor constante de semiosis continuas en relación con sus sentidos<sup>3</sup>. Semiosis en donde Kapuściński, así como el pintor hace resurgir lo que plasma en su lienzo, da paso a nuevos sentidos e interpretaciones sobre lo observado; una voz, como expresa Merleau-Ponty, a “significancias mudas”, calladas para la mirada convencional.

O en palabras del pintor André Marchand en relación con la figura del artista y su mundo: “Quizá pinto para surgir”. Lo cual podría ser reformulado para nuestro caso mediante la expresión: “Quizá escribo para surgir”. La escritura no como un acto de imitación de lo real, sino más bien como una construcción y reconstrucción del mundo, *tekné* de un mundo posible sólo gracias al lenguaje y en la cual el literato cumple una función de primer orden.



*Implosión-Explosión*

**La obra de Kapuściński, convertida en baluarte de las letras polacas, fue también objeto de denuncia pública al considerar que sus textos eran falsos, llegando incluso a tener que declarar por aquello que escribió.**

Uno de los trabajos más útiles para comprender la pertinencia de la semiótica en la vida y obra de Ryszard Kapuściński es el artículo titulado “El texto en el texto”, donde Lotman presenta una propuesta para la lectura del texto narrativo explicitando una re-formulación de su significado en la búsqueda del sentido del mismo, y donde afirma: “El lenguaje precede al texto, el texto es generado por el lenguaje” (ibíd., 92). Es en esta operación donde se establecen dos funciones esenciales para todo texto dentro de la cultura.

La primera otorga al texto la *transmisión* de significados y la segunda la *generación* de nuevos sen-



Mártir

tidos; ambas características poseen diferencias notorias: la primera se clarifica por medio de la coincidencia de los códigos (monosemia), la cual permite su lectura, la segunda requiere de un poliglotismo específico, una explosión de las relaciones en las cuales se origina para su traducción.

El juego de sentido que surge entonces en el texto, el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diversos géneros, le confiere al texto *posibilidades de sentido mayores* que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por separado. Por ende, en su segunda función el texto no es

un recipiente pasivo, el portador de un contenido depositado en él desde fuera, sino un generador (ibíd., 97).

El texto (vida/obra de Kapuściński), como factor semiótico determinante para la posibilidad de la semiosis, adquiere un dinamismo dentro de la semiósfera, la cual posibilita la constitución del sentido y, por ende, en el lector, para dar paso a la instauración de sus valores o simbolismos no decodificados. Operación que se obtiene únicamente gracias a la existencia de la semiósfera con su carácter abstracto<sup>4</sup> y la semiosis como función posibilitadora del sentido.

Para algunos investigadores la confusión para clasificar la obra de Kapuściński quizás resulte un problema de tipologías. Sin embargo, creemos conveniente establecer que este problema representa una oportunidad o riqueza de lo que Kapuściński nos comunica y hereda, a fin de conocer con sumo detalle las narraciones inscritas en sus textos –como bien solía llamarles a la hora de preguntarle sobre el tipo de literatura que producía.

La literatura absoluta no existe: nunca se logra describir algo con toda la plenitud y perfección. A lo más a que podemos aspirar es a la mayor aproximación posible, un proceso que jamás se verá coronado por un éxito total. El talento narrativo se mide por el grado en que se consigue tal propósito. Vista desde esta perspectiva, en la literatura encontramos muchas descripciones que se acercan a este inalcanzable ideal. Pero todas aquellas personas que han vivido la guerra en carne propia saben que ésta en realidad, es indescriptible (Kapuściński., 2004, 93).

Escritor de campo, experimentador del vivir cotidiano que, pese a las penurias y malos ratos, nos regala una obra admirable desde el caluroso desierto de Libia hasta las húmedas tierras del Caribe. Kapuściński como testigo de la historia que acontece frente a sus ojos, intérprete de mundos, codificador y hacedor de significaciones, traductor para la semiótica. La obra de nuestro escritor es la muestra de una vida con intención, con pasión por la escritura pese a las situaciones adversas; una labor, no para sí mismo, sino para un público, como un deber ético y moral.

Escritura comunicativa e intencional, utopía del humanista

**La obra de nuestro escritor es la muestra de una vida con intención, con pasión por la escritura pese a las situaciones adversas; una labor, no para sí mismo, sino para un público, como un deber ético y moral.**

ejemplo de nuestros tiempos. Viajero de mundos y lenguas, un reportero sencillo, aquel hombre caucásico que lee a Heródoto o Hemingway en medio del campo de batalla. O aquel que imparte seminarios de periodismo con Gabriel García Márquez y entabla una gran amistad. Hombre obsesivo y perfeccionista en la construcción de sus textos, el cual no viaja para entretenerse, sino para trabajar, para entender, para comunicar. El mejor periodista del siglo xx y, en mi opinión, el mejor historiador y ensayista también.

Híbrido de géneros y mundos. Un escritor que supo comunicar, construir una narración y sobre todo, hacer sentir un lugar y un tiempo, generar un sentido. Que como bien define Heidegger con respecto a la facticidad del acontecimiento, Kapuściński hace su mundo por medio del lenguaje, expresa la existencia a través de la escritura y la experiencia del reportero, del intérprete, del testigo que no ve ya más a una verdad única, sino a la multiplicidad de verdades en el mundo que narra y describe. Un escritor, en toda la extensión de la palabra, en busca de su género, de su literatura. **LPyH**



*Cargando leños*

#### REFERENCIAS

- Kapuściński, Ryszard. 2004. *El mundo de hoy*. Barcelona: Anagrama.
- . 2008. *Las botas*. Xalapa: uv.
- Lotman, Iuri M. 1996. *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra/ Universitat de València.
- Prada Oropeza, Renato. 1999. *Literatura y realidad*. México: FCE.

#### NOTAS

<sup>1</sup> La teoría literaria concibe el efecto estético como un proceso de aprehensión similar al del arte pictórico o la música, en donde la misma estructura del texto artístico dota el sentido mediante el lenguaje utilizado. La historia, sin duda, puede sumarse a este ejercicio gracias a su

capacidad para establecer un mirar determinado sobre las acciones humanas.

<sup>2</sup> Haciendo referencia a la totalidad de las cosas que conforman el mundo del hombre.

<sup>3</sup> Tesis derivada de las propuestas fenomenológicas de Edmund Husserl y la *Lebenswelt* (mundo de la vida): el hombre construye su mundo por medio del lenguaje en relación con su cuerpo y sus sentidos, la experiencia *Lebenswelt*, construye su existencia.

<sup>4</sup> El carácter abstracto posibilita el orden dentro de la semiósfera al ser una característica que no posee un orden sistemático como tal, es por ello que en el caos del cual se estructura la semiósfera se genera el sentido para el establecimiento de la semiosis inserta diariamente en una sociocultura.

• **Rogelio Cerón Barranco** es estudiante de la licenciatura en Historia de la UV.

# EL GRITO DEL MUNDO

## Novelas contemporáneas de la dictadura

Cécile Brochard

> Traducción de Diana Luz Sánchez y Pilar Ortiz Lovillo

**Las novelas africanas e hispanoamericanas contemporáneas tratan de expresar esa “huella” frente a la imposición de los modelos políticos e ideológicos en la historia. Frente al desorden del mundo que presencian, los novelistas no oponen una contra-ideología.**

**A**frica y la llamada América del Sur están profundamente marcadas por las dictaduras modernas y los regímenes autocráticos por haber sufrido descolonizaciones e independencias. Ya en 1987 el escritor nigeriano Chinua Achebe subrayaba el nexo entre la literatura caribeña y la africana:

[que ambas] proviene[n] del mismo tipo de lucha. El escritor está mucho más involucrado en el mundo de la lucha en nuestros países, en la lucha real por la vida y la muerte. No es un juego [...] Pero además tenemos la ventaja de nuestra inmensa tradición oral, ampliamente ignorada. Esta

es una fuente vital para nosotros. Ahora estamos en una posición de usarla y recurrir a ella en nuestra literatura.<sup>1</sup>

Este parentesco trágico en la historia da origen a una categoría de novelas perfectamente identificable: la novela de la dictadura. Aunque esta ha sido objeto de muchos estudios hispanistas, en particular desde la aparición de la célebre triada compuesta por *El recurso del método* de Carpentier, *Yo el Supremo* de Roa Bastos y *El otoño del Patriarca* de García Márquez, y la novela africana de la dictadura constituye uno de los polos más ricos de las letras africanas, no existe ningún estudio de conjunto que refleje la densidad del diálogo tras-

atlántico que ha mantenido la novela del dictador.<sup>2</sup> En efecto, este parentesco rebasa la simple semejanza temática e invita a considerar más de cerca el diálogo poético que han alimentado las novelas del dictador africanas e hispanoamericanas contemporáneas, en las que las cuestiones identitarias, culturales y lingüísticas sostienen una reflexión intensa sobre los lazos entre estética y ética novelescas.

### Novelas del mundo

Las obras que consideramos lo son por más de un motivo. Primero, porque pertenecen a esa literatura que Édouard Glissant anhela en el *Tratado del Todo-Mundo*: una literatura plural, mestiza, apegada al multilingüismo y separada de los pensamientos del sistema, una literatura que escucharía “el grito del mundo” (Brochard próx. publ., 27) y lo captaría mediante esa poética de la huella profundamente simbolizada por la historia criolla:

Esos africanos vendidos en las Américas llevaron consigo, más allá de las Aguas inmensas, la huella de sus dioses, de sus costumbres, de sus lenguajes. Confrontados al desorden implacable del colono, tuvieron el genio, atado a los sufrimientos que soportaron, de fecundar esas huellas, creando no tanto síntesis sino resultados que sorprenden (Glissant 1997, 19-20).

Nacidas de ese mismo dolor frente al desorden de un antiguo mundo colonizado cuya libertad es usurpada por las dictaduras modernas y la corrupción, las novelas africanas e hispanoamericanas contemporáneas tratan de expresar esa “huella” frente a la imposición de los modelos políticos e ideológicos en la historia. Frente al desor-

den del mundo que presencian, los novelistas no oponen una contraideología: la modernidad de sus obras reside en la poética de la pluralidad que ponen en práctica frente al *Caos-mundo*, ese “choque actual de tantas culturas que se abrazan, se repelen, desaparecen, y sin embargo subsisten, se adormecen o se transforman, lentamente o a una velocidad vertiginosa” (ibíd., 22). La heterogeneidad del mundo debe así encontrar un espacio novelesco para expresarse.

Las conmociones políticas posteriores a las independencias africanas y latinoamericanas engendran precisamente ese *Caos-mundo* para el cual las novelas de la modernidad construyen una “*Poética de la relación, ese posible del imaginario que nos lleva a concebir la globalidad inasible de ese Caos-mundo, al tiempo que nos permite encontrar cierto detalle de él y en particular cantar nuestro lugar, insondable e irreversible*” (ibíd.). La modernidad de las novelas de la dictadura contemporáneas se inscribe sobre todo en esa poética de la pluralidad empeñada en decir el mundo. “Novelas del nosotros” y de la memoria colectiva, las novelas de la dictadura contemporáneas poseen la singularidad de no optar por una colectividad tranquilizadora sino dejar oír las voces del verdugo. La pluralidad puede leerse entonces en toda su complejidad y el lector se encuentra en la situación, a veces incómoda, de darle sentido a ese grito que es la novela.

Novelas del mundo lo son también porque se inscriben en el corazón de la reflexión actual sobre la literatura-mundo, designación que los escritores contemporáneos prefieren a las de *literatura anglófona, francófona o hispanófona*, en las que subsiste la huella lingüística de la hegemonía colonial. Para los escritores comprometidos en esta defensa de la literatura-

**Novelas del mundo lo son también porque se inscriben en el corazón de la reflexión actual sobre la literatura-mundo, designación que los escritores contemporáneos prefieren a las de literatura anglófona, francófona o hispanófona, en las que subsiste la huella lingüística de la hegemonía colonial.**

mundo, en particular para los africanos o antillanos, francofonía o anglofonía remiten esencialmente a las literaturas de las antiguas colonias, derivadas de las literaturas francesa e inglesa. En el manifiesto “Para una ‘literatura-mundo’ en francés”, publicado en *Le Monde* el 16 de noviembre de 2007, y en la obra que desarrolla este concepto (LeBris y Rouaud 2007), los autores cuestionan el paso de la descolonización hacia la transculturalidad, advirtiendo contra las designaciones reduccionistas: apuntan así hacia las expresiones “literatura poscolonial”, “africanidad” o “antillanidad”, por el riesgo de *ghettoización* y estigmatización que conllevan. Sin anular la especificidad cultural de cada escritor, la literatura-mundo recuerda que un escritor congoleño puede sentirse más cercano a un escritor caribeño que a un compatriota.<sup>3</sup>

Novelas del mundo, por último, porque tejen un paradigma esencial de las relaciones África-América hasta ahora poco considerado por la crítica. La aspiración

a una globalidad significativa se lee en esa mirada más allá del Atlántico, en esa relación que Édouard Glissant convierte en el elemento clave de la escritura de la totalidad. Al situar nuestro análisis bajo la égida de su pensamiento, inscrito en el espacio caribeño revelador de las relaciones África-América y nutrido por la “criollización”, término que “nos presenta como ofrenda”<sup>4</sup> y que aspira a convertir en el principio del mundo entero, deseamos subrayar precisamente la densidad de esas relaciones en la escritura de la opresión. A través de una red semejante de preocupaciones, compromisos, interrogaciones, las novelas son “sensible[s] a la totalidad del mundo y a lo que, por medio de ella, ha surgido en la modernidad”, ya sea en forma de interés en otras culturas, en la importancia concedida a las “técnicas de la oralidad, que irrumpen en la práctica de la escritura” o en la “presencia de las lenguas del mundo” (Glissant 1997, 174). En esta voluntad de captar la totalidad del mundo, las novelas africanas e hispanoamericanas contemporáneas realizan un doble movimiento, ya que apelan al reconocimiento de sus especificidades pero se rehúsan a encerrarse en ellas:

Lo que emerge de todas partes, de las fosas comunes y los etnocidios, de los campos de purificación étnica, de las guerras inexpiables y masacres generalizadas, es el llamado de las comunidades humanas que reclaman ser reconocidas en su especificidad, pero es también, a veces expresada por esas mismas comunidades oprimidas y sufrientes como en el Chiapas mexicano, la propuesta de que cualquier especificidad padecería si está cerrada y es suficiente por sí misma (ibíd.).

Si el mundo es ese grito de las comunidades dobladas por el peso de las múltiples tiranías que las agobian –y pese a todo siempre vivas y aspirando a expresarse–, entonces las novelas de la dictadura contemporáneas definitivamente optan por escucharlo y transcribirlo.

## Escuchar el grito del mundo

“Son los tiranos quienes encierran a su país en límites y lo vuelven invisible (Le Bris y Rouaud 2007, 81)”: contra la tiranía que enmascara y encierra, las novelas africanas e hispanoamericanas de la dictadura develan y liberan, ya sea a través de la pintura realista de los abismos del poder o del retrato grotesco del dictador. No obstante, la poética de las novelas africanas e hispanoamericanas difiere de la perteneciente a la novela política occidental en que aquellas optan más fácilmente por una poética del caos que a nuestros ojos se inscribe en una reflexión profunda sobre la ética novelesca: ¿de qué manera una obra comprometida contra la dictadura podría emplear legítimamente las armas que denuncia, es decir, el habla unilateral, la violencia de la persuasión argumentativa, la palabra monológica?

En efecto, la modernidad de las novelas de la dictadura se debe en buena medida a la reflexión profunda que emprenden sobre la autoridad. ¿Puede una novela autoritaria condenar con toda legitimidad el autoritarismo tiránico? La tradición satírica perdura, desde luego, en estas novelas, sea a través de la pintura realista de los crímenes y la desmesura del poder tiránico o a través de un retrato grotesco del tirano, presentado en todas sus debilidades y sus estrategias mistificadoras. Sin embargo, su modernidad no reside

## ¿De qué manera una obra comprometida contra la dictadura podría emplear legítimamente las armas que denuncia, es decir, el habla unilateral, la violencia de la persuasión argumentativa, la palabra monológica?

en esas vías tradicionales sino en el cuestionamiento al poder tiránico: ¿cuáles son sus estragos en la conciencia de un hombre, sea víctima o verdugo? ¿Cómo decir esa experiencia de lo extremo puesto que afecta la destrucción de los demás y de uno mismo?

En esa inmersión en el infierno dictatorial, ¿cómo darle forma a lo obsceno? Preguntas todas que, a final de cuentas, equivalen a interrogarse acerca del mal, sus raíces y sus ramificaciones.<sup>5</sup>

De este modo, la modernidad ética de las novelas de la dictadura va más allá de los personajes y de la historia contada, y alcanza las instancias de la narración, de la escritura, pero también de la recepción. La elección de los narradores conlleva en este sentido una problemática esencial en la medida en que, si bien toma la vía de la novela autoritaria o de la novela de ideas, la novela de la tiranía opta por un contrasentido poético. Si pretende luchar contra la propaganda del discurso dictatorial o tiránico unívoco y manipulador, la novela debe integrar la pluralidad; de ahí una narración profundamente polifónica, plural. Para luchar contra la tiranía en la historia, el novelista comprometido con la modernidad piensa su autoridad en la novela y

elige hacer de ésta el lugar de la relatividad manteniendo con fuerza e intensidad su carga satírica: precisamente en esta alianza de la pluralidad narrativa y de la guía ética del lector pueden lograrse las novelas de la dictadura más sobresalientes.

Estas últimas integran a menudo un “nosotros” más o menos indeterminado, instancia popular depositaria de una memoria colectiva transmitida a ese otro “nosotros”, los lectores. Pero hay otra modalidad narrativa, más singular y equívoca, que se liga plenamente a la modernidad: las novelas optan por la escritura personal. La voz del tirano se expresa entonces en primera persona, obligando al lector a un perpetuo reajuste ético. Memoria colectiva de los pueblos oprimidos y memoria individual del tirano, inventada a veces en el seno de las memorias apócrifas del dictador, concurren así para crear en el espacio de la ficción una memoria de la tiranía que rebasa la simple sátira del poder autoritario. Por eso es que vemos más en esta escritura del caos una elección poética como contrapunto a la ideología dictatorial, indicio de una modernidad profunda nacida de la integración del mundo en las novelas africanas e hispanoamericanas: no una traducción del caos político, sino un emblema de la memoria plural, la del pueblo pero también la del dictador, que la novela no se prohíbe incluir.

Quizá más que ninguna otra, la novela de la dictadura cuestiona los poderes de ese género: ¿qué puede hacer la literatura frente a la expansión del mal? ¿La novela posee un poder performativo? En esa inmersión al infierno dictatorial, ¿escapa ella misma al contagio perverso del mal que se propone denunciar? Por eso el compromiso debe pensarse a la luz de esa integración de la pluralidad: pluralidad de las voces, de las identidades, y también de las lenguas,



Temporada de chinchas besuconas

por cuanto permite testimoniar la existencia de un “mundo abierto, rebotante, abigarrado, en movimiento, pidiendo que se interesen en él, que no lo abandonen a sí mismo, un mundo en busca de relato, un mundo que sabe que sin relato no hay entendimiento del mundo” (Le Bris y Rouaud 2007, 21). En otras palabras, ¿qué entendimiento del mundo es el que nos entregan las novelas de la tiranía?

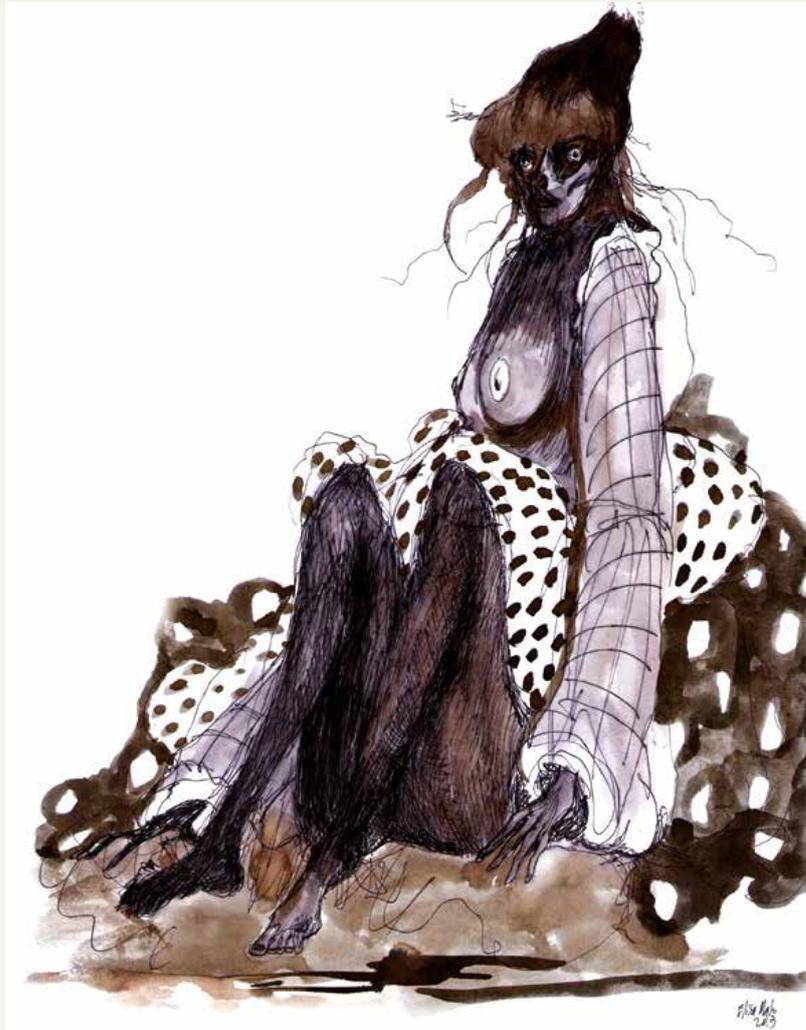
En primer lugar, un entendimiento preciso y rebelde de los mecanismos de la tiranía y de la dictadura, tanto en el nivel de la sociedad como del núcleo del poder mismo, para sacar a la luz las condiciones de su ejercicio y darle así al lector las armas inte-

lectuales y éticas para combatirla. Esta intención crítica está profundamente sustentada en una ética memorial, puesto que las novelas de la dictadura se vuelven depositarias de una memoria colectiva y de una memoria singular, la del dictador, para luchar contra el olvido y quizá evitar así la repetición fatal de la historia, para que se ejerza quizá también una forma de justicia que ha fracasado en la historia. Pero nos ofrecen también un entendimiento del mundo y de la existencia, sin el cual esas novelas estarían secas, a semejanza de los panfletos o las novelas de ideas. De hecho, ese es uno de los principales riesgos de esta literatura, que puede morir “al convertirse

en sierva de las ideologías, con el pretexto del *compromiso*” (ibíd., 28).

¿Cuáles son las condiciones para que las novelas de la tiranía escapen a ese avasallamiento? Es precisamente poniendo en práctica una poética del compromiso, cuyos retos queremos analizar, como los escritores superan el militante y adoptan el rostro del poeta que describe Édouard Glissant:

Existen, desde luego, poetas militantes que escriben poemas como quien escribe panfletos, pero eso es lo que yo llamo literalidad, gente que, literalmente, copia el mundo.



Vagabunda

Sin embargo, lo que tiene el arte de fundamental es el momento en el que se abandona lo literal, la tesis, etc., y se intenta ver lo que pasa en el fondo, lo que sólo el poeta ve. Cuando digo poeta, no quiero hablar del que escribe poemas sino del que tiene una concepción de la verdadera relación entre poética y política (2007, 84).

Las novelas de la dictadura están justamente en busca de esa “verdadera relación entre poética y política” al integrar la pluralidad, la diversidad, el intercambio, al tiempo que condenan lo unívoco, el sistema, la tiranía; su poética refleja “la diversidad-mundo”

(Glissant 1997, 210) siempre amenazada con la extinción por los imperativos políticos. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Achebe, Chinua. 1988. *A man of the people*. Londres: Heinemann.
- Brochard, Cécile. próx. publ. *Le Roman de la dictature contemporain. Afrique-Amérique*.
- Glissant, Édouard. 1997. *Traité du Tout-Monde*. París: Gallimard NRF.
- . 2007. “Solitaire et solidaire”. En *Pour une littérature-monde*, coord. por Michel Le Bris y Jean Rouaud (dir.), 78-86. París: Gallimard NRF.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Conversations with Chinua Achebe, ed. by Bernth Lindfors, Jackson, University Press

of Mississippi, 1997, p. 160, “[which both] come[...] from that same source of struggle. The writer is involved far more in the world of struggle in our countries, real life-and-death struggle. We are not playing games. [...] But in addition, we have the advantage of our largely unrecognised huge oral tradition. This is a vital source for us. We are now in a position to be able to use it and call upon it in our literature”.

<sup>2</sup> El examen de las relaciones África-América es uno de los ejes de la actual investigación comparatista, como lo atestigua el coloquio organizado por Jean-Marc Moura e Yves Clavaron en la Universidad de Saint-Étienne el 2 y 3 de junio de 2016, en el marco del programa de investigación quinquenal 2016-2020 del CELEC, el Centro de Estudios sobre las Literaturas Extranjeras y Comparadas de la Universidad de Saint-Étienne, sobre la “relación”, y del programa de historia literaria internacional realizado en el marco del Observatorio de las escrituras francesas y francófonas y en el seno del Instituto Universitario de Francia por Jean-Marc Moura. A esta constelación novelesca le dedicamos una obra, de próxima publicación, intitulada *Le Roman de la dictature contemporain. Afrique-Amérique*.

<sup>3</sup> Esto es lo que explica, por ejemplo, Alain Mabanckou, en un artículo de *Le Monde* publicado el 19 de marzo de 2006 intitulado “La francophonie, oui... Le ghetto, non !”, reproducido y aumentado en la obra mencionada.

<sup>4</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 26. Más adelante, el autor llama “criollización al encuentro, a la interferencia, al choque, a las armonías y desarmonías entre las culturas, en la totalidad realizada del mundo-tierra” (p. 194).

<sup>5</sup> Precisemos que por *modernidad* entendemos sobre todo la modernidad de los asuntos poéticos, políticos, éticos, desplegados en las novelas de la dictadura que vamos a contemplar. Los análisis de Philippe Forest sobre la novela moderna y la capacidad de esta última para “responder al llamado inédito de lo real”, y no ya de “la realidad”, entendido también como “lo imposible”, nutrieron profundamente nuestras reflexiones sobre la modernidad novelesca; por otro lado, Philippe Forest recuerda bien que esa modernidad, lejos de estar fácilmente delimitada en el tiempo, es finalmente constitutiva de toda literatura auténtica. Por ello remitimos a sus trabajos, en particular a *Le Roman, le réel, et autres essais*, Allaphbed 3, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007 (p. 17 para la cita anterior).

• **Cécile Brochard** (Université de Nantes, France) se interesa en las novelas de la dictadura extraeuropeas. Ha publicado *Écrire le pouvoir: les romans du dictateur à la première personne*, en Champion, y continúa sus investigaciones con una obra que está por aparecer: *Le roman de la dictature contemporain. Afrique-Amérique*.

# Niña ahogada en el pozo

## GARCÍA LORCA EN NUEVA YORK

Brianda Pineda Melgarejo

**El dado está en el aire y su mareo de caras acerca el radiante rostro del poeta inmerso en una fiesta de ruido. Ya caído, es posible distinguir su silueta verde en la última cara: Federico García Lorca está en Nueva York.**

Las colmenas pulidas por ruidos metálicos y escaleras que conducen a habitaciones siempre vacías, los rascacielos que arañando el firmamento en sus sueños de cifras han hecho del cielo una herida, los gestos perdidos espejo dentro que ocultamos en las mangas de nuestros abrigos como un as deforme son señales conduciéndonos a la poesía de la ciudad.

Ciudad cantada eternamente por los poetas, ciudad de cantos tornasoles y ruido de focos fundidos en la esperanza del amanecer: todos tus rostros clavan su agujijón en las palabras para que el poema sea una cicatriz de luz. Lo sabían la nostalgia porteña de Borges, el fuego y la ceniza de los versos de Paz, la mirada profunda y roja de Efraín Huerta y las agrídulces líneas de Benedetti sin punto ni coma, pues eres el refugio de todos los nombres que pronuncias y olvidas.

El dado está en el aire y su mareo de caras acerca el radiante rostro del poeta inmerso en una fiesta de ruido. Ya caído, es posible distinguir su silueta verde en la última cara: Federico García Lorca está en Nueva York. Ha dejado sus puertas abiertas y todas las estacas se arrojan de los edificios para verlo pasar. La crisis norteamericana de 1929, esa puerta de emergencia, ha tocado su hombro invitándolo a beber el café más amargo.

Ahora sabe su sangre lo que es correr por el plateado río de callejones sin escape, pesa en sus ropas como una cruz la insondable melancolía de sus paseos por la gran ciudad: ha vomitado, sin remedio, todos sus versos para dar forma al poemario que canta la inutilidad del progreso, el vértigo de sombras frías donde nos ocultamos de la luz sencilla sin relojes.

La lectura de *Poeta en Nueva York* asombra y confunde, es una brusca sacudida para despertar a la gente que “busca silencios de almohada”. La llave para entrar al poema nos la ofrece una mano temblorosa por la fuerza poética que sólo guardan las mentes ajenas a la maquinaria de su época, las mentes que miran el muro con la esperanza de contemplar su derrumbe, y, por fin, admirar el ruido de todos los cerrojos en la palma abierta del grito verdadero.

Entre sus páginas aparece “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)” ¿Remembranza? Quizá. En el título aparecen dos lugares de vital importancia: Granada, la tierra que vio nacer a Lorca, y Newburgh, una ciudad del condado de Orange perteneciente al estado de Nueva York respondiendo a la estancia del poeta en La Gran Manzana. Dos distancias unidas por un símbolo: el pozo. El poema parte de la misteriosa mirada ausente y mortuoria de las estatuas, su luto de piedra o mármol que quiebra los relojes que desafían el tiempo, pero hay un dolor más agudo, un agua oculta en sus pupilas:

Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad  
[de los ataúdes,  
pero sufren mucho más por el agua que no  
[desemboca.  
Que no desemboca.

La procedencia de esa agua nos resulta aún desconocida, pero un desastre tiene lugar, transcurre en un pueblo –¿acaso Granada?– en tono de guerra; el pueblo



Copaleña

corre por las coronas, trincheras refugio y amenaza de algún castillo o torre, la destrucción y alerta son visibles. Una voz ordena mientras las estrellas infantiles cantan:

El pueblo corría por las almenas rompiendo las  
[cañas de los pescadores.  
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! Y croaban las  
[estrellas tiernas.  
...que no desemboca.

Es en el recuerdo del poeta donde la niña permanece tranquila: convertida en estrella, en lo alto del firmamento; en el círculo eterno donde ocurre la realización de un deseo o fin: la niña es una estrella apagada dentro de un pozo. La muerte –en contraposición con la vida– es reposo, distancia del desasosiego, y la vida una “¡muerte sin descanso!” En esa misma estrofa el llanto aparece, es la ahogada quien llora “por las orillas de un ojo de caballo”. El poeta recurre a símbolos cargados de significación y puestos sobre la cuerda floja, delgada línea que separa y pone frente a frente conceptos insondables como vida/muerte,

movimiento/quietud, luz/oscuridad, cielo/tierra, destrucción/redención. Van cabalgando las “fuerzas ciegas del caos primigenio” arrojando a su paso destellos de fuerza, naturaleza, movimiento e instinto, pero la muerta permanece apenas en la orilla del ojo, en esa agua turbia casi apagada que poco nos muestra el vigor y la animalidad del caballo.

Lorca sabe que la oscuridad es el espacio donde habita la muerte, donde la imposibilidad de acción se revela en su flujo inmóvil. Ahí cesa el peligro. Muerte y vida son bordes. Un futuro de espiga de luz, un centro místico, es vedado a la ahogada en las tinieblas:

Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,  
sin afilado límite, porvenir de diamante,  
...que no desemboca.

El “mientras” que abre la siguiente estrofa introduce una nueva esfera en el poema; paralela a la contemplación del recuerdo del pozo está la gente con sueño, el reposo y el olvido, la vida apagándose en las profundidades del sueño. Una muerta está más viva, late en lo eterno, es en su atadura circular un suceso condenado a repetirse, un conjuro de la muerte sobre la quietud del pozo y su silencio sin luz:

Mientras la gente busca silencios de almohada  
tú lates para siempre definida en tu anillo,  
...que no desemboca.

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan  
combate de raíces y soledad prevista,  
...que no desemboca.

La energía simbólica del agua ilumina todo el poema: lo profundo e inmóvil, el agua que no fluye, la tumba líquida que servirá de telescopio cuando alguien descubra la roca que la oculta y el firmamento lance una señal de luz hacia su centro. Creían los Vedas que al principio todo era como un mar sin luz, distintas culturas han visto al agua como principio y fin de todas las cosas pues todo lo viviente procede de ella. El pozo, útero, punto medio entre la vida y la muerte, vuelta a la ausencia sin forma, anuncia en su estancamiento la imposibilidad del parto, el amuleto sin ondas del misterio. Avisando el carácter líquido un eco a modo de verso repetido atraviesa el poema once veces: agua “...que no desemboca”, los puntos suspensivos que le preceden enfatizan la impotencia de no poder mudar de gestos.

Después, los signos de exclamación, aviso, algo se acerca, ordena el yo poético a la niña ahogada levantarse, resucitar; a cambio la luz le dará entre la multitud esa unión eslabonada, la adaptación del hombre a la

sociedad. En este poema –apuesto–, el poeta invoca a la ciudad de Nueva York y sus pasos metálicos acercándose a la boca del pozo.

¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!  
¡Cada punto de luz te dará una cadena!  
...que no desemboca.

Pero el pozo, contrario a la posibilidad simbólica de salvación que guarda a través de la historia, afirma la muerte de la niña “manecitas de musgo”, el aliento infantil esparce las dudas que ciertas criaturas mitológicas, espíritus elementales, siembran en el corazón de los hombres. Equivalentes a las náyades griegas, las ondinas danzan en las aguas atrayendo a la muerte a los que se acercan para admirar su enigmática belleza, son ninfas desprovistas de alma cuya leyenda menciona, en algún rincón, la unión con marineros o simples hombres con el fin de engendrar un hijo y de este modo conseguir la vedada alma. Lejos del juego malvado e inconsciente de estos seres mitológicos acuáticos, la inocencia asoma por la mirada del ojo negro donde duerme la niña ahogada de Lorca:

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo.  
insospechada ondina de su casta ignorancia,  
...que no desemboca.

Es este el poema de la exaltación de la muerte, la multitud de ecos anunciando el estancamiento. Agua fija, inmóvil, alguien robó la cualidad esencial, la sustancia que anima a los seres y a las cosas: la niña, símbolo del futuro: hija del alma y centro místico, lleva ahora en el rostro la palidez del ahogado, su brillante piel en movimiento se ha fijado en un punto muerto, el espacio que se respira es un silencio o ruido mutilado y el final del poema transcurre entre el origen y el destino de las aguas: su anquilosamiento. La escala musical del dolor y la ausencia de los edificios deshabitados en la Urbe es la música que harían sonar si conservaran aún sus cuerdas los violines del desasosiego.

Un grito último, expresivo, abandona el poema en el último verso: la desesperanza circular del pozo, ese ojo único, cíclope en su afán destructivo, “¡Agua que no desemboca!”

Lorca escribe la mirada de la ciudad, se llena las manos de luz, luz turbia de los días sin calma, de las tardes cuya prisa impide al hombre reposar a la sombra de un árbol. Su poesía no es la luz que ilumina los aparadores absurdos de Nueva York, pero nace como rechazo a ella.

Tiempo después, a inicios de los años setenta, Alejandra Pizarnik escribiría a La Gran Manzana,



Surfeando una serpiente

asombrada por no sé qué apariciones: “allí el poema tiene que pedir perdón por su existencia”. García Lorca comprende en su tiempo el desarraigado porvenir de la ciudad y canta la soledad, el asco, y la luz; protesta por las atrocidades ocultas entre cifras del hombre: los cada vez mayores asesinatos para alimentar el hambre insaciable: ese consumismo ocioso. Él, en el poema, se sacrificaría por una vaca, pero tendrían que morir millones de hombres, ocurrir millones de sacrificios, para que la transformación cobrara sentido. La ciudad prefiere la ceguera y esa mujer gorda va delante aún, alimentándose de raíces y conspirando para que todas las ciudades no dejen de crecer. *Poeta en Nueva York* nos muestra un eco del Lorca español, pues es una continua ley de fuga el paso del poeta por la gran urbe. **LPyH**

\*Trabajo ganador del Premio Nacional al Estudiante Universitario Carlos Fuentes (ensayo), de la UV, en 2014.

• **Brianda Pineda Melgarejo** (Xalapa, 1991) estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Ha publicado diversos textos en *La Palabra y el Hombre*, *Liberoamérica* y comentarios cinematográficos en la revista *F. I. L. M. E.* Exbecaria de la FLM (poesía).

El papel del escritor en la configuración de un Estado se vuelve particularmente importante en momentos entrópicos, de reestructuración. Partiendo del contexto político que vive el país, Lino Monanegi charla con Juan Villoro sobre la labor del intelectual y la urgencia de recuperar la noción de comunidad en nuestro país, valor de gran estima entre los pueblos originarios.

Juan Capetillo retoma los postulados con los que Lacan

# ESTADO Y Sociedad

renovó las teorías freudianas respecto a la relación paranoia-escritura para analizar el proceso de la creación literaria desde la psiquiatría.

Cierra la sección un artículo de Norma Esther García Meza en el que la arpillera –ese tejido donde las mujeres, en la tradición latinoamericana, bordaban su desasosiego cuando las palabras no alcanzaban– funge como símil del texto en tanto exploración del dolor, la violencia y la memoria.



# Vo'otik / Nosotros

## CONVERSACIÓN CON

### JUAN VILLOORO

#### Lino Monanegi

**Las grandes polémicas que ocurren hoy en día tienen que ver con quién fue incluido en una antología, a quién le dieron un premio, qué persona se perdió una beca, cuestiones de intereses gremiales, que a mí me parecen poco importantes en un país que, de alguna manera, se está desmoronando.**

El 13 de noviembre de 2017 Juan Villoro visitó la capital veracruzana para participar en un acto organizado por el grupo de apoyo al Concejo Indígena de Gobierno en Xalapa, con la intención de ganar simpatizantes y signatarios para la candidatura de María de Jesús Patricio Martínez, *Marichuy*, quien, hoy sabemos, tras varios meses de lucha, apremios y discriminación, no obtuvo el registro a la candidatura independiente por la presidencia de México, pues reunió sólo el 30 por ciento de las firmas requeridas para competir en las elecciones de 2018.

La visita de Juan Villoro supuso una ocasión para platicar. Del

encuentro surge esta entrevista que gira en torno a su genuino compromiso con la campaña de *Marichuy*, aunque también se habló sobre la figura del escritor intelectual y la pertinencia de su participación en el actual contexto político y social de México.

Queda manifiesta aquí la vocación y entrega intelectual del escritor, que no se abstiene de soñar otros mundos posibles.

**Lino Monanegi:** ¿Los escritores contemporáneos en México se han desentendido de la labor intelectual, abandonando cualquier tipo de compromiso político y social?

**Juan Villoro:** Bueno, yo creo que México ha tenido una trayec-

toria muy amplia de escritores que han participado en la cosa pública, en la discusión de los grandes problemas nacionales, y que han contribuido, para bien o para mal, a crear instituciones culturales y a participar en la política exterior y en algunas decisiones políticas del país. Por ejemplo, José Gorostiza fue subsecretario de Relaciones Exteriores; Jaime Torres Bodet, secretario general de la UNESCO; Octavio Paz, embajador de México en la India; Martín Luis Guzmán dirigió la Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito, para hablar sólo de algunos cargos. Más allá de eso ha habido una interlocución importante, en ocasiones rebelde, como la de José Revueltas, que fue arrestado por primera vez en la adolescencia, a los 14 o 15 años, estuvo preso en el 68 en Lecumberri y hasta el final de sus días padeció persecución por motivos políticos.

Es cierto que en los últimos años muchos intelectuales se han apoltronado, por decirlo de alguna manera, porque el Estado mexicano también ha sido muy hábil para crear mecanismos de control o distracción. Las grandes polémicas que ocurren hoy en día tienen que ver con quién fue incluido en una antología, a quién le dieron un premio, qué persona se perdió una beca, cuestiones de intereses gremiales, que a mí me parecen poco importantes en un país que, de alguna manera, se está desmoronando. Yo creo que sería mucho más importante reflexionar sobre la realidad. Ahora, me parece que no faltan personas; dentro de las que han luchado desde hace muchísimo tiempo están Elena Poniatowska, Paco Ignacio Taibo II o gente más joven como Fabrizio Mejía Madrid, que ha tenido una conducta muy importante primero en el CEU, en la Universidad, y posteriormente en grupos de izquierda. También Javier Sicilia, poeta,

que encabezó el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Además hay algunos periodistas que son también grandes escritores y no han dejado de alzar una voz discordante ante lo que está pasando en México, como Marcela Turati, que ha escrito un libro extraordinario sobre las víctimas de la llamada “guerra contra el narcotráfico”. Ciertamente, la comunidad intelectual no ha sido tan activa como en otros momentos, ni tan propositiva, pero no deja de haber voces que de pronto se manifiestan.

**LM:** ¿Crees que el panorama actual exige que la literatura, o al menos el escritor intelectual, tomen un papel de mayor protagonismo?

**JV:** No necesariamente, porque yo creo que el intelectual no debe pensar que es una especie de genio que tiene la clave para todos los problemas. Con excesiva frecuencia se considera que alguien que domina la literatura es una persona fuera de lo común porque en el fondo lo que está dominando es una forma de la dificultad; a mucha gente se le dificulta hablar, escribir, no publica libros, y de pronto, alguien que tiene el acceso al lenguaje parecería que también puede tener el acceso a las soluciones y muchas veces esto proviene de una distorsión de la figura del intelectual. En los países atrasados los escritores son mucho más importantes desde el punto de vista social, en comparación con los países más desarrollados; en países con una cultura mejor repartida, los escritores tienen una importancia literaria pero no son vistos como oráculos o profetas de la nación. Hay que tomarse con cierta calma lo que pueden decir los intelectuales, aunque ha habido momentos en que los escritores han tratado de establecer un sentido para aquello que parece no tenerlo, han tratado



Juan Villoro (fotografía de Héctor Vicario)

de dar explicaciones y han protestado. Desde que Émile Zola lanzó su famoso texto “Yo acuso”, durante el caso Dreyfus –un hombre acusado por cuestiones de discriminación racial, por ser judío–, se fraguó la palabra *intelectual*, por las personas que apoyaron a Zola. Desde ese momento ha sido necesario que, en ciertas circunstancias, escritores y gente de cultura levanten la voz. Ahora, no creo que esto sea una obligación para todo mundo; no creo que sea una necesidad de cada uno de los escritores; me parece muy legítimo que cada quien decida cómo participar.

En estos momentos de quebranto alguien puede escribir un soneto amoroso y probablemente se lo agradeceremos si es bueno; alguien puede escribir una novela de ciencia ficción espléndida y también lo agradeceremos. Al mis-

mo tiempo numerosos escritores testigos de las circunstancias no pueden cerrar los ojos ante lo que sucede y creo que ahí es donde hay un espacio para la participación de la gente que tiene una conciencia de su tiempo. Más allá de que este es un país de becas, prebendas, prestaciones y privilegios para la clase intelectual, creo que vale la pena pensar que precisamente porque tienes privilegios, porque detentas un oficio que es la escritura –en un país donde hay gente que no puede leer y escribir, o hay gente que puede hacerlo de manera apenas funcional o incluso hay gente que sí puede hacerlo pero no tiene dinero para comprar un libro–, hay que reaccionar tratando de ejercer una voluntad crítica.

**LM:** ¿Son opuestas las ideas de crear sociedad y crear comunidad? En México hemos procurado crear una sociedad y no

precisamente comunidades.

**JV:** En México las dos cosas coexisten. La sociedad es el conjunto de reglas compartidas que todo el mundo puede utilizar e interpretar a su manera. Una sociedad no necesariamente suprime la desigualdad; es una posibilidad de que se organice la vida en común con ciertas diferencias. Yo creo que la sociedad mexicana es muy defectuosa; es decir, las leyes no se cumplen, las normas tampoco, somos muy poco disciplinados para ejercer el civismo; además, esta sociedad ha permitido la corrupción, la impunidad, etc. En cambio, tenemos una comunidad, que consiste en los lazos afectivos, culturales o familiares que nos permiten sentirnos parte de un grupo en donde no existe la posibilidad de que alguien quede excluido; es decir, si se da una situación en la que un miembro de esa comunidad está mal, ese es un problema de toda la comunidad, lo cual sucede, por ejemplo, en la familia, de manera muy evidente: si uno de los hijos está grave, es un problema de toda la familia.

Nosotros en México tenemos comunidades. Sobre todo los pueblos originarios han mantenido mucho esta idea, pero todos nosotros formamos parte de algún tipo de comunidad que representa estos valores compartidos en donde nos sentimos parte solidaria de un todo. Yo creo que el futuro del mundo está en transitar de la idea de sociedad a la de comunidad; no podemos pensar que lo único que existe es el consumo, el mercado, la supremacía del dinero, el éxito estadístico de quién tiene más seguidores en Twitter, o quién vendió más discos, o quién es el futbolista mejor pagado, o quién es el nuevo millonario que creó una patente de *software* en Silicon Valley. Creo que el futuro de la humanidad está en recuperar

**En los países atrasados los escritores son mucho más importantes desde el punto de vista social, en comparación con los países más desarrollados; en países con una cultura mejor repartida, los escritores tienen una importancia literaria pero no son vistos como oráculos o profetas de la nación. Hay que tomarse con cierta calma lo que pueden decir los intelectuales.**

la noción de comunidad y ese es uno de los grandes desafíos. Esto puede sonar romántico o impracticable, porque normalmente las comunidades funcionan en pequeña escala (un pueblo donde todos se conocen, un grupo de alumnos que deciden convertirse en una fraternidad, etc.), pero el gran desafío está en que estas microredes solidarias puedan integrar toda una comunidad ampliada. Necesitamos construir un país en donde si una mujer es asesinada, eso sea un problema real de toda la nación, no del Ministerio Público. Hoy en día, cuando pasa algo negativo, es un problema de la ley, como si la ley fuera una persona, no es un problema de nosotros. Esa falta de solidaridad se tiene que resolver inventando nuevas formas de convivencia, lo cual es algo apasionante. Hay

gente que se desmoraliza frente al desafío de pensar en una convivencia distinta, o piensa que eso es puro romanticismo utópico, pero todos los grandes cambios colectivos han empezado con sueños que, en un principio, parecían irrealizables.

**LM:** ¿Todavía se puede hacer posible lo imposible en la sociedad mexicana? ¿En un sistema que se ha visto mermado desde adentro por tanta corrupción?

**JV:** Pensemos en los pueblos originarios. No quiero romantizar demasiado la visión de ellos, no quiero dar una visión exclusivamente idílica. Paden problemas muy graves y también hay comunidades indígenas que han estado sujetas al machismo, no todos los usos y costumbres han sido igualitarios, etc. Pero prácticamente todas las comunidades indígenas han encontrado una manera de coexistir con algunos de los grandes problemas nacionales que tenemos, como las drogas. Los pueblos originarios conviven en forma endémica con esas sustancias con principios curativos, religiosos, recreativos y sin aniquilarse. Ahí hay un mensaje fuerte para nosotros de que el prohibicionismo que tenemos no lleva a nada, o sólo lleva a que las mafias de los intermediarios, es decir, los narcotraficantes, se enriquezcan. Eso es un tema que debemos atender.

Otro: la protección de la naturaleza y el patrimonio. Vivimos en un país donde las compañías mineras canadienses están sacando el oro y la plata de México. Si tú vas a un puerto de altura, como Manzanillo, ves lo que llega de Oriente y lo que se exporta a Oriente. Lo que se exporta son los grandes recursos mexicanos, desde oro hasta maderas finas, y lo que llega es quincalla, productos chatarra de China. ¿Ese es el modelo que queremos? Las co-



Fermina Prez Atzin, concejala del Concejo Indígena de Gobierno, con Juan Villoro (Fotografía de Héctor Vicario)

comunidades indígenas tienen una idea muy clara de la protección de su medio ambiente.

El presidente Peña Nieto hizo la reforma energética que permite la explotación en aguas profundas para sacar petróleo y que haya hasta 100% de inversión extranjera, es decir, un control foráneo de todo el petróleo. Cambió la ley de parques nacionales, que estaba vigente desde que la inventaron Lázaro Cárdenas y Miguel Ángel de Quevedo, y transformó estas áreas de protección de la naturaleza en áreas protegidas, que suena parecido a parques nacionales, pero en las que puede haber inversión privada, hotelería, silvicultura, cacería, etc. Nuestro patrimonio está en venta. No hay un solo pueblo originario que considere que la naturaleza no debe ser protegida.

Otro tema: medicina natural. Somos rehenes de la especulación de las compañías farmacéu-

ticas. Hay medicamentos que se podrían fabricar y no se fabrican porque suprimirían otros que dan mucho dinero. Hay medicamentos que solamente existen como paliativos innecesarios para enfermedades. Somos rehenes de eso. Todos los pueblos originarios han tenido un contacto mucho más directo con la herbolaria, la medicina natural. No es casual que una doctora de este tipo, María de Jesús Patricio Martínez, sea ahora la candidata del Concejo Indígena de Gobierno para competir de manera independiente por la presidencia. Por consiguiente, hay muchas lecciones que debemos aprender de los pueblos originarios.

Otra cosa muy importante: la escucha. La cultura que tenemos es una cultura de expresión individual y donde todo mundo tiene que destacar y hablar por sí mismo sin oír al otro. No es una cultura de la inclusión, sino de la imposición de discursos. Y en los

pueblos originarios tú ves que en todas sus asambleas lo más importante es escuchar al otro. En tzotzil todo el tiempo oyes la palabra *vo'otik*, *vo'otik*, *vo'otik*, eso quiere decir "nosotros". Muy rara vez aparece el yo.

Todas estas lecciones ya están entre nosotros. Ya existen las juntas de buen gobierno entre los zapatistas. Son aprendizajes posibles para nosotros, y eso es exclusivamente en las comunidades originarias. Pero, aparte de eso, nosotros tenemos capacidad y energía para pensar en cosas diferentes y para vivir de otra manera. Yo creo que debemos tener la valentía de afrontar esto y de desarrollarlo al margen del Estado.

Cada vez estoy más convencido del mensaje anarquista, que muchas veces se confunde con el caos. El anarquismo significa *sin gobierno*. La respuesta que dio la Ciudad de México al 19 de septiembre fue anarquista en el sen-

**Las alternativas son muy malas y casi todas tienen que ver con el mismo orden. Si tú ves el discurso de López Obrador, es una restauración de lo que fue el PRI progresista, una nostalgia de lo que fue el partido al que él, además, perteneció.**

tido de que fue una respuesta sin autoridad, lo cual no quiere decir “sin orden”. El anarquismo es otra forma del orden, el que nos damos a nosotros mismos de manera horizontal.

**LM:** Lo que fue una puesta en práctica de la idea de comunidad, de solidaridad...

**JV:** Efectivamente. Lo que pasa es que México, y eso está probado estadísticamente, es uno de los países que registra más actos aislados de solidaridad y menos organizaciones civiles de ayuda. El mexicano actúa en momentos de coyuntura de manera totalmente entregada y, en ese sentido, es muy positivo, pero al mismo tiempo no tiene una actuación duradera en organizaciones civiles.

**LM:** Si partimos de la idea de volver a los conocimientos ancestrales o de los pueblos originarios, ¿es el siglo XXI la época en la que debemos voltear a ver a las comunidades a las que hemos marginado a lo largo de más de 200 años?

**JV:** El momento ya llegó por agotamiento de otros modelos. Yo no creo que el futuro de México sea tener un Oxxo en cada esquina e ir de compras. No creo que debamos pensar exclusivamente en un criterio de consumo. En la Ciudad de México, cada vez que se libera un predio grande, éste se convierte en un gran centro comercial. Eso fue lo que pasó con el estadio de beisbol, que era el Parque deportivo del Seguro Social. Ahora se va a liberar el Estadio Azul del equipo Cruz Azul y se va a convertir en

otro centro comercial. Cuando se libere el aeropuerto seguramente habrá otro centro comercial. No es posible que vivamos dedicados a comprar y consumir; como especie eso es de una banalidad absoluta y, además, esa estructura sólo lleva a la desigualdad. Porque, obviamente, los que triunfan son los que consumen más productos de lujo y tienen poder adquisitivo para ello; es una jerarquía de la adquisición. Como modelo de sociedad, eso me parece un fracaso total. Por otra parte, tú vas a estos centros comerciales y ¿cuántos negocios son mexicanos? Casi todos son de franquicia extranjera.

**LM:** ¿Tú eres optimista? ¿El optimismo se agota, tiene un fin?

**JV:** Antonio Gramsci escribió la mejor formulación al respecto; dijo: “Hay que tener el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad”. Es decir, hay que saber que las cosas están muy mal, pero tener las ganas de transformarlas. Yo creo que es la mejor receta. Realmente las cosas están muy mal y hay que oponerse a enemigos tan formidables como el capital extranjero o la corrupción, que se ha vuelto casi endémica porque el PRI la convirtió en una cultura durante prácticamente un siglo... Todo eso es muy difícil de combatir, pero Inglaterra en el siglo XVII tenía problemas parecidos a nosotros y cambió.

**LM:** ¿Qué perspectivas tienes para México este 2018? ¿Estamos viviendo a la expectativa de un cambio político verdadero?

**JV:** No va a suceder, porque las alternativas son muy malas y casi todas tienen que ver con el mismo orden. Si tú ves el discurso de López Obrador, es una restauración de lo que fue el PRI progresista, una nostalgia de lo que fue el partido al que él, además, perteneció. Bueno, esa es la propuesta más interesante. Las otras, por supuesto, son el PRI, la venta total a los Estados Unidos, el entreguismo total, mantener la corrupción y proteger a gobernadores como Javier Duarte. El PAN es un partido conservador, peleado, además, internamente, pero que no ha podido dar una oferta diferente. Gobernaron durante 12 años sin cambiar nada y fueron más ineptos que el PRI. Cerca de mi casa había un grafiti que decía “Que se vayan los ineptos y que vuelvan los corruptos”, porque el PRI era corrupto pero solucionaba ciertas cosas; el PAN era corrupto y no solucionaba nada. La circunstancia es muy mala. Yo estoy apoyando la candidatura de Marichuy Patricia, pero, por supuesto, se trata de una apuesta moral: no hay dinero para levantar esta campaña. Ojalá pueda estar en la boleta, pero justamente estamos luchando por poner un ejemplo ético, no por ganar políticamente. Por sentar un precedente, pero no por ganar beneficios ni para ella ni para sus asociados, sino por permitir que se escuchen esas voces; sería histórico si eso sucediera, porque nunca se han oído. **LPyH**

• **Lino Monanegi** estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Trabajó en el Departamento de Radio, la Dirección Editorial y Difusión Cultural UV. Fue becario de la FLM. Ha publicado textos en las revistas *Artis*, *Este País* y *Tierra Adentro*.

# La escritura de la locura: el caso Schreber, LACAN Y LA PSICOSIS

Juan Capetillo Hernández

Comienzo con la última parte del título de mi artículo: Lacan y la psicosis. Se trata de una relación muy amplia, en muchos sentidos: extensa en tiempo, en contenidos, en anécdotas, en escritos, en seminarios. Comienza explícitamente poco antes de 1932, es decir, antes de su tesis de psiquiatría. En un artículo de 1931, reseña la concepción constitucionalista de la paranoia y muestra nula adhesión a esta propuesta; ciertos rasgos de carácter –sobreestimación de sí mismo, desconfianza, marginalidad, querulancia– predisponen a la aparición de la enfermedad y evolucionan en los delirios de interpretación, reivindicativos, erotomaníacos y de celos (Lacan 1998).

Contra este constitucionalismo, al igual que contra el organicismo, enfila sus baterías el joven Lacan en su tesis, en pro de la psicogénesis (1979). Si bien su tesis central de la paranoia de autocastigo –expuesta en su trabajo doctoral– está fuertemente sustentada en ideas de Freud, es claro que Lacan no sostiene una posición freudiana como tal, interesado como está en su “ciencia de la personalidad”, en cuya armazón el psicoanálisis es concebido como uno de sus puntales, junto con la concepción psicogenética de las enfermedades mentales y la puesta en práctica de

la perspectiva de las relaciones de comprensión jasperianas.

No parece haber continuidad para esta ciencia de la personalidad que Lacan pregonaba, no sin fuerza, en su tesis de psiquiatría, la cual, como es conocido, está basada en el análisis a profundidad del llamado caso Aimée. La aproximación de las relaciones de comprensión a los fenómenos de la psicosis es duramente cuestionada por él en trabajos posteriores, con bastante énfasis en el *Seminario 3*, de los años 1955-1956, dedicado a las psicosis (1984). Podría decirse que algunas ideas propias de la psicogénesis perviven, aunque desde otras miradas. Lo que permanece, e incluso en lo que deriva la pretendida ciencia, es el psicoanálisis, al que Lacan entra con su caballo de Troya del *estadio del espejo*.

Éste le permitirá dar un giro en la concepción de la paranoia, el cual producirá una separación entre psicosis y paranoia al introducir el *conocimiento paranoico* como distinto del delirio psicótico, conocimiento que será palanca de Arquímedes para su concepción de la psicosis y del psicoanálisis mismo. Tras la tesis de psiquiatría hay varios textos y desarrollos importantes, así como abandono de ciertas rutas y confirmación de otras; en este momento no se trata, desde luego, de hacer el recorri-

do puntual, únicamente pretendo señalar los grandes momentos del pensamiento de Lacan sobre las psicosis.

Uno de estos, aparte del de la tesis de psiquiatría, central –en el doble sentido de *importancia* y *estar en medio*–, es el que corresponde al *Seminario 3* de los años 1955-1956 y, poco después, al texto “Sobre una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” (Lacan 2009b, 509-558). Como idea capital de este periodo –en el que Lacan privilegia el trabajo con lo simbólico– tenemos la introducción de la *forclusión del significante del nombre del padre* como mecanismo que impide la incorporación del psicótico en la realidad humana, simbólica.

Otro gran momento de elaboración lacaniana sobre las psicosis ocurre algunos años después de la producción del *objeto a* (*minúscula*) ocurrida en los años sesenta del siglo pasado. El trabajo con lo *real* y el *nudo borromeo* lleva a Lacan a postular, a partir del análisis de una parte importante de la obra de Joyce, la propuesta del *sinthome* como suplencia del nombre del padre, posibilitando el anudamiento borromeico de los tres registros: *real, imaginario, simbólico*.

Solamente los estrechos márgenes del artículo pueden explicar que en tan pocas palabras se presente un enorme y fascinante recorrido de nociones, conceptos, reflexiones, experiencias, textos, a lo largo de los casi cincuenta años en que se desarrolló lo que, en algún sentido, podríamos llamar la epopeya lacaniana.

Regresando al título del presente texto, la primera parte introduce un interés particular de Lacan: la escritura de la locura. Basándonos en el psicoanalista, se plasman algunas reflexiones a partir del escrito, famoso en el ámbito de la literatura psiquiátrica y psicoanalítica, de Daniel Paul

## ¿Cuál es el carácter de estas producciones?, ¿es creación artística?, ¿es literatura, poesía?, ¿quién o quiénes podemos decidir sobre esto? Por otro lado, ¿qué función cumplen los escritos para los locos, sus autores?

Schreber, presidente del Tribunal Superior de Justicia en los años ochenta del siglo XIX, en Dresde, Alemania (2008).

El presidente Schreber constituye uno de los casos clásicos en la historia de la psiquiatría y el psicoanálisis. Ríos de tinta han corrido alrededor de las circunstancias de este famoso psicótico. La aproximación de Freud, su lectura del caso descansa, obligada por las circunstancias, en el escrito de Schreber: sus *Memorias de un enfermo de nervios*. Se concibe de entrada la posibilidad de la constitución subjetiva a través del escrito. Por lo demás, la escritura es una constante en la paranoia, como puede verse en la referencia a algunos paranoicos escritores de peso: Rousseau y Joyce, para citar sólo a dos. Sin embargo, también, los hay que no tienen la “fortuna” del genio escritural, aunque escriban; es más o menos característico, dice Lacan en el *Seminario 3*, que los paranoicos pongan letras en cuadernos o en distintos soportes. ¿Cuál es el carácter de estas producciones?, ¿es creación artística?, ¿es literatura, poesía?, ¿quién o quiénes podemos decidir sobre esto? Por otro lado, ¿qué función cumplen los escritos para los locos, sus autores? Estas preguntas concentran el interés de este texto.

En Aimée –paciente de Lacan a la que mencionamos anteriormente– la escritura juega un papel importante, pues en sus características ensoñaciones se veía como una escritora consagrada. Autoras famosas, como Colette, ocuparon el lugar de su ideal del yo, contra

el que atenta, simbólicamente nos dirá Lacan, en su agresión a la famosa actriz Huguette Duflos.<sup>1</sup> Lacan confiere gran importancia a los escritos de Aimée y sus aspiraciones literarias; analiza sus novelas y las relaciona con rasgos de su personalidad, su objeto teórico de interés en ese momento. Destaca la circunstancia de que las dos novelas de Aimée fueron escritas en momentos de exacerbación de su delirio, a gran velocidad y bajo el influjo de una fuerte excitación. La segunda de ellas fue terminada unos días antes del atentado criminal. Aún más, destaca Lacan, fueron apreciadas por escritores y poetas de renombre a quienes se les mostraron. Cito:

Esta enferma me había atraído por la ardiente significación de sus producciones escritas, cuyo valor literario había asombrado a muchos escritores, desde Fargue y mi querido Crevel, que fueron los primeros en leerlas, hasta Joë Bousquet, quien las consideró de inmediato como admirables; y Éluard, que las incluyó, posteriormente, en la poesía ‘involuntaria’ (Lacan 2009b, 167).

De cualquier manera, en su tiempo fueron rechazadas para la publicación, y los esfuerzos de Lacan por publicarlas fueron infructuosos; por lo demás, no conocemos a Marguerite Anzieu como escritora sino como Aimeé, la paciente de la tesis de psiquiatría de Lacan (Roudinesco y Plon 2008, 28).

En un apéndice de su tesis, un ensayo sobre el estilo en la escritura de la locura, Lacan trae a colación a Rousseau, notable paranoico, escritor de época, profeta, filósofo de la educación y la naturaleza. Lacan se pregunta si la fuente del delirio paranoico de Rousseau es la misma de sus grandes producciones poéticas y filosóficas; si la parte mórbida de su personalidad, que le hace delirar, es la misma que alimenta su papel de autor, de moralista, de ideólogo.

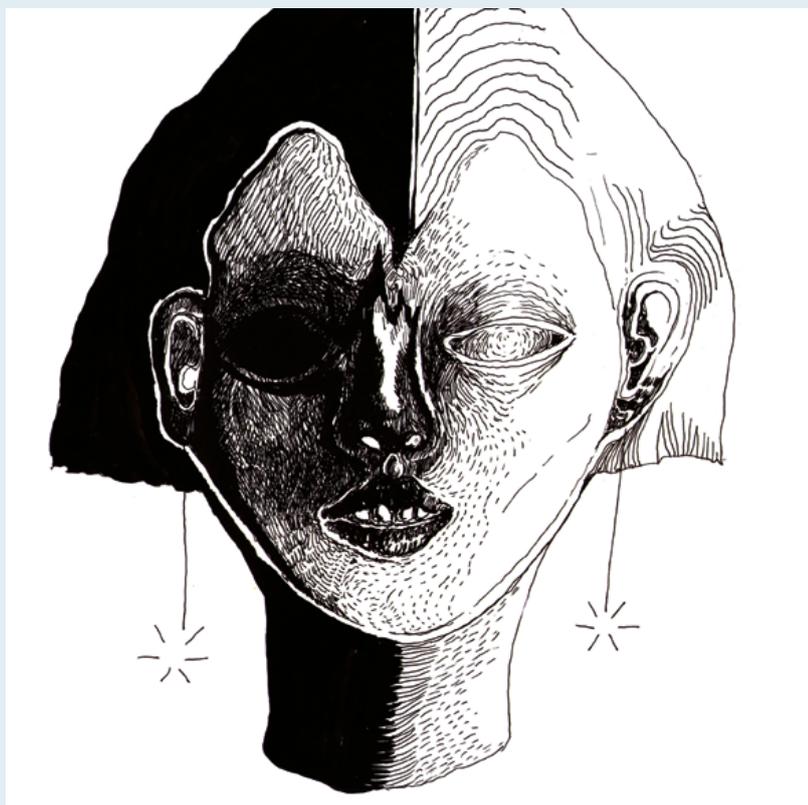
Las citas a Freud en esta tesis de psiquiatría evidencian su lectura. Aparte de textos capitales de la obra freudiana, Lacan cita el escrito de Freud sobre Schreber: “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente” (1991, 1-76). Al parecer aún no había leído el texto mismo del presidente Schreber. Esto, tal vez, por las dificultades propias de su lanzamiento al público: censuras, compra masiva de los ejemplares por parte de la familia Schreber, etcétera.

Es en 1955-56, en el marco de su seminario sobre las psicosis, publicado como el número 3 de la serie, cuando Lacan analiza a profundidad el escrito de Schreber. Entre la tesis de 1932 y este seminario transcurrieron alrededor de veinte años de maduración y transformación. Hay, para entonces, una concepción distinta de la paranoia. En este intermedio está la concepción del *conocimiento paranoico* –ni verdad, ni saber– y su impacto en la explicación de las psicosis. Ya no se busca, ahora, la psicogénesis del trastorno mental; se remite a la estructura simbólica. Ya no se busca “comprender” el sentido de las manifestaciones del delirio; se busca la explicación y se pone al significativo en el lugar de la causa.

Antecedido de distintos trabajos psicoanalíticos sobre Schre-

ber, por ejemplo los de una lectura inglesa de las *Memorias...*, basada en su traducción al inglés, tradición marginal, por cierto, con respecto a la institución oficial del psicoanálisis, como ocurriría en Francia algunos años después, Lacan desarrolla una lectura magistral del texto de Schreber, sin desligarse de las premisas freudianas, y comienza con la consideración misma del escrito que supone, en la enseñanza que deja Freud, que la locura no es un asunto de déficit o disfunción. Las hipótesis de la homosexualidad y la proyección, como predisponente y mecanismo defensivo, dejarán de ser sustentadas por Lacan y transformadas –podemos decir junto con él–, sin alejarse del sentido de la letra freudiana. Impulsándose en el firme trampolín de la *Verwerfung* (dementida) freudiana, distinta de la *Verdrängung* (represión), Lacan producirá su tesis sobre la forclusión del significante del nombre del padre como mecanismo distintivo de la psicosis.

Las memorias de Schreber –el relato de su delirio–, escritas en un momento en el que habían pasado los episodios más dolorosos y dramáticos del padecimiento (contribuyendo, incluso, de manera importante a esta pacificación) son evidencia de una cierta reordenación del mundo que permite al sujeto una forma de integración simbólica, cierta solución a la pregunta insondable por el goce. Freud concibe la conformación del delirio schreberiano como un intento de curación: convertirse en la mujer de Dios a través de la cual éste engendrará una nueva progenie; un proceso largo que alcanza su grado más alto de curación en la escritura como construcción de ese delirio. Al escribir sus memorias, Schreber se construye como sujeto, más acá del alegato por su liberación del manicomio.



*Darkside*

Independientemente del efecto, digamos, terapéutico de la escritura del delirio, Schreber es solamente escritor, no poeta, dice en el *Seminario 3* cuando compara su escritura con la de un místico como San Juan de la Cruz. Escritor no en el sentido de la literatura, del arte, sino de alguien que pone escritos en el papel. El místico hace poesía, dice Lacan, Schreber no, con lo que nos señala una diferencia entre los goces de uno y otro: el místico y el psicótico. Ambos –Schreber y San Juan de la Cruz– tienen una relación estrecha con Dios, incluso de esponsal espiritual, en el caso del segundo. ¿Cuál es la diferencia? El místico es un poeta, crea un nuevo ser de significante, lo que significa una ausencia de ser que permite que podamos encontrarnos ahí; Schreber, no, se queda só(o)lo en su delirio, utilizando el “só(o)lo” de esta frase, tanto acentuado como no, para indicar su doble sentido:

se queda él solo en su delirio, nadie lo sigue, y no va más allá de su delirio, se queda ahí.

Esta aseveración de Lacan ha desatado una polémica acerca de la inserción o no de Schreber en la literatura, de Schreber como escritor con, digamos así, todas las de la ley. Polémica que se inscribe en el contexto de la relación entre locura y creación artística, que para algunos, como Foucault, es exclusiva: o locura o arte, aunque no explicita las razones de esto, nos dice Colette Soler (1991).

Mannoni, en *La otra escena. Claves de lo imaginario*, un libro de los años sesenta, niega a Schreber su inscripción en la literatura; considera que puede tratarse más bien de un texto psiquiátrico (1979).

Ramón Alcalde, traductor de la tardía publicación en castellano de las memorias de Schreber, se pronuncia categóricamente por la inclusión de Schreber dentro de la literatura, considerando

que se inscribe en un discurso literario llamado, justamente: la escritura de la locura.

No sería propiamente Schreber el iniciador de este género, ni tampoco su último representante. Estaría precedido por paranoicos brillantes como Rousseau y seguido, entre otros, por uno muy destacado: Joyce.

Emergen, entre otras, dos líneas de interrogantes sobre la escritura de la locura: su constitución o no como un discurso literario, y la función que cumplen para el loco, autor de la misma. Podemos considerar que los escritos de los locos forman un espacio adyacente entre la ficción delirante y la literaria, lo que lleva a preguntarnos: ¿Es la experiencia de la locura universalizante a través de su escritura o constituye la experiencia singular de un alienado? Por el otro lado, y pensándolo a través del escrito de Schreber, ¿podemos verlo como una metáfora delirante que sustituye el término faltante: el significante “nombre del padre”, cuya ausencia produce su locura, buscando suplir esta falta con su delirio?

La reiterada referencia a Joyce implica una comparación con Schreber. El trasfondo de ésta es la pregunta sobre la posibilidad de que la escritura salve de entrar en el caos de la locura, como sería el caso de Joyce mas no de Schreber, quien escribe después de haber vivido ese caos de la manera más insoportable. Quizás sea más coherente la comparación entre Rousseau y Joyce desarrollada por la psicoanalista francesa Colette Soler en el lejano 1999. Se puede decir que ambos personajes se encuentran en los mismos campos: la literatura, la filosofía. No es el caso de Schreber; los campos a los que pertenecen él y Joyce son disímbolos, aunque haya una pretensión de ubicarlos en uno solo: el de la literatura.

Schreber, evidentemente, ha dado material para diferentes campos: el psicoanalítico, el psiquiátrico o el literario; pero también otros autores, desde otras perspectivas han abrevado en su relato. Tenemos el caso notable de Elías Canetti en *Masa y poder*, en el que subraya la veta política del discurso de Schreber, equiparando a éste con el dictador solitario y único. De igual manera, desde el campo mismo del psicoanálisis ha surgido recientemente otra lectura de Schreber que enfatiza el carácter teológico de su texto.

Schreber no está loco, dice Jean Allouch, psicoanalista francés, en 2013; en otra sociedad habría sido un santo. Es un teólogo que tuvo la mala fortuna de ir a parar al hospital psiquiátrico, de caer en las redes de la psiquiatría. Su discurso pertenece al ámbito de la religión y habría que echar por la borda todos los discursos psicopatologizantes que se produjeron sobre el texto de un místico que fue visto como un alienado, como un loco.

Si se trata de un discurso religioso, si Schreber es una especie de profeta de una nueva religión, ¿qué interés puede tener para nosotros los psicoanalistas?, se pregunta Allouch. El de facilitarnos el entendimiento de los goces lacanianos: fálico, del Ser, goce femenino, goce místico, responde. Es este uno de los puertos a los que se arriba en el trabajo de investigación sobre el escrito de un loco que llegó a ser paradigmático en la psiquiatría y el psicoanálisis y que sigue dando de qué hablar. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Allouch, Jean. 2013. *Schreber teólogo, la injerencia divina II*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Freud, Sigmund. 1991. “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de

- paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente”. En *Sigmund Freud. Obras completas*, tomo XII, 1-76. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, Jacques. 1979. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. México: Siglo XXI.
- . 1984. *Seminario 3, Las psicosis*. Barcelona: Paidós.
- . 1988. “Structure des psychoses paranoïaques”. *Ornicar?* 44.
- . 2009. “Acerca de la causalidad psíquica”. En *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- . 2009. “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”. En *Escritos II*, 509-558. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mannoni, Octave. 1979. *La otra escena, claves de lo imaginario*. Argentina: Amorrortu.
- Roudinesco, Elisabeth, y Michel Plon. 2008. “Aimée (caso)”. En *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Schreber, Daniel Paul. 2008. *Memorias de un enfermo de nervios*. México: Sexto Piso.
- Soler, Colette. 1991. *Estudios sobre la psicosis*. Buenos Aires: Manantial.

#### NOTA

- <sup>1</sup> Cuando salía de una de sus grandiosas presentaciones en el teatro de París, en 1931, la actriz es atacada con un cuchillo por quien fuera la paciente de Lacan. La diva logra atajar el golpe mortal, hiriéndose gravemente en una mano; la agresora es llevada a la policía y, alrededor de un mes después, al Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, donde se producirá el encuentro con Lacan.

• **Juan Capetillo Hernández** es investigador del Instituto de Investigaciones Psicológicas, UV; psicoanalista. Autor del libro *La emergencia del psicoanálisis en México*, UV (2012) y coautor de *A cien años de introducción del narcisismo* (1914-2014), UV (2014).

Cuando la voz no alcanzaba para narrar los horrores, las mujeres de la América Latina bordaban la memoria de sus pesares en telares o lienzos diversos. Con múltiples hilos juntaban retazos y elaboraban tapices que contenían su decir y su sentir. Eso fue lo que hicieron las arpilleras chilenas cuando el horror prohibió las palabras.<sup>1</sup> De ellas bordó Eduardo Galeano el siguiente lienzo:

Chile es este mundo de trapos de colores sobre fondo de bolsas de harina. Con sobras de lana y viejos harapos bordan arpilleras las mujeres de los suburbios miserables de Santiago. Las arpilleras se venden en las iglesias. Que haya quien las compre, es cosa de no creer. Ellas se asombran: –Nosotras bordamos nuestros problemas y nuestros problemas son feos [...] Bordando arpilleras las mujeres se juntan, interrumpen la soledad y la tristeza y por unas horas rompen la rutina de la obediencia... (2007, 275).

Por eso me gusta pensar que *texto* y *textil* tienen en común algo más que cuatro letras: hilos que los recorren a ambos, que se cruzan y entretajan como puentes que diluyen sus fronteras; hilos como palabras, palabras como hilos que ayudan a decir lo que nos duele. En el presente texto hilvano el decir y el sentir de Elizabeth Jelin y Esther Hernández Palacios, y con sus palabras bordo un *textil* de hilos oscuros sobre la memoria, el dolor y la violencia: una arpillera xalapeña o un acercamiento a la ciudad violenta.

## Memoria y lenguaje

El vínculo entre memoria y lenguaje se ha convertido en un

# Arpillera xalapeña o un acercamiento a la CIUDAD VIOLENTA\*

Norma Esther García Meza

**Texto y textil tienen en común algo más que cuatro letras: hilos que los recorren a ambos, que se cruzan y entretajan como puentes que diluyen sus fronteras; hilos como palabras, palabras como hilos que ayudan a decir lo que nos duele.**

asunto primordial en los estudios culturales latinoamericanos que buscan analizar y comprender la complejidad de ciertas prácticas, como aquellas que se caracterizan por la activación de subjetividades orientadas a enfrentar la violencia y el dolor. En el marco del proyecto de investigación “Prácticas culturales y discursos de la memoria. El trabajo con el lenguaje”, me he ocupado de dicho vínculo a partir de visibilizar la resignificación que los familiares de las víctimas de la violencia otorgan a los lugares donde ocurrió una muerte brutal, mediante la realización de un ritual funerario conocido como “levantamiento de la sombra” (García 1987, 18). La realización de este ritual –que tiene como principal soporte las concepciones del alma y de la sombra, entidades que están presentes en las diversas cosmovisiones de los distintos pueblos que conforman el territorio mexicano– explica la instalación de las lápidas urbanas que los deudos construyen para

propiciar el descanso del alma de sus seres queridos.

Mediante estas inscripciones funerarias, la memoria de nuestra ciudad “nos sale al paso, a cada paso, aun [si nuestro andar es] desprevenido” (Arfuch 2013, 6) y nos recuerdan la violencia que en ella ocurre. Mirarlas o hacerlas visibles puede ser una vía para recuperar nuestra capacidad de asombro (Zemelman 1992, 167) y lograr que nuestra sensibilidad se movilice junto con nuestras creencias y nuestros imaginarios e intentemos comprender el dolor ajeno.

Ejemplo del sufrimiento narrado en cada una de esas lápidas es el que se desprende de la que Esther y su familia colocaron en el lugar donde Irene Méndez Hernández Palacios recibió los disparos que le quitaron la vida el día 8 de junio de 2010, el mismo lugar donde Fouad Hákim Santiesteban, su esposo, fue secuestrado. La lápida narra que en ese lugar ocurrió una muerte violenta, un doble crimen que indigna y duele.

## Rituales de la memoria

La noche del martes 8 de junio de 2010 a Esther Hernández Palacios le mataron a su hija Irene... Esa noche a Esther le arrebataron todo, menos la palabra, en especial aquella que nace del vínculo ancestral entre poesía y memoria, y que le permitió a esa madre mutilada escribir párrafos como el siguiente: “26 años tenía mi hija, 26 veces cruzaron su cuerpo balas asesinas, 26 veces le quitaron el color, el aliento... la vida. 26 veces se clavan las mismas balas con un martillo en la cabeza. Me rompen, me vacían. No lloro, no grito” (2012, 10).

La palabra es la que la va situando del lado de esa comunidad a la que se refiere Elizabeth Jelin: “la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que ‘trabajan’ sobre y con las memorias del pasado” (2002, 14), porque desde el territorio de su dolor y durante los días más aciagos, Esther se dedicó a develar con la palabra esos “escenarios de confrontación y lucha” (7) donde se construye la memoria, a narrar lo sucedido con toda su crudeza, a ponerle nombre no sólo al dolor sino también a la violencia:

Xalapa, la capital de Veracruz, perdió por completo la calma el día de ayer cerca de las 10:30 de la noche; sabíamos de mantas colgadas en los puentes peatonales de las avenidas; escuchábamos rumores de balaceras en los estacionamientos de los centros comerciales, de cadáveres embolsados en las carreteras periféricas, de “levantados” y secuestrados. Habíamos visto al ejército patrullar el centro de la ciudad; pero la guerra, es decir la muerte, el horror

**La noche del martes 8 de junio de 2010 a Esther Hernández Palacios le mataron a su hija Irene... Esa noche a Esther le arrebataron todo, menos la palabra, en especial aquella que nace del vínculo ancestral entre poesía y memoria, y que le permitió a esa madre mutilada escribir párrafos como el siguiente: “26 años tenía mi hija, 26 veces cruzaron su cuerpo balas asesinas”.**

y el miedo todavía quedaban lejos: en el periódico matutino que narraba los asesinatos de Juárez; en el noticiero nocturno que daba la cifra de los muertos hasta ese día del mes... El asesinato de mi hija, en pleno centro de la ciudad, a las afueras del estadio de fútbol americano en el que su marido entrenaba a niños y adolescentes, a una hora en que por esa avenida arbolada que da al Estadio Jalapeño se pasean algunas parejas y más de un vecino camina con su perro después de la cena, sumió a Jalapa en el fango de la violencia que, horas después –al ser descubierto el cuerpo de Fouad– se volvió aún más pestilente y espeso (Hernández 2012, 16).

Ese proceso que nos habla de experiencias humanas, condensadas en huellas simbólicas y materiales que se resisten al olvido y que se conocen como memoria, va siendo erigido por Esther en *México 2010. Diario de una madre mutilada*, un testimonio del dolor y de los rituales funerarios realizados para propiciar el descanso del alma de sus seres queridos.<sup>2</sup>

## Cronología de una incertidumbre

En la víspera de los XXII Juegos Centroamericanos y del Caribe 2014, celebrados en esta ciudad, la familia de Esther comenzó a sentir la incertidumbre de un posible derribamiento de la lápida<sup>3</sup> por las remodelaciones de una serie de espacios deportivos, entre los cuales se encontraba el gimnasio Omega, ubicado precisamente en la avenida donde Irene fue asesinada y donde fue instalada la lápida en memoria suya y de su esposo.

La posibilidad de que derribaran el muro, y con él la lápida de Irene, era factible, sobre todo si consideramos que las 26 lápidas instaladas en el Boulevard Lázaro Cárdenas identificadas durante el trabajo de campo del año 2009 (García Meza 2012, 338) fueron removidas en 2011, precisamente por las remodelaciones viales realizadas en el marco del programa Bella Xalapa, que impulsó la alcaldesa de ese periodo.

Ante la incertidumbre, se tomó la decisión de dar seguimiento visual, mediante el recurso de la fotografía etnográfica, al tratamiento dado a la lápida y documentar así su posible transformación. El resultado es la presente cronología visual que permitió constatar lo siguiente:

a) Entre julio y noviembre de 2014, los trabajadores realizaron tareas de albañilería, plome-



Foto 1. Panorámica de la avenida Cayetano Rodríguez Beltrán (tomada de Google Earth, enero 2014).



Foto 2. Lápida en memoria de Irene y Fouad (octubre 2014).



Foto 3. Lápida en memoria de Irene y Fouad (octubre 2014).



Foto 4. Lápida en memoria de Irene y Fouad (octubre 2014).



Foto 5. Lápida en memoria de Irene y Fouad (octubre 2014).



Foto 6. Lápida en memoria de Irene y Fouad (octubre 2014).



Foto 7. Lápida en memoria de Irene y Fouad (octubre 2014).



Foto 8. Lápida en memoria de Irene y Fouad (octubre 2014).



Foto 9. Lápida en memoria de Irene y Fouad (noviembre 2014).



Foto 10. Lápida en memoria de Irene y Fouad (noviembre 2014).

ría, jardinería, pintura... y cada mañana utilizaron la superficie de la lápida para colocar su desayuno mientras conversaban o descansaban, sin prestar atención a lo que dice la placa ni a la razón de su existencia.

b) Cuando terminaron las obras, unos platos y vasos desechables quedaron encima de la lápida como demostración de ese movimiento perpetuo y cotidiano que la circundó... Pero, sobre todo, como una prueba de la indiferencia de quienes utilizaron su superficie para desayunar.

c) Asimismo, fue posible documentar que una mañana la lápida y la caseta de lámina, con el orificio por donde penetró una de las balas disparadas contra Irene, amanecieron remozadas y pintadas.

d) La lápida de Irene y Fouad sigue estando ahí,<sup>4</sup> en el mismo lugar, como un testimonio de la memoria, el dolor y la violencia. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Arfuch, Leonor. 2013. "La ciudad como autobiografía". *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, n.º 12, 1-14.
- Galeano, Eduardo. 2007. *Memorias del fuego. El siglo del viento*. Madrid: Siglo XXI.
- García, Enrique Hugo. 1987. "Análisis estructural de los ritos funerarios de San Miguel Aguasuelos, Veracruz". *La Palabra y el Hombre*, n.º 62, 15-21.
- García Meza, Norma Esther. 2012. "Prácticas culturales y discursos de la memoria". En *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*. Coordinado por Rashkin, Elissa y Norma Esther García Meza, 313-348. Xalapa: UV.

## Ante la incertidumbre, se tomó la decisión de dar seguimiento visual, mediante el recurso de la fotografía etnográfica, al tratamiento dado a la lápida y documentar así su posible transformación. El resultado es la presente cronología visual.

Hernández Palacios, Esther. 2012. *México 2010. Diario de una madre mutilada*. México: Ficticia.

Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Sastre Díaz, Camila Fernanda. 2011. "Reflexiones sobre la politización de las arpilleras chilenas (1973-1990)". *Revista Sociedad & Equidad*, n.º 2, 364-377.

Zemelman, Hugo. 1992. *Los horizontes de la razón*. Barcelona: Anthropos.

#### Notas

\* Una síntesis del presente artículo fue presentada en el curso/ciclo de conferencias "Violencia, comunicación y poder", Maestría en Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, el 26 de octubre de 2016.

<sup>1</sup> "Las arpilleras vienen de una tradición campesina en Chile. Eran bordados de hilo o de lana sobre un género base (tipo de género muy rústico, tejido con la estopa -parte gruesa del lino de cáñamo-). Por medio del bordado, sobre ese género, se dibujaban imágenes [...]. En cada uno de aquellos retazos de género bordados comienzan a dibujarse miles de escenas de la represión que la dictadura ejercía en Chile: 'A través de las arpilleras, crímenes específicos fueron denunciados: por ejemplo, el descubrimiento de cuerpos en una fosa común en varias zonas de la capital y en las ciudades de Calama en el norte de Chile y en Lonquén cerca de Santiago' [...] En cada arpillera pueden leerse narraciones de sucesos que son silenciados desde el poder: la tortura, las desapariciones, los fusilamientos, la represión, las huelgas, etc. ..." (2011, 365-368, 369).

<sup>2</sup> La colocación de una lápida con la inscripción que narra lo sucedido fue uno más de los tantos rituales realizados por Esther: "[la placa se colocó] al año del asesinato [...] La develaron las dos familias, pero la propuesta la hizo la familia Hernández Palacios. El texto lo hizo mi mamá [fue] un evento que consideramos necesario para recordarlos y para que la comunidad jalapeña no se olvide de lo que pasó ni de lo que estaba pasando en ese momento...". Fragmento de la entrevista a Alejandra Méndez Hernández Palacios, realizada por Hazel Hernández Guerrero el 23 de septiembre de 2014.

<sup>3</sup> "... estamos con la incertidumbre de qué [va a pasar], ya ves que está ahorita la remodelación [y se decía] que iban a tirar ese muro, entonces [los de Obras Públicas] nos aseguraron que aunque lo quitaran ellos se iban a encargar después de ponerlo". Fragmento de la entrevista a Alejandra Méndez Hernández Palacios, realizada por Hazel Hernández Guerrero el 23 de septiembre de 2014.

<sup>4</sup> El deseo de la familia de que siga estando ahí, a la espera de que la gente la vea, lea lo que dice y que no olvide lo sucedido, parece cumplirse: "... cuando estamos ahí nos damos cuenta que hay gente que sí pasa y se detiene y lo lee, es como para llamar otra vez a la gente a que, pues recuerde, por eso está ahí". Fragmento de la entrevista a Alejandra Méndez Hernández Palacios, realizada por Hazel Hernández Guerrero el 23 de septiembre de 2014.

• Norma Esther García Meza es doctora en Letras por la UNAM e investigadora del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la UV. Pertenece al SNI, nivel I.

En el ensayo que abre esta sección, Irene Herner, crítica de arte, habla de la más reciente exposición del fotógrafo mexicano José Luis Cuevas: *Sobre la resistencia de los cuerpos*, un ensayo visual donde el cuerpo es representado fuera de todas las convenciones estéticas, y en el que destaca la *Giganta*, pieza monumental *homónima de su homónimo*, donde lo grotesco aparece como el límite entre lo real y lo desconocido.

# ARTE

Una falsa creencia muy arraigada en la historia musical mexicana asegura que el célebre corrido “La cucaracha” tiene su origen en un son que aparece en *La Quijotita y su prima* de Joaquín Fernández de Lizardi. Yuliana Rivera elabora un minucioso análisis comparativo en el que desmiente dicha afirmación historiográfica y demuestra que la canción mencionada por Lizardi apunta hacia otra dirección muy distinta.



# LA OTRA GIGANTA

## PERSISTENCIA DEL DESNUDO

Irene Herner

**La imagen de mujer de Cuevas es un continente, una aparición, es una Eva, una Eva de tantas, pero Eva al fin, capaz de provocar horror y a la vez de amar y amamantar la nueva vida. Vieja Coatlicue, ser terrible, “la tragadora de inmundicias” y entrañable al mismo tiempo.**

El Centro de la Imagen, en la plaza de la Ciudadela en la Ciudad de México, presentó recientemente dos ensayos visuales: *Sobre la resistencia de los cuerpos* y *Nueva Era*, del fotógrafo mexicano José Luis Cuevas. Curada por Itala Schmelz, esta exposición formó parte del Festival Internacional de Fotografía Foto México 2017.<sup>1</sup> La exposición concluyó el 18 de marzo pasado.

Se trata de un trabajo que pasa del formato editorial al espacio del museo. Es decir, la curaduría y la museografía forman parte de la poética de la obra fotográfica, están compuestas por ejes diversos que enmarcan el sentido del tiempo circular del mito. La propuesta rompe de entrada el tiempo cronológico, lineal. La asociación libre del artista se pone a dialogar con la propuesta curatorial artística y museográfica. El recorrido es múltiple.

El tema es idéntico en la diferencia. Se presenta un lugar en

donde los cuerpos fotografiados se hacen carne, son cicatrices, reliquias. Son los cuerpos de la realidad doliente que busca rituales de consuelo. La mano del chamán, los jadeos de quienes se arrastran en el trance que le ofrece cadencia a los que sufren. El cuerpo que rechaza y atrae a los otros. Una mujer que jadea y se arrastra por el piso está de tal manera presente que le quiero hablar, ayudarla a levantarse. Hay un espíritu vudú que nos envuelve en un ambiente mágico y ritual, como expresa la cédula de la muestra de un “esoterismo mestizo”, testimonio de la “urgente necesidad de una fe”.

Un video nos permite ver (casi) sin vergüenza cómo se comportan nuestros cuerpos –de cualquiera de nosotros– en los espacios reducidos que nos agorozan y nos convierten en parcialidades. En donde el cuello de un hombre tenso se asemeja al de un lagarto. Una lucha de cuerpos des-

nudos que parece un intercambio violento de brazos, panzas, espaldas y cabezas, pechos rojos por el esfuerzo. “El cuerpo está siempre expuesto al roce con otros cuerpos. La materia con la que estamos hechos se erosiona”, asegura el fotógrafo. A un lado, una foto muestra “una pareja de trabajadores de limpieza [que] se abraza sin ganas. En la mirada de ella no hay esperanza”. Son cuerpos ajenos al ideal griego, tienen que ver con la visión de lo grotesco que en pintura realizaron los expresionistas como Otto Dix, George Grosz, José Clemente Orozco, y varias mujeres artistas de la actualidad como Cindy Sherman y Rocío Boliver con sus performances.

En un espacio cúbico, alto y blanco, una foto gigantesca tiene el efecto de una aparición: *La Giganta*. Una imagen monumental de un descomunal desnudo femenino, sin cabeza, sin pecho, con uno de sus pies excluido. Carne detallada por una fotografía precisa, casi microscópica. A pesar de su realismo esta figura pertenece a “la otra escena” freudiana, por lo que nos permite sostener la mirada ante ella –no sin morbo y algo de vergüenza–, y a la vez nos envuelve en su enigmática sexualidad. Es la imagen de un pubis casi cubierto por la gordura, una forma de nuez o de concha encerrada, misteriosa, espantosa, envolvente, omnipresente. Arriba en el muro de al lado, con discreción, cuelga un cuchillo, y en el muro de enfrente una manguera delgada color carne culmina con la visión escultórica de un dedo pecador, sangrante. ¿La castración es la reliquia de quien mira lo que no se debe ver?

Con esta *Giganta* reaparece la antiquísima presencia de las venus en el arte de todos los tiempos. Se parece a la venus de Willendorf, pero no es para nada una diosa de la fertilidad. No es un cuerpo

lleno de redondeces porque está hecho para parir; no inspira la maternidad. Este es un cuerpo concreto, de una extraña que no por no saber quién es deja de ser ella. No es un cuerpo joven, las fotos detalladas en el muro de abajo la muestran excedida de carnes. ¡Una impresionante barriga desbordada, llena de manchas, arrugas, piel ajada, estriada! ¡Los excesos de grasa dan la sensación de una masa inestable! Sobresalen sus ásperas manos morenas. No es *sexy*; es una presencia corporal envolvente, nos encarna.

No cabe duda de que la fotografía ha entrado como tal al campo del gran arte, en el que se actualizan los mitos. Verdades fundamentales que no requieren comprobante de legitimidad. Es el caso de la presencia impresionante de desnudos fotográficos femeninos en este festival, entre ellos: Allen Frame con su *Divine* (1972) y Antoine d'Agata con su exposición *Codex*, también en el Centro de la Imagen.

El fotógrafo ubica la identidad de su propia *Giganta*: “Mi nombre es José Luis Cuevas, hijo de Alfonso y Margarita. Mexicano. Homónimo del autor de *La Giganta*. No confundir. Al interior de este recinto, una imagen se inspira en aquella escultura de cuerpo invulnerable”. Se refiere a la escultura de gran formato en la que el dibujante José Luis Cuevas, inspirado en las dualidades dalinianas hombre/mujer, realizó una obra cuyas formas atléticas se integran a la arquitectura del patio del museo dedicado a él en la ex-iglesia de Santa Inés.

A su manera, la *Giganta* de la fotografía es una figura mítica que recupera a las venus y a las odaliscas reclinadas pintadas desde la visión masculina por los *Old Masters*, que miran con deseo retenido a los ojos de los caballeros de la nobleza reunidos después de comer para tomar café, fumar y disfrutar de la femineidad ideal y

distante que los provoca suavemente desde el muro. Una estética con reglas claras: nada de vello púbico, las formas de la genitalidad están semiescondidas tras velos y drapeados. Es la mirada de estas mujeres lo que atrapa la subjetividad y provoca el erotismo de los comensales o de los visitantes a los museos y a los viejos palacios.

Esta gigante, en cambio, atrapa la vista porque impone su carnalidad, la que no aparece en las convenciones estéticas más que para expresar lo grotesco. Lo grotesco como el límite entre lo real y lo desconocido. El lugar de la frontera entre lo que se puede ver y lo que no se soporta. Límite entre lo que se puede estetizar y lo que no puede controlarse, ni tiene una definición por lo que invita a la interpretación múltiple. Como las venus del pasado esta figura capta la mirada, nos impone su presencia, atrapa nuestra subjetividad.

Uno se va percatando de que la exposición, de la que ella es una pieza nuclear, es una narrativa que se despliega en un amplio espacio de muros blancos y espacios oscuros donde la luz intensa proviene de las propias fotos.

La *Giganta* no es la venus de las revistas de modas, no es un ejemplo a seguir. Ella resulta de su lucha por la vida, es parte de los cuerpos que a un tiempo se trenzan y se rechazan en el video de otro de los muros. ¿Es la misma mujer que el hombre tiene abrazada enfrente? ¿Quién es? ¿La modelo es una entre varios de los “desempleados y subempleados dispuestos a mostrarse por una remuneración económica” que contrató Cuevas? Este ensayo, escribe Schmelz en la cédula, “está dedicado al cuerpo de los obreros, de los más despojados en pro del progreso, los que mueven la maquinaria [...] ¿Cómo es la desnudez bajo el uniforme de la obrera obesa que trabaja en la maquiladora?”

La integración entre la propuesta fotográfica y la narrativa curatorial y museográfica, desde la visión femenina, produce como efecto de la espacialidad el sentido mítico y monumental del desnudo. En su conjunto procura un efecto poético pero no lírico, sino conceptual y cuestionador. La exposición da cuenta de un pensamiento en acción que invita a la pluralidad de lecturas. Y como en los viejos tiempos, cuenta la misma historia para que cada espectador la encuentre diferente. El cuerpo, uno de los significantes mayores de la Historia del Arte, persiste junto con los interrogantes sobre el nacimiento, la muerte y el amor. El cuerpo se reconstruye, siempre el mismo, siempre otro.

El autor apuesta por una estética de lo grotesco como postura política “en la fisonomía de lo anormal, entre lo deforme y lo macabro, encuentra un espacio lúdico para enfrentar a los convencionales cuerpos del progreso”, dice la curadora.

La diferencia entre las venus del pasado y esta venus no es sólo el ser *ctónico*, dionisiaco y misterioso de la femineidad a la que se refiere Nietzsche, reelaborado por Camille Paglia en su extraordinario libro *Sexual Personae*. La *Giganta* no es un objeto sexual, es un sujeto femenino. No es ni la Willendorf, ni una de las mujercitas de Tlatilco, ni las de Tiziano, ni de Rubens, ni las majas de Goya; tampoco es la faraona Nefertiti del Nuevo Museo de Berlín. La imagen de mujer de Cuevas es un continente, una aparición, es una Eva, una Eva de tantas, pero Eva al fin, capaz de provocar horror y a la vez de amar y amamantar la nueva vida. Vieja Coatlicue, ser terrible, “la tragadora de inmundicias” y entrañable al mismo tiempo.

En su maravilloso libro *The Nude*, Kenneth Clark acota que el idioma inglés establece una clara diferencia entre *nude* y *naked*,

entre ser un desnudo y estar sin ropa, encuerado. No cabe duda de que la gigante está *naked*, pero no por ello deja de ser un *nude* al mismo tiempo. Una figura que se integrará sin duda a los desnudos de la historia del arte de nuestra era, no sólo porque acaba de surgir a la existencia, sino por sus características icónicas y políticas tan actuales y por su poder visual. Como equivalencia en el tiempo, recupera también otro desnudo muy *naked* y muy *nude*: *El origen del mundo*, pintado por Gustave Courbet, padre del realismo moderno y socialista utópico militante de la Comuna de París en los ochocientos sesentas. En esta obra, el espectador puede adentrarse en la genitalidad de una mujer que se abre de piernas sin pudor para que nuestra expectativa de descubrir el secreto de la vida no halle de nueva cuenta más que la obscuridad de la velada y la compleja intimidad.

El cuerpo femenino en la Historia del Arte nos remite al modelo clásico, al concepto de que el cuerpo no aparece como natural, sino como una construcción simbólica y conceptual que estructura maneras de ver, de verse, de pensar y pensarse, de provocar o rechazar el erotismo. Se trata de la visión de un cuerpo que aspira a la perfección y a la armonía. Un cuerpo sensual, material, que conforma una unidad. Es un cuerpo que rechaza el cuerpo real y cotidiano. Los planteamientos artísticos del cristianismo por el contrario hallan la belleza en la expresión de la pasión, en los cuerpos dolientes desmaterializados y desmembrados. De todas formas, William Blake aseguraba con razón que “todas las formas son perfectas en la mente del poeta, pero éstas no están ni compuestas ni tomadas de la Naturaleza, sino de la imaginación”.

Un modelo de belleza es un punto de partida y de regreso, pues



José Luis Cuevas: *La Giganta*

en tanto significativo forma parte del tiempo circular del mito. Todo cuestionamiento y atomización han sido producidos durante varios milenios en referencia a los puntos de partida, a supuestos orígenes de las cosas. El fluido del pensamiento tiende a comparar a la gente desvestida con el desnudo clásico, ideal aún vigente en todos los estereotipos de la moda y la cultura de masas. Un cuerpo fe-

menino desvestido escribe su propia historia en relación a su “identidad en la diferencia”.

Los cuerpos ideales se construyen con las reglas, normas, pautas, convenciones e inspiraciones del amor y el arte. Los cuerpos ideales también se deconstruyen. Esta fotografía de Cuevas, de una mujer “x” desvestida –*naked*–, es un desnudo artístico precisamen-



te porque no es ideal sino la expresión de la mayor honestidad, no por su realismo solamente sino por su escala y dimensiones, como se muestra en el espacio museográfico (conceptual); lo es también por su relación con las otras imágenes de la exposición pero, sobre todo, porque es una construcción, una propuesta estética realmente comparable con otras que representan las diversas desnudas famosas de la historia del arte occidental. Comparable en tanto asume su diferencia. Representa la materialidad de un cuerpo que en su anonimato es una metonimia de mil caras y una metáfora de nuestra era, como escribe Itala: “En la voluptuosidad de estos cuerpos, en su fehaciente materialidad, se anulan las pretensiones de belleza establecidas por la modernidad triunfante, por el contrario, estos cuerpos responden a las imposiciones de una modernidad traidora o traicionada que les tocó cargar a cuestras y desde abajo”. El cuerpo que esta venus obrera que idealizaron y defendieron los artistas revolucionarios del siglo pasado.

En un recinto aparte –un espacio museográfico equivalente

a una gruta– se exhibe en uno de los muros una foto en la que, entre la vegetación, parece caminar un Adán/Tarzán/lacandón, de espaldas al espectador. En el muro del fondo otros adanes posan llenos de cicatrices, marcas, manchas, deformaciones, lastimaduras causadas por las máquinas que los convierten en obreros, en los seres cotidianos de una realidad injusta, durísima, casi insoportable.

Un Tarzán, Adán negro, más bien un Noé viejo, da la espalda a los espectadores, parado en medio de la selva arrasada; es la primera y la última fotografía de esta provocadora exposición. Esta foto se continúa, narrativa y visualmente, en el otro extremo, que exhibe la visión de una Eva joven, carnosa, de senos cargados de vida y pezones oscuros, que desnuda y ajena al espectador amamanta a un bebé en medio de un tumulto de rocas sin vegetación. Tal vez, escribe la curadora, “tras la apoteosis nocturna, en la tierra aún candente, entre las cenizas de la poscatástrofe, hay lugar para la esperanza”.

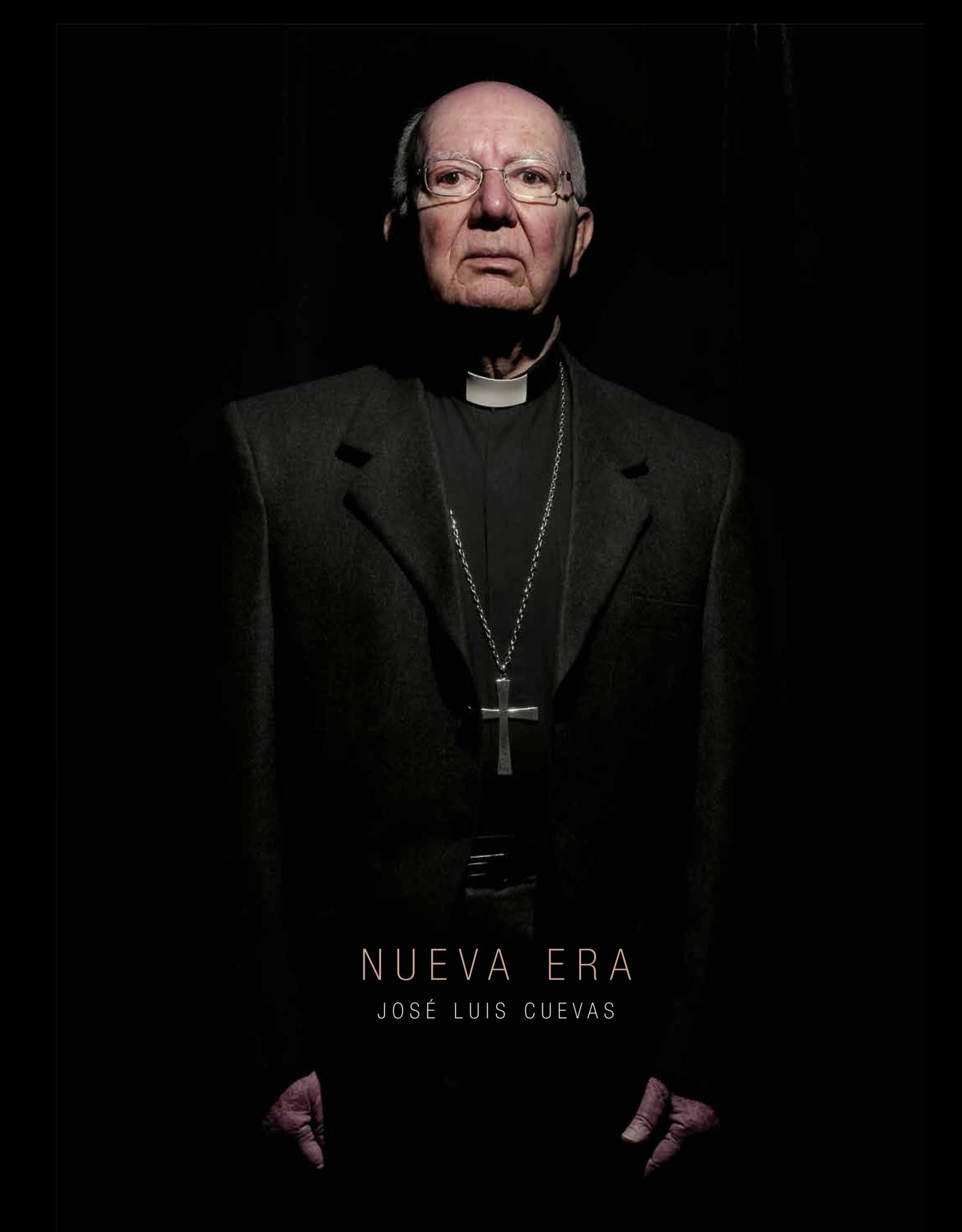
Y la exposición continúa con su narrativa espacial e imaginaria.

Nos sorprende a cada paso, se despliega por el pasillo y por dos espacios entrecerrados, cavernas introspectivas. Lo de adentro dialoga con lo de afuera. La mirada se mueve del principio al final del pasillo y de regreso, pues el espacio donde inicia la muestra ofrece el sentido conceptual del final, porque no hay final, sólo una continuidad sin fin: la vida que genera la muerte, el fuego que arrasa la selva, la noche que invade la vida y la selva que renace sin fin al lado de atribuladas evas con sus tarzanes. **LPyH**

#### NOTA

<sup>1</sup> Visitar página [www.centrodelaimagen.cultura.gob.mx](http://www.centrodelaimagen.cultura.gob.mx).

• **Irene Herner** es crítica de arte e investigadora documental. Doctora en Sociología del Arte por la FCPYS, UNAM. Profesora titular de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la misma institución desde 1970. Autora de siete libros y numerosos artículos publicados.



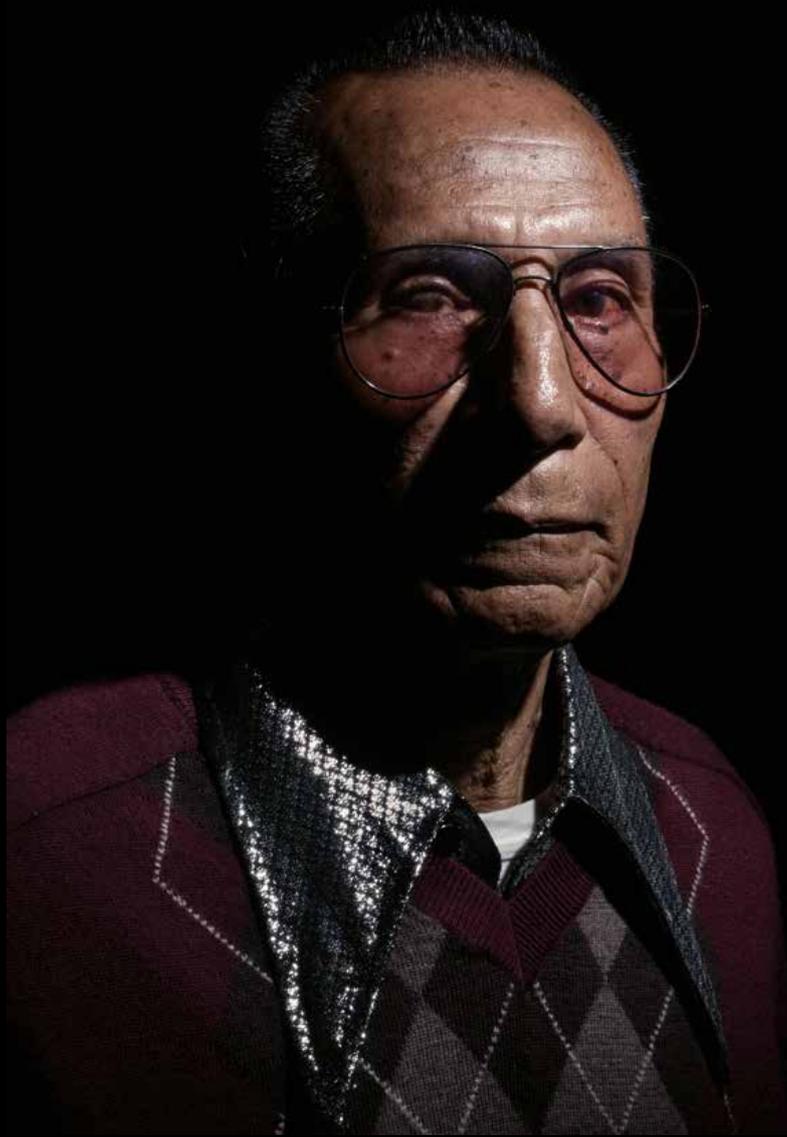
# NUEVA ERA

JOSÉ LUIS CUEVAS



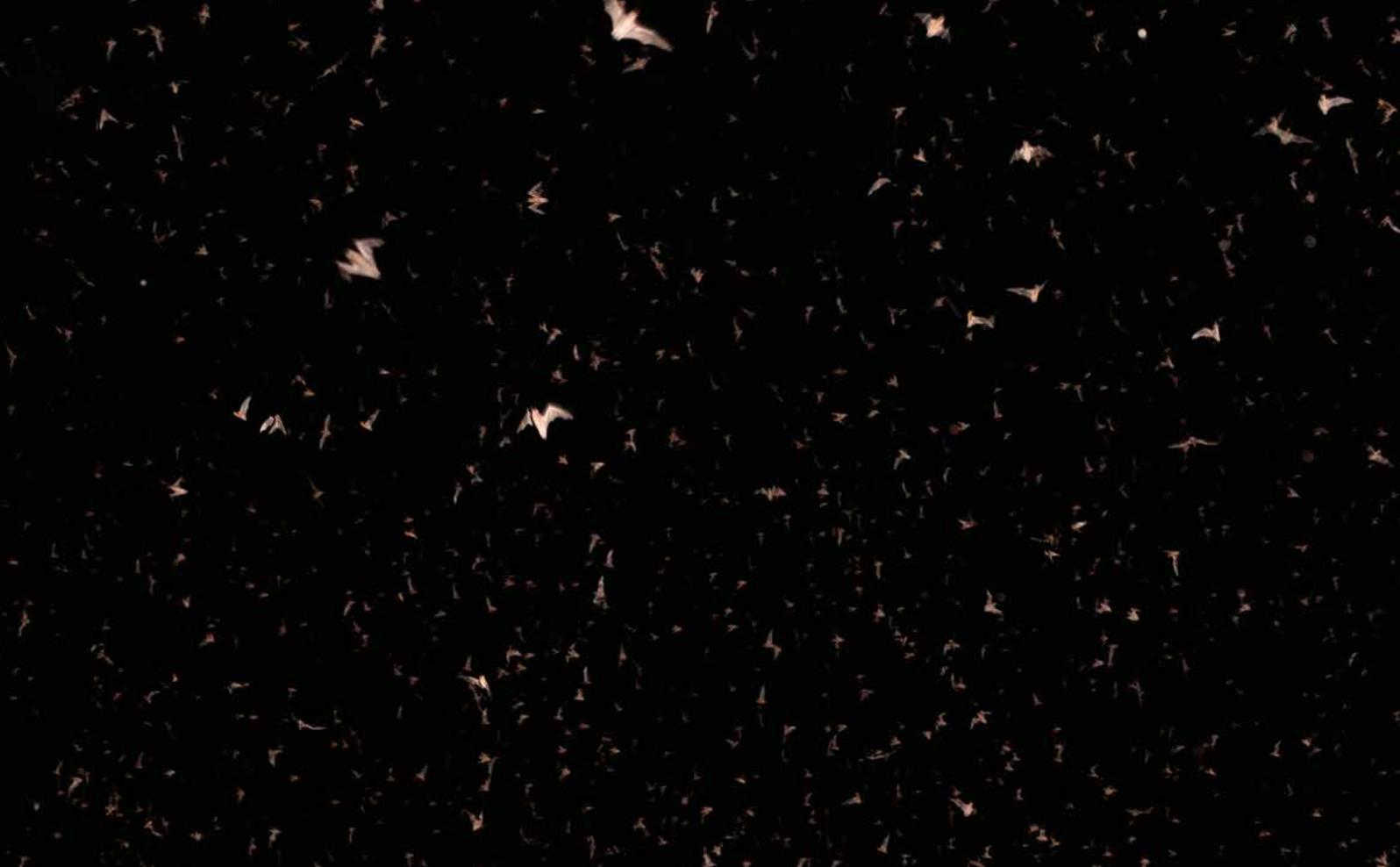




























# ENTREVISTA CON JOSÉ LUIS CUEVAS

ENERO Y ABRIL

**E**l presente es un extracto de una conversación que, bajo el pretexto de esta entrevista, terminó por extenderse varias horas. Más de veinte páginas conforman la charla original. Agradezco a José Luis su disposición, confianza y sinceridad.

\*\*\*

**Enero y Abril:** ¿Cómo fue el proceso que seguiste para producir la serie *Nueva Era*?

**José Luis Cuevas:** El proceso consistía en meterme a grupos religiosos, investigar, contactar, pedir permiso, tratar de acceder, presenciar y tomar fotos. O bien, ir a rituales que se realizan en determinados puntos geográficos. También incluía meterme a pequeños lugares de prácticas espirituales oscuras, santeros, brujos o gente que practica exorcismos.

**EA:** ¿Podrías describir alguna de las experiencias que presenciaste?

**JLC:** Hay muchas, son muy feas. No quiero. La verdad es que vi cosas horribles para mí; pueden ser equis para cualquiera, pero para mí eran espantosas. Cuando entramos con los brujos de Catemaco había altares demoniacos, fotos prendidas de objetos demoniacos, gente que está ahí pegada, horrible... Todo cargado de un simbolismo oscuro, negativo, muy fuerte. Te quieres ir, no quieres ver lo que está ahí, cómo huele, la persona que te está atendiendo... Tenía que salirme y pasar horas o días para tratarme de quitar esa carga emocional.

**EA:** Si de repente no te sentías bien, ¿cuál era el motivo de seguir haciendo fotos o por qué seguías buscando esas situaciones?

**JLC:** Porque tenía que hacerlo. Tenía que cumplir con ver, con meterme, con ver a la gente, qué hace, qué no hace. Y después convertirlo en imágenes: esa

era mi tarea. Sí había una suerte de obligación, de alguna manera.

**EA:** Cuando decidiste parar el proyecto, ¿cuáles fueron las razones?

**JLC:** Con el tiempo me cansé de ver todo eso. Ya no quería verlo, me afectaba mucho; por otro lado, tenía una producción suficiente y estaba planteándome alguna solución narrativa. Empecé a buscar otro tipo de imágenes que tuvieran que ver con un epílogo. Ya no necesitaba las otras y, además, ya había visto suficiente. No quería ver más, no quería meterme más en esas situaciones, en esos lugares, en esas atmósferas.

**EA:** ¿Esta parte del epílogo ya eran imágenes que estaban en tu cabeza y que no necesariamente tenías que presenciar?

**JLC:** Sí, en esta parte ya tenía que tomar otro tipo de decisiones. Buscar locaciones, buscar gente, hacer pequeñas puestas en escena. Todo lo contrario a la primera parte que tiene más rasgos documentales.

**EA:** En este cambio de rasgos documentales a la puesta en escena, ¿las imágenes surgían a partir de cosas que te imaginabas o situaciones que querías evocar? ¿O de dónde surgían?

**JLC:** Salían de varios lados... Por una parte, de la idea popular del fin del mundo en 2012. Luego, me interesaba liberar mi proyecto de la categoría de lo documental, pero no es que quisiera hacerlo, sino que tenía una necesidad de generar imágenes con mucha libertad. Eso, las imágenes del fin del mundo y ciertas influencias... En realidad, creo, ese epílogo está muy influenciado por la introducción de *Odisea 2001*.

Era eso. Quería imágenes de destrucción, entonces fui a buscar incendios forestales. Eso fue en San Luis, en Morelos, en el Ajusco. Y luego buscaba locaciones y hacía *casting* a personas que estuvieran desnudas para tratar de generar la idea de un hombre nuevo.

**EA:** Hay otra pregunta que quiero hacer antes de cerrar el tema de *Nueva Era*. No me es suficiente la respuesta de la necesidad de estas imágenes. ¿Qué impulsaba su creación?

**JLC:** Quisiera que se entendiera como una búsqueda espiritual. Y esa búsqueda la planteo desde una

**Son temas de toda la vida. Cada uno de mis temas está en mi cabeza desde niño, quizá. O tiene que ver con toda mi vida... Sí es algo muy fuerte. Todo esto, por un lado, son miedos, y por otro, son búsquedas por las que nunca pasaría. Es buscar cómo la gente resuelve una inquietud mía y cómo se revuelca por no saber resolverla.**

perspectiva oscura, todo esto son caminos oscuros... Esto es lo que digo siempre, los caminos de horror, angustia, desesperanza por los que el hombre transita.

**EA:** Pero, ¿por qué estabas buscando una narrativa oscura?

**JLC:** Son temas de toda la vida. Cada uno de mis temas está en mi cabeza desde niño, quizá. O tiene que ver con toda mi vida... Sí es algo muy fuerte. Todo esto, por un lado, son miedos, y por otro, son búsquedas por las que nunca pasaría. Es buscar cómo la gente resuelve una inquietud mía y cómo se revuelca por no saber resolverla; cómo se frustra por tener una necesidad, por ser consciente de que tiene, de alguna manera, una necesidad espiritual y no puede satisfacerla. Hay una especie de imposibilidad espiritual. Hay quienes la reconocen, pero la gran mayoría no. Entre quienes sí, hay una gran cantidad de desaciertos en la búsqueda. Es como afirmar que necesitas algo y salir desesperadamente a embarrarte en cualquier porquería oscura, degradante, humillante, triste, horrorosa.

Y ante ello, lo que yo quisiera decir, en gran parte, es que hay esta necesidad que no se puede resolver mediante una especie de impotencia espiritual o debilidad. Planteo que el hombre es espiritualmente endeble. Y todo lo demás son temas de toda mi vida.

**EA:** Cuando decidiste terminar el proyecto, ¿sentiste que tenías esa búsqueda resuelta?

**JLC:** No tenía ninguna conclusión. Más bien, una satisfacción de haber presenciado lo que quería, pues alguna parte de mi ser demandaba ver cómo el otro

lo resuelve o intenta resolverlo y cómo se cae en el intento. Era la satisfacción de no necesitar ver más, no desear más imágenes al respecto.

**EA:** Después de *Nueva Era*, ¿tomaste una pausa para producir?

**JLC:** Acabé *Nueva Era* en 2014, y no es que haya tomado una pausa sino que estaba empezando el otro proyecto, el de los cuerpos, y no tenía claro qué iba a hacer. Me tardé un rato en arrancar.

**EA:** Este siguiente proyecto: *Observaciones sobre la resistencia*, ¿empezó con una inquietud de observar cuerpos? Porque hay una gran diferencia en la forma de fotografiar entre *Nueva Era* y esta serie.

**JLC:** Lo que pasa es que hay una evolución entre la inquietud con las imágenes y cómo las resuelves. Y para mí, *Nueva Era* es como preciosista, tiene luces, es más cuidada, y en la de los cuerpos todo es más crudo. Me canso de las formas. Me aburro de las formas de representar algo y pienso que tengo que cambiar.

**EA:** Quiero que hablemos un poco de la transición entre *Nueva Era* y *Observaciones sobre la resistencia* en cuanto a producción de las imágenes. Por ejemplo, la decisión de la atmósfera, la paleta, los tonos en *Nueva Era* estuvo motivada por esa oscuridad que estabas buscando. En cambio, en la siguiente serie, ese cambio de criterios ¿qué pretendía?

**JLC:** Una mirada más de registro, más policiaca en cuanto a los retratos. Hay retratos de gente parada en un fondo blanco, con luz directa. Los recursos técnicos de producción son básicos. Las máquinas también están fotografiadas de manera sencilla. Hay situaciones en la calle que todavía podrían tener rasgos de *Nueva Era*, en donde todo tenía que ser oscuro, negro. Sólo al final, en ese epílogo, empezábamos a ver un cambio de luz, había cielo, contrastes...

**EA:** ¿También podrías decir que hay una vuelta a la tipología, pensando un poco en la serie *Hombre Promedio*?

**JLC:** Todos estos retratos no son tipológicos. Son retratos de gente sobre la que se ejerce cierto control, en un sentido narrativo, eso es lo que quisiera plantear. Hay gente que de cierta manera está siendo fichada, controlada. A quien se le pide verla de frente, de perfil, desnuda, analizarla con ciertos fines. Ahí la forma tiene que ver con el planteamiento narrativo.

**EA:** ¿Por qué ese deseo de ver gente? ¿Por qué esa constante se mantiene desde el principio de tu trabajo?

**JLC:** No sé, me encanta la gente. Yo, en realidad, lo que quisiera es sentarme en una silla y que otro se sentara enfrente de mí y verlo. Quisiera quitar la cámara y verlos, pedir que se muevan de un lado a otro. Me conmueve, me gusta. Los analizo, los pienso, los

imagino. También tengo un deseo de convertir eso en imágenes.

**EA:** En el proyecto de los cuerpos, emocionalmente, ¿qué es lo que estaba pasando? ¿Qué estabas buscando en esas imágenes, más allá de lo visual?

**JLC:** Cuando lo tuve más claro, empecé a escribir, a juntar imágenes, porque entendí que visualmente los cuerpos funcionaban con las máquinas. Yo tenía pensando el proyecto de las máquinas como algo muy independiente que tenía que ver con la industria. Coincide que empiezo a pensar de dónde viene todo esto de los cuerpos, de los accidentes, cuál ha sido mi relación con los accidentes, con las máquinas, cómo funcionaban simbólicamente. Adquiere sentido cuando empiezo a hablar de mi vida, de mis miedos cuando era niño. Del miedo a la muerte de mi padre. De mi primer acercamiento a un cuerpo inerte, un hermano mío, que era una cosa ya cuando lo besé. Eso se queda ahí. Obviamente, en ese momento no deseaba imágenes ni nada. Pero, en cuanto muere mi padre, empiezo a reflexionar sobre el cuerpo y a preocuparme por mi propio cuerpo, y a pensar en los demás. Cómo ese cuerpo está sometido, controlado, violentado, hay un montón de situaciones que se cruzan. Es un cuerpo en riesgo.

**EA:** Ya hablamos de la búsqueda visual y de cómo querías mirar este proyecto. Y por otro lado, de un pasado personal, hasta esta búsqueda del deseo de imágenes que también viene de los otros proyectos. Pero siento que un tercer aspecto que triangula con eso sería lo social, el contexto...

**JLC:** Ese es otro elemento. Cuando yo estaba produciendo sentía que todo mi trabajo era banal, que lo estaba haciendo simplemente por gusto, y que no tenía nada en común con los otros artistas o fotógrafos preocupados directamente por la violencia. Entonces, pasaron algunas cosas. A una chica que era nuestra alumna la mató su novio. Pensé en este hombre, a quien yo estaba retratando, y en su situación

social, económica, e hice un cruce de eso con mis cuestiones íntimas, con mis miedos.

Tiene que ver con la situación real de cada persona. Con su situación económica, con su acceso a la salud, con su historia laboral. Por ahí es donde se conecta con lo social, con esa inquietud mía que no muestra la violencia, no muestra los descabezados ni nada que tenga que ver con el narco, pero sí con un sistema que usa este cuerpo casi como materia prima, que se desecha, se renueva; allí hay una violencia histórica, universal. Es como la base de la violencia este uso del hombre.

**EA:** Es común que inscriban tu trabajo como un referente de la Nueva Fotografía Documental. Quiero preguntarte qué piensas de ese término, si te sientes identificado o no...

**JLC:** Si piensas en mi metodología de trabajo, en realidad lo que hay en el fondo es una necesidad de imágenes y una libertad para resolverlas o materializarlas. La base de todo eso es la libertad. No tiene género. En algún momento pensé en qué era, pero una vez que me liberé de esa necesidad de una etiqueta pude producir con mucha libertad, y entonces ya no me preocupa si hay una puesta en escena o si hay un *casting* o si es una foto de algo que encontré espontáneamente y pasó frente a mí. Pienso en la libertad y me libero de las etiquetas y puedo producir de una manera muy libre. Aunque sé que por ello nunca voy a estar en, por ejemplo, World Press Photo, porque hay reglas que yo no sigo, no me interesa. **LPyH**

• **Enero y Abril** (Xalapa, 1992). Experta en el oficio del autosabotaje. Persona interesada en las imágenes, la autopublicación, la autogestión y el trabajo colectivo. Forma parte de Ediciones Estridentes y, junto con sus amigos, tiene una editorial independiente llamada Roto Ediciones. Página de internet: <http://cargocollective.com/eneroyabril>

# “LA CUCARACHA”: MÁS QUE UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA

**Yuliana Rivera**

**Esta edición “definitiva” [...] contiene 20 láminas que la ilustran e incluye, por primera vez, la canción “La cucaracha” de forma completa. Esto ha permitido la realización de estudios críticos a cargo de historiadores extranjeros y nacionales.**

Dentro de la historiografía de la canción mexicana, al célebre corrido “La cucaracha” erróneamente se le ha considerado heredero de la composición homónima en la novela *La Quijotita y su prima* (1818-19), de Joaquín Fernández de Lizardi. En el presente trabajo me propongo demostrar que en realidad no tienen parentesco en absoluto, pues tanto la génesis como el sentido del discurso narrativo del *sonecito* incluido por El Pensador Mexicano en su texto apuntan hacia otra dirección. Para aclarar tal confusión y probar la ausencia de vínculos entre el corrido de la Revolución mexicana y la versión que aparece en la novela –que tanto algunos historiadores como musicólogos empeñados en reconstruir la historia musical mexicana han pasado por alto– es necesario conocer los siguientes antecedentes.

El *sonecito*, según cuenta el narrador de *La Quijotita...*, sería can-

tado con motivo del funeral de una perrita llamada Pamela, mascota de la protagonista, y por tratarse de una novela de costumbres la descripción minuciosa de estos hechos parecía conveniente. La primera edición de la novela fue censurada, salvo dos tomos, pero en ellos no se incluye el capítulo donde se narran las exequias de Pamela.

La primera edición completa es póstuma y el título de la canción sólo está anotado como un señalamiento del narrador. No fue sino hasta la edición de 1831 cuando se agregó el estribillo: “Zafa, zafa, demonio: mal haya tu estampa”. Más tarde, en la cuarta edición (1842), impresa por Vicente García Torres y editada en un solo tomo por Recio y Altamirano, se incorporaron notas al pie con marca del editor “-E”. Asimismo, esta edición “definitiva” –pues ha servido como referente para otras futuras debido a que la prosa fue actualizada– contiene 20 láminas que la ilustran e

incluye, por primera vez, la canción “La cucaracha” de forma *completa*. Esto ha permitido la realización de estudios críticos a cargo de historiadores extranjeros y nacionales. Tal es el caso de Luis Leal.

Su estudio es el primero, y al parecer el único, que pasa revista a esta canción en México, aunque lamentablemente la relaciona con el célebre corrido de la Revolución mexicana sólo porque comparten el nombre. No obstante, los señalamientos antes citados contradicen esta hipótesis. Dicho sea de paso, sus indagaciones son inconsistentes al evidenciar que no consultó las ediciones anteriores a la cuarta, ya que en su texto “Folklore: ‘La cucaracha’” (1954) afirma que la canción aparece desde la primera edición de la novela *lizardiana*, además de que en su bibliografía incluye únicamente la edición de lujo (1897). ¿Cuál fue, entonces, el aporte de Leal? Propone la musicalización de la canción y anexa en su artículo la partitura musical; sin embargo, jamás logra desarraigarla de las implicaciones militares y, en consecuencia, revolucionarias, forzando así su revisión hacia este contexto y relacionándola incluso con otros corridos hispanoamericanos del siglo xx.

Nótese a continuación la naturaleza inmigrante de la canción en Nueva España, el marco místico en el que fue inscrita en la novela, por lo que ofrece una lectura alternativa a la de Leal y, asimismo, la actualización de la prosa entre las ediciones:

Este es el asunto y división del discurso. Para promoverlo con la *magestad* que *ecsige* [*sic*] la materia, y corresponde á la sublimidad de la naturaleza canina, son de desear los influjos de los signos celestes de los brutos *tauros*, *piséis*, *arieis* y demás, para cuya consecución es con-

ducente la deprecación del son de la cucaracha cuando se dice: Safa, safa, demonio. Mal haya tû [sic] estampa (1831-1832, 226).

Para promoverlo con la majestad que exige la materia y corresponde á la sublimidad de la naturaleza canina, son de desear los influjos de los signos celestes, y en especial del Can, ó la Canícula, para cuya consecución es conducente la deprecación del sonecito la Cucaracha: Zafa, zafa, demonio mal haya tu estampa (1842, 355).

Tanto para hacer inteligible la alusión, como para satisfacer la curiosidad de los lectores, pareció conveniente poner aquí una muestra de los versos que se cantaban en el sonecito de La Cucaracha, los que al mismo tiempo servirán para hacer juicio del buen gusto y moralidad de la época de nuestros padres. —E (ibíd.).

El problema de los estudios críticos radica en la perspectiva histórica y musical desde la que abordan la canción despojándola, como en el caso de Luis Leal, de su sentido en el discurso en que originalmente fue insertada: el literario. En tanto, Rubén M. Campos y Gabriel Saldívar en sus estudios quizá han omitido esta versión porque no pertenece al folclore mexicano. De aquí que sus respectivos *corpus* sólo tomen en cuenta la canción revolucionaria. Sin embargo, con las citas que introducen la canción en la novela se advierte que es imposible la relación entre las dos versiones.

Zafa, zafa, demonio: mal haya tu estampa.

Coro: Un capitán de marina  
Que vino en una fragata,



Sin título

**El problema de los estudios críticos radica en la perspectiva histórica y musical desde la que abordan la canción despojándola, como en el caso de Luis Leal, de su sentido en el discurso en que originalmente fue insertada: el literario.**

Entre varios sonecitos  
Trajo el de La Cucaracha.

Dúo: ¡Ay que (te) me pica!  
¡Ay que (te) me agarra  
Con sus colmillos  
La Cucaracha!

1.<sup>a</sup> voz  
Zafa, demonio,  
Zafa la garra,  
Que me lastima,  
Y arde hasta el alma.

2.<sup>a</sup> voz  
Sufre, nanita,  
Sufre y aguanta,  
Que el placer dura  
Y el dolor pasa.

## La canción aparece en el libro de relatos del escritor francés Eugène Süe *La coucaratcha* (1832). Por otra parte, una canción homónima es mencionada hacia 1868 en “La música del pueblo. Colección de cantos españoles”.

1.<sup>a</sup> voz.

No me divierten  
Chanzas pesadas:  
Zafa, te digo,  
Zafa la garra.

Dúo. Vete a la porra,  
Cara de sarna,  
Barriga sucia,  
Piernas chorreadas.

Estríbillo: ¡Zafa, zafa, demonio, mal haya tu estampa!<sup>1</sup>

El origen de la canción se señala en el coro, aunque nunca sabremos si Lizardi lo añadió, como se ha asegurado; empero, este dato no ha pasado desapercibido para los estudiosos de la canción en el extranjero, como Jean-Marie Lassus, José Antonio Adell y Celedonio García. Esta canción tiene mucha hermandad con Francia –no sólo con España–. Leal, quien celebra en su texto el comentario de Lizardi respecto a la importación de la canción a nuestro país, se preguntaba cómo pasó de España a México. Es lógico que en una época de contiendas expansionistas los primeros en llegar a una nueva nación fuesen militares, quienes traían consigo su cultura; o bien, como afirma Campos para explicar la presencia de la música popular: “Otra vez fue un sacerdote, otra vez fue un soldado vagabundo que trajo una canción. Otra vez un músico errante [...] dejó la nación, el instrumento musical y la afición orientada por un reflejo de arte” (1928, 101).

La forma de la canción también apela a su lugar dentro de la tradición popular. Tiene una forma romanceada, o sea, rimas asonantes en los versos pares. La métrica del estribillo y el dúo es pentasilábica, salvo el coro que es octosilábico, en tanto que la primera y la segunda voz son también rimas romanceadas decasilábicas pero distribuidas en dos estrofas pentasilábicas.<sup>2</sup> Ya se sabe que los versos de arte menor se rigen por estas estructuras; incluso, la presencia de distintas voces en el canto confirma su registro popular: “... la música polifónica era de uso corriente, aunque la polifonía también se manifiesta entre los indios; conjuntos de arpas y guitarras acompañados a una a dos voces eran muy comunes; en las obras españolas (siglo XVI) para esos conjuntos se conocían en la Colonia así como arreglos [...] con acompañamiento de laúd” (Saldívar 1934, 166). Estas formas fueron imitadas y en la actualidad aún se reconocen en su género.

La circulación de los cantos y de las formas de expresión artística importadas, como el propio texto lo señala, orienta hacia una revisión de la canción, en primer lugar, con una perspectiva metatextual, es decir, con otros textos musicales o literarios. En “El bandido ‘cucaracha’ y ‘La cucaracha’”, los investigadores Adell y García proponen dos hipótesis sobre el origen de la canción. La primera se le atribuye a un célebre bandido apodado *Cucaracha*, cuyo nombre fue Mariano Gavín y Súñer. Se discute si parti-

cipó como cabecilla en el ejército carlista o simplemente fue un bandido que ayudaba a los pobres. La segunda hipótesis es que la canción aparece en el libro de relatos del escritor francés Eugène Süe *La coucaratcha* (1832). Por otra parte, una canción homónima es mencionada hacia 1868 en “La música del pueblo. Colección de cantos españoles”, de don Lázaro Núñez-Robles. Esta versión sólo coincide con la de Lizardi en el estribillo.

Aquella segunda hipótesis de Adell y García es la más viable a pesar de la distancia entre la publicación de ambas novelas. *La coucaratcha* tiene los siguientes versos como epígrafe: “Ai que me piqua, / ai que me araña, / son sus patitas / La cucaracha. –Chant populaire espagnol”. De aquí que los investigadores especializados en cultura y tradición aragonesa supongan que este canto es el antologado 10 años más tarde por Núñez-Robles, pero no es así. En este sentido su estudio no es contundente, pues no consultaron el texto literario del novelista francés; además, en la versión de Núñez no aparecen estos versos sino los del estribillo: “Zafa, zafa...”

En el prefacio del libro de Süe, un narrador intradieгético cuenta que establece conversación con un tal don Andrés, quien será su anfitrión a su paso por una región cerca de Cádiz, tras haber culminado “la guerra de España”, dice. Considero esta expresión como un recurso literario acertado de Süe, porque al inaugurar el relato con esta ambigüedad posiciona al lector ante un texto que recupera las voces de la tradición oral, pese a que las intenciones autorales sean históricas. No obstante, Adell y García en su estudio afirman que se trata de la “Guerra de la Independencia en Chiclana, pueblo encantador próximo a Cádiz”. Hecha esta salvedad, el narrador describe que una noche de verano, bajo

los árboles de naranjo, disfrutaba él junto con don Andrés y otros la frescura de la noche cuando de repente escucharon el sonido de castañuelas y una voz dulce y suave que empezó a cantar varios “boleros”. Así apareció Juana con sus hermanas, todas de apariencia andaluza. Era ella la que cantaba, por lo que, sorprendido, don Andrés le pregunta a la joven: “-Hola, Juana [...] -¿Qué mosca te picó? -“La cucaracha...” -respondió con risa disimulada (Süe 1858, 2).<sup>3</sup>

Tras una prolongada hora de cantos, el curioso narrador le pregunta a don Andrés qué es “La cucaracha”<sup>4</sup> y recuerda su descripción como el deseo irresistible de contar o hablar, que a menudo ocurre durante la noche, y agrega: “De hecho hay una canción popular sobre la cucaracha, no la recuerdo del todo, pero comienza así” (Süe 1858, 4):

Écoutez, écoutez,  
 Dans son vol  
 La Cucaracha m'a touché;  
 Ella est là.  
 Oh! Qu'elle me pique!  
 Oh! Qu'elle me démange!  
 La Cucaracha.  
 Écoutez,  
 —Il faut que je chante,  
 —Il le faut... (4).

La inserción de esta anécdota en el prefacio tiene la finalidad de justificar tanto el título del libro como los relatos subsecuentes en él. Asimismo, Süe advierte la falta que hace para las letras publicar algo con valor histórico. En su prefacio expone su preocupación a un lector implícito sobre la recepción crítica de sus relatos, en caso de no convencerlos del significado o razón de su título: “...si la crítica no está satisfecha con esta explicación [...] sólo diré, si es necesario, elegí este título [*La coucaratcha*] porque estaba relacionado con mi pensamiento y bellos momentos de mi vida” (1858, 4).

La valiosa aportación de Lizardi descrita en el coro propició la búsqueda de la genealogía de esta canción y comprueba su naturaleza en las circunstancias históricas, así como su carácter místico. Por ello su origen militar rebasa el concepto de lo bélico, y se extiende a lo migratorio y de distribución de la cultura popular. En ambas novelas, hasta aquí, se puede decir que el canto ejerce influjos de una naturaleza desconocida en el individuo y narra la historia que da cuenta de sus efectos. Por ejemplo, su pertinencia en *La Quijotita...* se debe a su función conativa dentro del relato. Es decir, el canto constituye el *continuum* de (las celebraciones) los rituales del funeral y, por tanto, incita a una respuesta de sus asistentes. Son innegables las coincidencias entre esta versión y la de Süe. No obstante, ¿qué sentido tiene esta canción dentro del discurso de la novela de Lizardi?

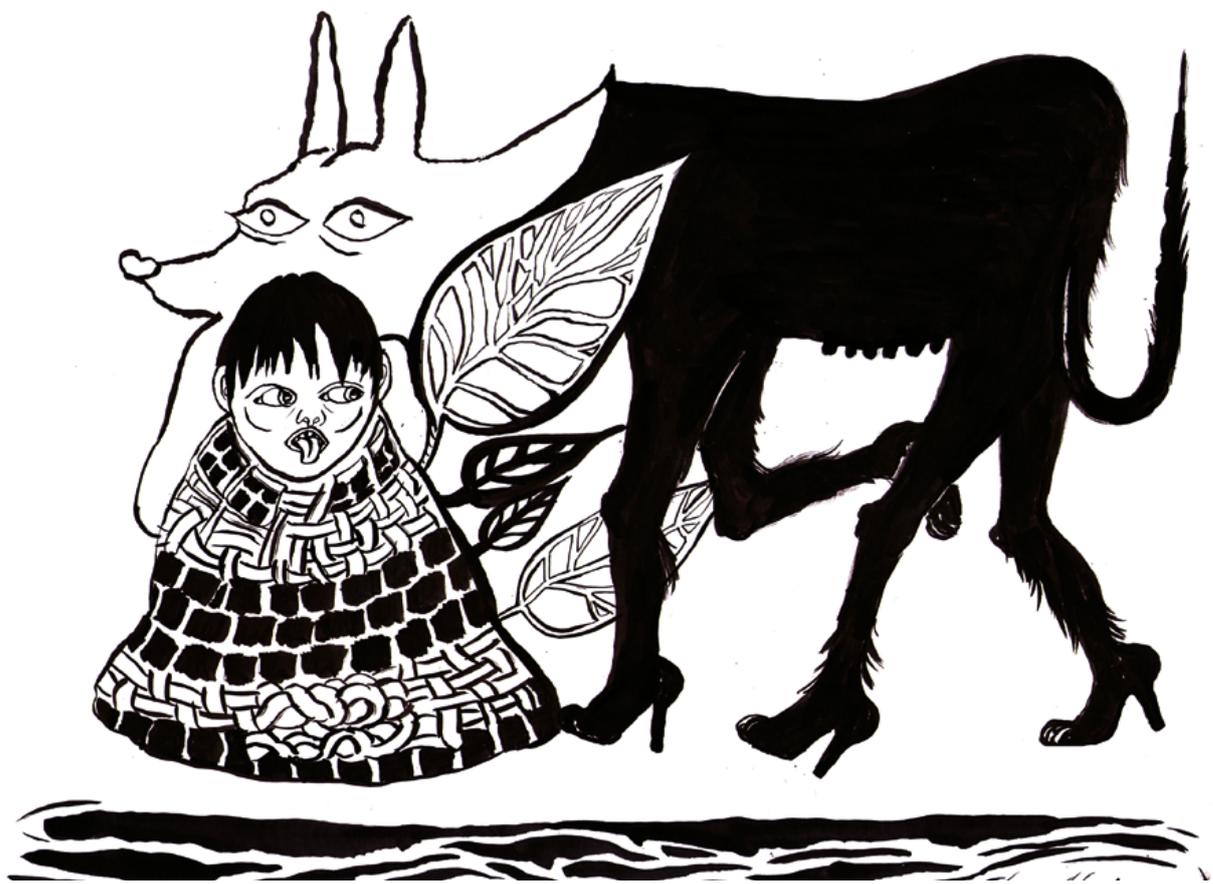
Primero, cabe advertir la inclusión del canto en la circunstancia funeraria, el cual constituye un conjunto de oraciones fúnebres, una suerte de invocaciones o plegarias; pero sobre todo la actitud del orador y los asistentes al funeral del todo dispuestos a participar en el rito, además, comparten las cualidades y efectos descritos en la obra de Süe. Finalmente, su significado discursivo. En un capítulo anterior que anuncia los funerales de Pamela se dice:

Fuese la criada, y doña Matilde decía:  
 -Está bien gracioso el tal convite.  
 -Otros he visto yo más ridículos y con letras de molde... contestó el coronel; lo que me hace más fuerza es la bella disposición de tu hermana para gastar el dinero en boberías. ¡Vea usted qué cosas! (1897, 532-533).

Aquí se sugiere el tono jocoserio del evento, de tal manera que propone una lectura desde la parodia. ¿Qué se parodia? Las costumbres importadas del Viejo Mundo de las que es partícipe la naciente clase burguesa novohispana en vísperas de su independencia: criollos de buena posición que aspiran a no perder su ascendencia española. La expresión “otros he visto yo más ridículos y con letras de molde” subraya la posición desde la que el objeto en cuestión, o sea las exequias, será descrito.

La parodia en este capítulo también se manifiesta en tanto que apela a los pomposos funerales de Grisóstomo en el Quijote de Cervantes. Cabe recordar que este relato de Lizardi, desde el título establece su relación con el Quijote de Cervantes, teniéndolo como hipotexto. En tal sentido, la novela, como la mayoría de las escritas por el Pensador Mexicano, constituye una sátira del sistema colonial incluyendo sus expresiones artísticas, y de las costumbres españolas. Hay que mencionar que su discurso defendía la independencia y esta novela revela el proceso de desespañolización. Los recursos estilísticos tienen un sentido crítico que caricaturiza los comportamientos ajenos a la identidad criolla que cada vez se sentía más americana que española y, por tanto, les parecen por demás ridículos a los hombres que harían patria, Lizardi entre ellos. Los funerales de Pamela son enunciados como graciosos, ridículos y bobos porque simplifican la perspectiva y posición desde las que se ve a los peninsulares en una sociedad criolla que clamaba por ser libre del yugo colonizador.

Por todo lo explicado anteriormente, la canción pertenece al *continuum* paródico propio del discurso de Fernández de Lizardi a las tradiciones importadas en la Nueva España. **LPyH**



Niño envuelto

#### REFERENCIAS

Adell Castán, José Antonio y Celedonio García Rodríguez. 2012. *El bandido "Cucaracha" y "La Cucaracha"*. <http://garcia-adell.blogspot.mx/2012/08/el-bandido-cucaracha-y-la-cucaracha.html>.

Campos M., Rubén. 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: SEP.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. 1831-1832. *La Quijotita y su prima: Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Altamirano y Barquera.

—. 1842. *La educación de las mujeres: O la Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Recio y Altamirano.

—. 1897. *La educación de las mujeres: O la Quijotita y su prima. Historia muy*

*cierta con apariencias de novela*. Barcelona: J. Ballezcá y Cía.

Leal, Luis. 1954. "Folklore. 'La cucaracha'". *Revista de la Universidad de México*, n.º 5, pp. 15-17.

Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*. México: SEP.

Süe, Eugène. 1858. *La coucaratcha*. París: Panthéon de la Librairie-BHP.

Colección sablecentre University of Ottawa; Kelly library, Toronto. Disponible en: <https://archive.org/stream/lacoucaratcha00suee#page/n5/mode/2up>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Como ya se mencionó, a partir de la cuarta edición (1842) por fin aparece completa. He decidido trabajar con la edición de lujo de 1897, no sin antes haber revisado las ediciones precedentes.

<sup>2</sup> Agradezco al doctor Ángel José Fernández Arriola por su asesoría en la lectura de la canción.

<sup>3</sup> Cf. *La coucaratcha* (1858) nueva edición. Las traducciones a partir de esta cita son mías.

<sup>4</sup> Cabe señalar que en la genealogía del sustantivo *cucaracha* hallé también que funciona como adjetivo y refiere a un estado de ánimo melancólico; en cambio, entre la cultura árabe este adjetivo se le atribuye a los falsos conversos o hipócritas. No dudo que Lizardi ignorara estas acepciones y por ello incluyó esta canción, pues bien podrían contribuir a significar su sátira.

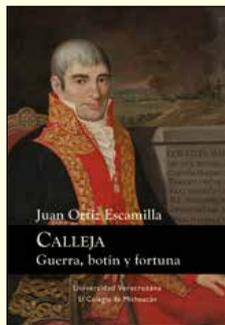
• **Yuliana Rivera** es maestra en Literatura Mexicana por la UV. Imparte experiencias educativas de fomento a la lectura en la misma institución. Además de colaborar en números anteriores de *La Palabra y el Hombre*, ha publicado algunos poemas para la revista digital *Crear en Salamanca*.

# ENTRE LIBROS

## Mucho más que una biografía

Historia

Marta Terán



**Juan Ortiz Escamilla,**  
*Calleja. Guerra, botín y fortuna,*  
Xalapa/Zamora, uv/Colmich,  
2017, 270 pp.

Juan Ortiz Escamilla encontró cómo abordar algo que ningún historiador había pensado que pudiera volverse motivo de estudio: el enriquecimiento extraordinario de Félix María Calleja. Raya en lo imposible descubrir secretos que se guardaron, con intención, en otros siglos. Ahí radica la destreza de Juan Ortiz. Y, como todo gran descubrimiento, abre una veta de investigación, pues de lo que antes nada sabíamos ahora hay un mundo por conocer: se explica el origen de la fortuna Calleja-De la Gándara: la dote de la joven hija de una familia muy opu-

lenta y el aporte original de Calleja nueve veces más grande –era 30 años mayor–. Dicho aporte parece haberse generado de su visita a las provincias internas de Oriente, de la formación de milicias y de su residencia en San Luis Potosí, entre negocios y transacciones que le permitieron superar con creces la dote de doña María Francisca.

Este *Calleja* de Ortiz ya se esperaba, sin ser propiamente lo esperado –una biografía–, puesto que nos regala una historia de servicio militar y político que justifica la historia de una gran fortuna: la de quien supo “hacer la América” por los mecanismos a su alcance; es decir, inspeccionando las fronteras de guerra y los confines del imperio, organizando ejércitos, dirigiendo las tropas del rey en una guerra civil larga, depredadora y contra el imperio, aprovechando su poder militar y sirviéndose de sus cargos para multiplicar y resguardar una fortuna amasada tanto por acciones legales y permisos de guerra como por medios no necesariamente legítimos, la cual sacará de la Nueva España.

Esta historia de la larga trayectoria militar y política de Calleja permite su lectura como biografía, pero no se rige por sus métodos ni se detiene en el “hombre por dentro”. Queda dicho por el autor que lo cotidiano también fue un eje de su investigación, si bien no contó con documentos tan relevantes y abundantes como los que sustentan los otros temas. Aunque incorpora lo esencial y tuvo ocasión de mencionar otros datos con base en las mismas fuentes, el libro se concentra en lo que señala el subtítulo: guerra, botín y fortuna de Calleja, un tremendo hallazgo de investigación que cobra todavía mayor importancia porque hablamos de ganancias, hijas del horror que produjo nuestra primera guerra verdadera.

En el fondo del cuadro oficial de Calleja como virrey, que sirve

como portada para este libro, queda la humareda de la batalla que destruyó a los enormes contingentes rebeldes del primer movimiento por la independencia, por la que terminó en desuso el magnífico Puente de Calderón. Esa victoria, decidida por Calleja, justificó el título de “conde de Calderón” que le otorgó el rey años después. Para cualquier militar llegado a la América habría sido algo sobre-

**Este Calleja de Ortiz ya se esperaba, sin ser propiamente lo esperado –una biografía–, puesto que nos regala una historia de servicio militar y político que justifica la historia de una gran fortuna: la de quien supo “hacer la América” por los mecanismos a su alcance, es decir, inspeccionando las fronteras de guerra y los confines del imperio.**

saliente terminar como virrey y generar una descendencia noble, particularmente habiendo arribado sin bienes. Por eso está Félix Calleja tan cómodo. La pintura atestigua la destrucción de la mayor fuerza militar que reunieron el cura Hidalgo y el capitán Allende a cuatro meses de haberse iniciado la guerra, pero la ruina completa del sistema de caminos en torno al puente refleja la devastación estructural que irá dejando la guerra a través de los años. Sentado como virrey dictará lo necesario

**Sentado como virrey dictará lo necesario para neutralizar la insurgencia en la Ciudad de México, que organizaron “Los Guadalupes”. Decidirá el camino secreto de José María Morelos rumbo a ser pasado por las armas.**

para neutralizar la insurgencia en la Ciudad de México, que organizaron “Los Guadalupes”. Decidirá el camino secreto de José María Morelos rumbo a ser pasado por las armas y hará planes para dispersar, destrozor o aislar aquello que hubiere quedado del movimiento por la independencia en la Nueva España.

Calleja se retrata con la satisfacción de haber amalgamado los poderes político y militar, o bien, de tomar “la política como continuación de la guerra”, según titula Juan Ortiz al tercer capítulo del libro, en el que se atreve a caracterizar el mandato de Calleja como una “dictadura militar”, un concepto extremo que justifica para atraer nuestra atención a esa inusual concentración de poder para sí, que también permitió al rey Fernando y a sus fieles retomar las riendas de la Nueva España, perdidas tanto por la crisis imperial como por la crisis particular del virreinato, la propia guerra y militarización de la sociedad y el debilitamiento del orden político antiguo que provocó la Constitución de Cádiz.

Mucho más tiempo que el de la vigencia de Cádiz, a Calleja tocó como virrey la restauración del absolutismo. Sin embargo, Juan Ortiz

prefirió sopesar su actuación no exclusivamente desde la Secretaría de Cámara del Virreinato, sino también desde la Corte de México para transmitir al lector el lado personalista y pragmático de Calleja y explicarnos cómo preparó su salida de la Nueva España, volviendo prioritario el control de los caminos de México a Veracruz, para trasladar esa enorme fortuna familiar que depositó en Valencia, España. Esto es materia del último capítulo del libro, cuya realización demandó un gran trabajo de archivo por su enorme grado de dificultad.

Ahora bien, tan sobresaliente como haber detectado la inmensa fortuna es que el autor nos ofrezca, en la voz de Calleja, una respuesta a por qué fue derrotada la insurgencia de la Nueva España, un registro que no existía en los estudios sobre la Independencia. Si a Fray Servando Teresa de Mier se le llama también “el campeón de las huidas”, si a Xavier Mina uno de sus biógrafos lo nombró “el hombre de la doble mala suerte”, si a Hidalgo poco se le discute ser el “Padre de la patria”, si Morelos se refirió a él mismo como “El Siervo de la Nación”, ¿podemos dejar a Calleja uno de los motes que él propuso: “el Salvador de una causa perdida”?

He aquí un libro escrito con madurez, soltura y cierta libertad que le permiten a Juan Ortiz hablar sin distinción de colonia o de virreinato, o usar conceptos no habituales como “la antigua Mesosamérica”, o modernismos como “lavado de dinero”, o calificaciones audaces como “insurgencias barrocas”, o sostener que Calleja fue un hombre ilustrado de pe a pa. **LPyH**

•**Marta Terán** es doctora en Historia por el Colmex; pertenece al SNI y labora en la Dirección de Estudios Históricos-INAH. Especialista en la Guerra de Independencia.

## Viajar en completo silencio

Novela

**Tania Balderas Chacón**



**Jaroslav Kalfař,**  
*El astronauta de Bohemia,*  
trad. Isabel Margelí Bailo, col. Andanzas, Tusquets, México, 2017,  
332 pp.

Encontrar propuestas literarias de autores checos en los estantes de las librerías, sin contar la afortunada presencia de Milan Kundera, no es frecuente. Sin embargo, el año pasado, apareció en algunos estantes la novela *El astronauta de Bohemia*, ópera prima del joven escritor Jaroslav Kalfař, quien se formó en la Universidad Central de Florida, Estados Unidos, y tiene un máster en Fine Arts por la Universidad de Nueva York.

La novela de Kalfař es una amena narración en primera persona dividida en dos partes, “Ascenso” y “Caída”, que nos ofrece una aventura espacial ubicada en la primavera del 2018, la historia de Jakub Procházka, un joven astronauta checo que recibe una oportunidad histórica: viajar al espacio en una misión financiada



Mujeres 1

por el gobierno de la República Checa que permita clarificar la naturaleza de la nube Chopra, un extraño fenómeno formado entre Venus y la Tierra.

Hacer historia con una misión como ésta es, apenas, la punta del iceberg que Jakub ha cargado desde su infancia. Este iceberg tiene como base al padre de Jakub y su equivocada elección de bando en la historia política de los checos; arriba de éste, se encuentra el avergonzado abuelo, Emil Procházka, obligado a terminar sus días alejado de aquella apacible vida en el campo que la traición de su hijo convirtió en foco del hostigamiento vecinal; y, justo en la parte sumergida más cercana a la superficie habita Lenka, la esposa de Jakub, la mujer de su vida terrestre, la única presencia ligera del universo, quien

hablaba de nuestras esperanzas para ese día (tres hurras porque no estamos muertos ni arruinados); yo le seguía la corriente. Y es que, ¿por qué no iba a dejarme atrapar en

esa ración de sensiblería doméstica, a relajar mis tensos músculos, ayudar a batir huevos y lanzar alguna que otra mirada a sus tobillos delgados mientras ella danzaba por nuestro hogar al compás de su festival cotidiano? (34-35).

Viajar en completo silencio, con el recuerdo de estos tres personajes, ya es un factor de riesgo para la paz emocional que el joven astronauta requiere en una misión de la que dependen no sólo la tranquilidad del mundo entero (que podría asumirse como la mayor responsabilidad que un ser humano pudiera tener), sino el honor de su patria, que es lo que en verdad constituye la Gran Responsabilidad, pues como lo describe la prensa: “No es sólo nuestra ciencia y nuestra tecnología lo que surcará aquel vacío: es nuestra humanidad, nuestra belleza, en la forma de Jakub Procházka, el primer astronauta de Bohemia, quien alzará el alma de la república hasta las estrellas” (18).

Si algo queda claro a lo largo de las 332 páginas de esta novela es que no hay nada menos compatible con nuestros festivales domésticos que nuestro afán de trascender en la Historia de la humanidad, es decir, que tenemos dos opciones: aceptamos un destino más o menos estandarizado que podemos compartir con un exclusivo número de personas, por ejemplo, con una pareja o con una familia, o sacrificamos dicha elección en aras de un proyecto que, sin importar el costo, culmine con nuestro nombre en letras doradas.

Sin embargo, para Jaroslav Kalfař, no era suficiente la creación de un monólogo introspectivo, de un vaivén a gravedad cero entre pasado y presente, entre el bullicio de las calles de Praga y el solitario espacio exterior, así que inserta una última pieza que tiene forma de araña, Hanuš. Este personaje, a diferencia de monstruos espaciales como los aliens, no llega a Jakub con la intención de devorarlo, sino con el más puro interés antropológico: “Os he estado orbitando. Aprendiendo los



Noctámbula

secretos de la humanidad. Por ejemplo, la reclusión de la carne muerta bajo tierra. Quisiera transmitir estos relatos para regocijo y edificación de mi tribu” (61).

De esta manera, la historia de *El astronauta de Bohemia* adquiere un giro fantástico que transforma la fría intimidad del transbordador espacial *JanHus1* en una cálida complicidad entre especies que estaban destinadas a nunca conocerse. No obstante, una natural resistencia del astronauta para aceptar la existencia de esta criatura generará tensiones en la relación, aunque éstas siempre servirán para que tanto este par,

como el lector, reflexione sobre su propia experiencia, por ejemplo, cuando Jakub intenta obtener de manera furtiva una muestra física de la araña extraterrestre para saciar su curiosidad científica:

—Te niegas a que te estudie, pero tú quieres estudiarme —dijo la criatura. Parecía una simple constatación de los hechos, sin asomo de ira. El escalpelo voló hacia la ventana del Salón.

—Lo siento. No quería hacerte daño.

—Eso lo sé, humano escuálido. Pero no se debe violentar

el cuerpo. Ésta es la mayor verdad del universo (78).

Como lectora y como habitante de un planeta donde la violencia irracional se ha convertido en cotidiana, no me sorprende la ancestral sabiduría del pueblo de Hanuš, “no se debe violentar el cuerpo”, sólo lamento que, todavía, muchos ejemplares de la especie humana no hayan alcanzado tanta lucidez.  
**LPyH**

• **Tania Balderas Chacón** (Querétaro, 1986) es maestra en Literatura Mexicana por la UV y profesora de la Facultad de Lenguas y Letras de la UAQ.

# ¿El fracaso de la metafísica?

Filosofía

Karina Hernández  
Hernández



José Gaos,

*Discurso de filosofía*, col. Biblioteca, Xalapa, UV, 2017, 217 pp.

**D**iscurso de filosofía es una compilación de textos que fueron producto de congresos, conferencias y cátedras de José Gaos. Los nueve artículos que lo componen presentan argumentos contundentes que declaran, abiertamente y sin temor a reparos, el fracaso de la metafísica en diversos ámbitos del saber. El lector de esta obra no dejará de sorprenderse por su fluidez y claridad; no obstante, mientras que en algunas ocasiones es posible seguirle en su exposición y asentir en lo que el autor afirma, en otras es probable experimentar una especie de vértigo ante la presentación casi repentina de varias ideas en conjunto, mismas que tienen la finalidad de señalar en todo momento que la metafísica es una “seudociencia” que se ha dedicado al cultivo de especulaciones “irracionalistas”; en su deseo de aclarar los intersticios del ser no ha hecho otra cosa más que conducirnos por oscuros caminos del bosque.

Los admiradores de la metafísica seguramente encontrarán la oportunidad de contraargumentar las ideas que hábilmente expresa Gaos en cada uno de sus artículos. Quienes no son partidarios de “la ciencia que se esfuerza por saber del más allá, de la otra vida, del otro mundo” hallarán en cada línea argumentos para declarar, junto con Gaos, el fracaso de la metafísica, debido a que ésta se ocupa de temas capitales que resultan antinómicos, problemáticos, indemostrables científicamente y muchas veces incomprensibles. En efecto, el lector interesado identificará en cada línea rasgos de la filosofía contemporánea, la cual se ha definido a sí misma como antimetafísica o posmetafísica.

Sin embargo, es pertinente señalar que el hecho de que Gaos declare todo el tiempo que la metafísica ya no es viable, no significa que se le deba considerar como positivista, materialista, nihilista o seguidor de alguna corriente científica. Más bien, habría que verlo como un filósofo partidario del perspectivismo, postura que conforma la base de todo su pensamiento filosófico.

En este sentido, es comprensible que Gaos sostenga que no es factible hablar de una metafísica sino de varias; en el recorrido que hace por los grandes sistemas metafísicos, de Aristóteles a Hegel, sostiene que no son sino diversas expresiones del mundo; visiones subjetivas que cada hombre, desde su lugar ontológico, ha tenido de la realidad. La misma sentencia la aplica para la filosofía. En el artículo que lleva por título “¿Filosofía o filosofías?”, Gaos expresa dos ideas de gran relevancia: la primera consiste en afirmar que puesto que el ser humano tiene diversas perspectivas sobre lo real, cada uno creará su filosofía y por eso es comprensible que exista una pluralidad

de filosofías; la segunda es que en medio de esa pluralidad no existe deseabilidad de unanimidad por parte de los filósofos.

Resulta admirable el análisis que hace de todo aquel que se dedica a filosofar, vale decir, del filósofo. Este, en la perspectiva de Gaos, es aquel cuya personalidad puede definirse a la vez como reflexiva, racional y original, pero también es alguien a quien le cuesta trabajo entenderse con otros, pues le hace falta “educar su voluntad”. Y es que Gaos es partidario de que si existiese conocimiento, comprensión, acercamiento, penetración, disposición al diálogo e incluso identificación, no sólo entre los filósofos sino entre los hombres mismos, sería más fácil lograr consensos que llevaran a establecer el reconocimiento de que no existen espíritus superiores ni verdades absolutas. Para el filósofo español, la comprensión mutua entre los seres humanos, el respeto por las diferencias entre los pueblos, las culturas, los países, podría contribuir a hacer menos posible la guerra y, por ende, a establecer la paz. Cabe resaltar que Gaos ve en la pluralidad de perspectivas, e incluso de filosofías, la oportunidad de enriquecer la propia visión de la realidad; lograr una “pluranimidad” filosófica y humana es, desde el punto de vista del filósofo, el desafío a enfrentar.

Por otra parte, es muy interesante la forma en que Gaos no sólo juzga a la metafísica, sino también a la ciencia misma, sobre todo cuando ésta tiene pretensiones universalistas. Quizá en algún momento al lector le parezca que la formación positivista de Gaos interfiere en la multiplicidad de críticas que lanza a la “ciencia que se dedica al estudio del más allá”; no obstante, es digno de reconocer que entre sus páginas se encuentra, admirablemente, el cuestionamiento al cientificismo cuando



Mujer en cuclillas

afirma que es necesario admitir los límites del conocimiento y la finitud de la razón. Esto lo expresa con suficiente claridad en el artículo titulado “Discurso de filosofía”, donde afirma que “no está dicho que lo científico sea lo único racional o razonable”.

En los diversos textos concentrados en *Discurso de filosofía*, el lector encontrará que la propuesta central de Gaos consiste en expresar que en la época contemporánea es necesario continuar con el cultivo de la ciencia, evitar las especulaciones meta-

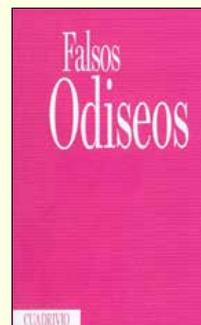
físicas, esforzarse por “educar la voluntad” para lograr el establecimiento de una pluranidad e imaginar una vida humana sin *más allá*. De acuerdo con Gaos, en eso reside precisamente la sabiduría, en el humano reconocimiento de nuestra finitud. **LPyH**

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

## El divertido juego de narrar

Relato

Jocsan Becerril



**Gabriel Rodríguez Liceaga**, *Falsos Odiseos*, col. Narrativa Breve, México, Cuadrivio, 2017, 76 pp.

**F**alsos *Odiseos* es un conjunto de 35 cuentos que se mueven a través de la brevedad: historias o relatos que van desde dos líneas hasta (máximo) cuatro páginas. Recordando las palabras de Cortázar, donde refiere que el cuento debe ganar por *knockout*, considero que en el microrrelato o minicuento la metáfora del boxeo se vuelve aún más difícil: se necesitan palabras certeras, acciones rápidas y un efecto directo para el lector. Con una pluma ávida, Rodríguez Liceaga no sólo cumple con las características mencionadas, sino que también rinde homenaje a grandes nombres de la literatura: Julio Cortázar, Herman Melville, Dostoyevski, Ricardo Garibay, entre otros escritores que seguramente han influido en la obra de este autor. Pero quisiera hacer una mención específica de Augusto Monterroso; la mayoría de no-

**En Falsos Odiseos encontramos situaciones absurdas como que en Ítaca muchos indigentes se hacen pasar por Odiseo para ser bien atendidos.**

sotros conocemos *La oveja negra y demás fábulas* (1997), minicuentos cargados de humor e ironía. Puedo suponer que, con toda la intención, Gabriel Rodríguez Liceaga rinde homenaje al libro del escritor guatemalteco. La prueba es que uno de los cuentos se llama “Homenaje a Monterroso”.

Nacido en la Ciudad de México en 1980, del barrio de Tepito, fanático del fútbol, específicamente del equipo Cruz Azul (nadie es perfecto), Gabriel Rodríguez Liceaga es un escritor que a sus 36 o 37 años, ha cosechado una serie de premios literarios con sus libros de cuentos: *Niños Tristes*, “Premio María Luisa Puga 2010”; *Perros sin nombre*, “Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí 2012”; y el más reciente, *¡Canta, herida!* “Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez 2015”. Además de ser autor de las novelas *Balas en los ojos* (2011), *El siglo de las mujeres* (2012) y una novela juvenil llamada *Hipsterboy* (2015) todas publicadas en Ediciones B.

Reiteradas veces el humor y la ironía serán características importantes de los relatos. No obstante, ocasionalmente, el lector se preguntará si es bueno o no reírse de las situaciones por las que pasan los personajes de este libro. Ejemplo de esto es el cuento titulado “Nota roja”.

En *Falsos Odiseos* encontramos situaciones absurdas como que en Ítaca muchos indigentes

se hacen pasar por Odiseo para ser bien atendidos; escritores que no se ponen de acuerdo en cómo inicia *Rayuela*, de Cortázar; un hombre al que lo persiguen fantasmas de flores muertas; un moretón en forma de la Virgen de Guadalupe; una planta que se queja de ser cenicero; un náufrago cuya única preocupación al ser rescatado es encontrar una nota de auxilio que envió en una botella...

Hace unos meses leí una novela de Bernardo Esquinca llamada *La octava plaga*, en donde uno de los personajes piensa lo siguiente: “el día que los literatos escribieran sin miedo, entonces tal vez volvería a comprar un libro”. De alguna forma, relaciono estas palabras con Gabriel Rodríguez Liceaga porque me parece un escritor que no teme escribir de lo que quiere y como desea hacerlo. Su forma de expresarse, además de original, natural, pues utiliza un lenguaje cotidiano: aquel que usa el carnicero, el tendero o, ¿por qué no decirlo?, un egresado de la facultad de Letras cuando va por la calle o de compras al mercado.

La literatura es un constante juego del lenguaje y es justo eso lo que se ve en esta obra. Invito a los lectores a acercarse a la propuesta de este escritor mexicano para descubrir que, aunque nada nuevo hay bajo el sol, la creatividad siempre nos proporcionará diferentes formas de nombrar o expresar lo que ya en otras ocasiones se ha dicho; darse cuenta, una vez más, de que la literatura de hoy es el resultado de un constante diálogo con la tradición y una herencia que dejó Homero: los escritores como falsos Odiseos. **LPyH**

• **Jocsan Becerril** es egresado de la Facultad de Letras Españolas de la UV. A pesar de escribir cuentos, realiza una tesis sobre poesía.

## La interioridad del deseo

Revista

Marco Antonio Murillo



José María Espinasa (coord.), *Pliego 16*, núm. 22, México, FLM, 2018, 82 pp.

Paciente, sobre mi mesa de trabajo, descansa el último número de la revista *Pliego 16*, publicación del programa de becas y formación para jóvenes escritores de la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM): es el número 22, que dedica sus poco más de ochenta páginas al enramado tema del erotismo. Forma parte del trabajo editorial de la FLM, al mismo tiempo es resultado del esfuerzo que los becarios de esta institución realizan en el taller de revistas literarias, dirigido por el poeta y editor José María Espinasa.

Para Georges Bataille “el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca fuera un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a la interioridad del deseo”; por lo tanto, “el erotismo es lo que en

la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”. La definición anterior se ajusta enteramente a lo que podemos encontrar hojeando la nueva entrega de *Pliego 16*: un poema de Manuel Iris (Campeche, 1983) sobre la sensualidad de la escritura; el relato de Emanuel Bravo Gutiérrez (Tehuacán, 1992) sobre el extraño encuentro de un joven con su cita que conoció a través de internet; un texto dramático de Valeria Loera (Chihuahua, 1993) que abreva en la violencia sexual que puede haber en ciertas relaciones, por mencionar algunos. Todos tratan del ser humano en conflicto con su naturaleza interior, que puede ser sensualidad desde sublime hasta explosiva y violenta.

En las páginas que conforman este último número el lector podrá acceder a 22 textos que presentan una experiencia propia y, a veces, original con el erotismo, pero, al mismo tiempo, se encuentran unidos por la visión de un laborioso equipo editorial, todos becarios de cada uno de los cuatro géneros (poesía, narrativa, ensayo, dramaturgia) concitados en la FLM.

El resultado de ello es tangible: la revista cuenta con textos de gran calidad que buscan darle un giro de tuerca a lo erótico (entre poemas, cuentos, ensayos, obras de teatro, entrevistas) y que, en buena medida, logran evitar los lugares comunes y vicios que el tema convoca a menudo; de igual modo, le dan una nueva frescura, ya que la mayoría de los colaboradores presentados son jóvenes no mayores de 35 años, quienes se están abriendo camino en las letras mexicanas.

Me detengo en algunos ejemplos: “Caminata enamorada”, de Diego Rodríguez Landeros (Matatlán, 1988), es un ensayo corto en el que el paisaje, la figura del *flâneur* y el amor se nutren, se entrelazan para explicar por qué se

## En las páginas que conforman este último número el lector podrá acceder a 22 textos que presentan una experiencia propia y, a veces, original con el erotismo.

pasea por una ciudad. “@”, de Eloísa del Mar (Ciudad Juárez, 1988), juega con la metáfora del encuentro de dos sexos femeninos y sus líquidos, como un par de caracolas en apareamiento. “Aquí, no ahora”, de Aura García Junco (Ciudad de México, 1988), es un cuento donde la excitación y el orgasmo sorprenden a la protagonista en una visita a su dentista, un sitio poco habitual para el placer. “Eros y Tánatos se reúnen en medio de la oscuridad”, de Brianda Pineda Melgarejo (Xalapa, 1991), reflexiona sobre la obra de Xavier Villaurrutia y de cómo ésta encuentra sus más altos valores en las pulsiones de erotismo y muerte que están presentes en sus mejores poemas. “Este vigor lácteo”, de Diego Alba (Zacatecas, 1992), dedicado, dice el autor: “Para satisfacción de los que idealizamos con el olfato”, es una breve enunciación que Héctor le dedica a Aquiles, su contrincante en una batalla homoerótica, donde el olor del combate deja heridas en el cuerpo de los guerreros. “Mínima caballería”, de Lino Monanegi (Coatzacoalcos, 1988), destaca por ser la única minificción publicada en este número; la trama es reveladora: un hombre sueña con encogerse y, como un Quijote diminuto, matar ratones con astillas como espada, montar moscardo-

nes y acercarse a los senos de la mujer amada para beber y sumergirse en ellos. “Papi”, de Bernardo Barrientos (Ciudad de México, 1987), es un cuento juguetón y, a la vez, un alarde del uso del lenguaje y de la retórica de, en este caso, las aficionadas a la lucha libre. En él, el narrador nos cuenta, de manera explícita, las vibraciones sexuales que ocurren tras bambalinas entre los luchadores y sus admiradoras. “La mujer de las nalgas frías y otros textos”, de Faviola Llamas, 10 poemas en prosa que tienen por objeto captar un instante o cierta cosa de la realidad en donde el instante erótico se cumple.

Mención especial merecen las dos entrevistas que se incluyen: la primera a Natalia Toledo, en la que, brevemente, la poeta oaxaqueña nos habla del erotismo cotidiano entre las mujeres juchitecas; la segunda, a Andrés de Luna, uno de los nombres imprescindibles al hablar del erotismo en la literatura mexicana.

*Pliego 16* pone sobre la mesa de diálogo de la literatura mexicana todas estas propuestas que tienen que ver con el tema de lo erótico, tan coyuntural en estos días de la era post-Weinstein.

Será tarea justa del lector el acercarse a cada uno de los textos reunidos y reflexionar en torno a ellos: ¿qué es lo que aportan a las letras mexicanas contemporáneas? ¿Actualizan el término *erotismo* o son sólo un palimpsesto de lo ya visto entre numerosos autores, como Juan García Ponce, Octavio Paz o Esther Seligson? **LPyH**

• **Marco Antonio Murillo** es maestro en Creative Writing por la Universidad de Texas. Autor del poemario *La luz que no se cumple* (2014). Becario de la FLM.

## Una historia cultural y política

del México contemporáneo

Alfonso Colorado

**H**ace apenas una generación la historia política y la historia cultural iban cada una por su lado, sin apenas mezclarse. En nuestra época lo más común es que los libros de historia cultural o bien sean un recuento de movimientos artísticos, autores y obras, aderezado con referencias de historia política y social, o bien que la historia política se complementa con algunos hitos culturales, algún autor u obra representativa de un periodo. Historia y cultura aparecen más como líneas paralelas que convergentes. Es probable que un estudioso de las ciencias sociales sea escéptico ante la idea de que las artes puedan aportar un análisis de un tiempo o un proceso social, pero no menos que su colega estudioso de las artes acepte que la sociedad, la política, la economía juegan un papel capital en el origen y conformación de una obra artística; especialmente para muchos artistas, la autonomía plena del arte es todavía una suerte de axioma.

Hay un dilema básico al ocuparse de la historia de la cultura. Para un estudio estético de la literatura, por ejemplo, no cuentan las obras representativas (de una men-

**Hay un dilema básico al ocuparse de la historia de la cultura. Para un estudio estético de la literatura, por ejemplo, no cuentan las obras representativas (de una mentalidad, una ideología, un periodo) si su factura es cuestionable, mientras que para un acercamiento histórico y social son muy importantes.**

talidad, una ideología, un periodo) si su factura es cuestionable, mientras que para un acercamiento histórico y social son muy importantes. Ambas disciplinas tienen sus razones, muy firmes, aunque en la siguiente generación cambiarán. En 2015, el Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México y la Fundación Mapfre lanzaron una serie dedicada a “explicar el proceso de formación de nuestro país”, de la que forma parte un tomo que intenta equilibrar ambas posturas: *México contemporáneo 1808-2014, tomo IV. La cultura*, un relato estructural, general y amplio que a lo largo de cinco textos aborda el tema de manera cronológica. Brian Connaughton examina el periodo 1808-1830, María Luna Argudín el 1830-1860 y Ricardo Pérez Montfort, coordinador de dicha publicación, el resto en tres textos divididos en 1880-1930, 1930-1960 y 1960-2010; también es suyo el ensayo introductorio de ambicioso título: “Las claves: dos siglos de cultura mexicana, 1810-2010”.

La obra pone de manifiesto la estrecha relación entre circuitos, autores y productos culturales en México desde su nacimiento como Estado-nación hasta la primera década del siglo XXI. Las directrices generales son claras; en las primeras décadas de la nueva nación todavía las reformas borbónicas definieron la cultura no menos que la política, y que en el siguiente periodo todo se supeditó a un esfuerzo mayúsculo:

“había que construirlo todo; a la nación, al estado, a las instituciones, a los ciudadanos, al público”, resume Argudín desde el inicio de su texto. En las décadas siguientes el motor de la cultura fue un oscilar entre la fascinación por lo extranjero, modelo inalcanzable, y el intento por edificar un proyecto propio. Tanto el Porfiriato como el régimen posrevolucionario compartieron ese movimiento pendular. A partir de la segunda mitad de la década de 1920, y hasta 1960, el nacionalismo fue dominante. Desde entonces las pautas que delimitan la cultura se han atomizado y diversificado notoriamente y la globalización ha emergido como el contrapunto principal en este proceso.

En este relato habrá muchas cosas con las que el lector estará de acuerdo, y otras con las que discrepará, lo cual es inevitable; pero acaso más importante que esos detalles es que el libro consigue equilibrar la historia política y social con la cultural. También, que presenta un panorama amplio y detallado de su tema al tiempo que mantiene claras las líneas argumentativas. Logra esto utilizando un relato estructural de narración fluida y resaltando las continuidades entre los periodos, a los que da similar importancia. No se detiene especialmente en los más estudiados o que proyectan una luz casi mítica, como la República restaurada y los años treinta del siglo XX. Otro punto importante es que



Ángel oscuro

el libro abarca la *summa* que forman arte, literatura, medios masivos de comunicación y todo tipo de productos culturales, sin establecer esa rígida división entre alta cultura y cultura popular que todavía lastra muchos manuales (por ejemplo, en los estudios musicales).

A lo largo del siglo xx abordar la Revolución en cualquiera de sus aspectos era problemático porque parecía imposible evitar tomar partido en un ambiente polarizado. Este libro afirma cosas como que “en materia cultural la Revolución significó claramente una ruptura con el antiguo régimen. Sin embargo, aquel mundo popular acusaba continuidades que se hundían hasta los tiempos coloniales” (20). La Revolución no creó el nacionalismo pero sí le dio otro carácter, que después ella misma desmontó. Así, este libro está escrito no sólo *en* sino *desde* el siglo XXI: ya no hay polémica de

**El libro correspondiente a la cultura también marca un hito porque su coordinador y autor principal se mueve con igual soltura en las ciencias sociales y las artes, además de ser un representante de un arquetipo si no nuevo, sí escaso en el contexto mexicano: un académico de escritura ágil.**

por medio, ya se puede hacer una evaluación más ecuánime. Señalar los elementos progresistas de

la Revolución no significa defenderla a ultranza, y viceversa.

En las últimas dos décadas se ha editado una serie de estudios notables como *Artificio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (1998) de Mauricio Tenorio Trillo; *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930* (2008) de Alejandro L. Madrid o *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad* (2013) de José Mariano Leyva. Estas aportaciones modifican la visión del conjunto de la cultura mexicana, por lo que justamente se vuelve indispensable contar con nuevas visiones panorámicas, de las cuales ha habido menos. Entre éstas figuran *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo xx* (2010) actualización –que quedó inconclusa– del texto que publicó Carlos Monsiváis en la *Historia general de México* (1977) o los apartados sobre cultura, de Guillermo Zermeño y otros autores, en los cinco volúmenes correspondientes a México de *América Latina en la historia contemporánea* (2012), proyecto de la Fundación Mapfre iniciado en España y que es el antecedente de la colección *México contemporáneo 1808-2014*.

El libro correspondiente a la cultura también marca un hito porque su coordinador y autor principal se mueve con igual soltura en las ciencias sociales y las artes, además de ser un representante de un arquetipo si no nuevo, sí escaso en el contexto mexicano: un académico de escritura ágil, que no se mueve como convidado en cuestiones de literatura y artes sino como un *nativo*, alguien que reconcilia lo que en nuestras universidades todavía son el agua y el aceite. **LPyH**

• Alfonso Colorado es ensayista.

## El espanglish,

¿futura lengua de Estados Unidos?

**Katia Escalante**

¿cómo se forman las lenguas? Algunos filólogos y lingüistas se han hecho esa pregunta y se han dedicado a buscar la respuesta. Una de las vías que han utilizado para encontrarla es un riguroso método de comparación, mediante el cual analizan estructuras gramaticales de lenguas que comparten ciertas características. A través de este método, los especialistas han estudiado, por ejemplo, el tronco indoeuropeo, que había estado situado en su origen “desde el sur del Mar Negro hasta el Cáucaso y las fuentes del Éufrates, o sea la porción oriental de la península Anatolia o Asia Menor” (Alatorre 2002, 21). En esta región nació la agricultura, lo que propició también el nacimiento del idioma, pues era necesario ponerle nombre a las cosas que iban surgiendo.

De acuerdo con el filólogo mexicano Antonio Alatorre, el indoeuropeo se fragmentó en cuatro ramales: el anatolio, el balto-eslávico-germánico, el celto-italo-tocario y el grieco-armenio-indo-iranio. Estas ramas, a su vez, se dividieron hasta formar numerosas lenguas (entre ellas, las romances, cuyo “abuelo” es el ramal celto-italo-tocario).

Pero, las lenguas también se nutren de vocablos de otros idiomas, por ejemplo, del inglés, que tomó préstamos del francés debido a la invasión normanda en 1066. También se puede pensar en los miles de arabismos del español, tomados gracias a la invasión árabe a España en 711. Como se ve, los préstamos lingüísticos surgen



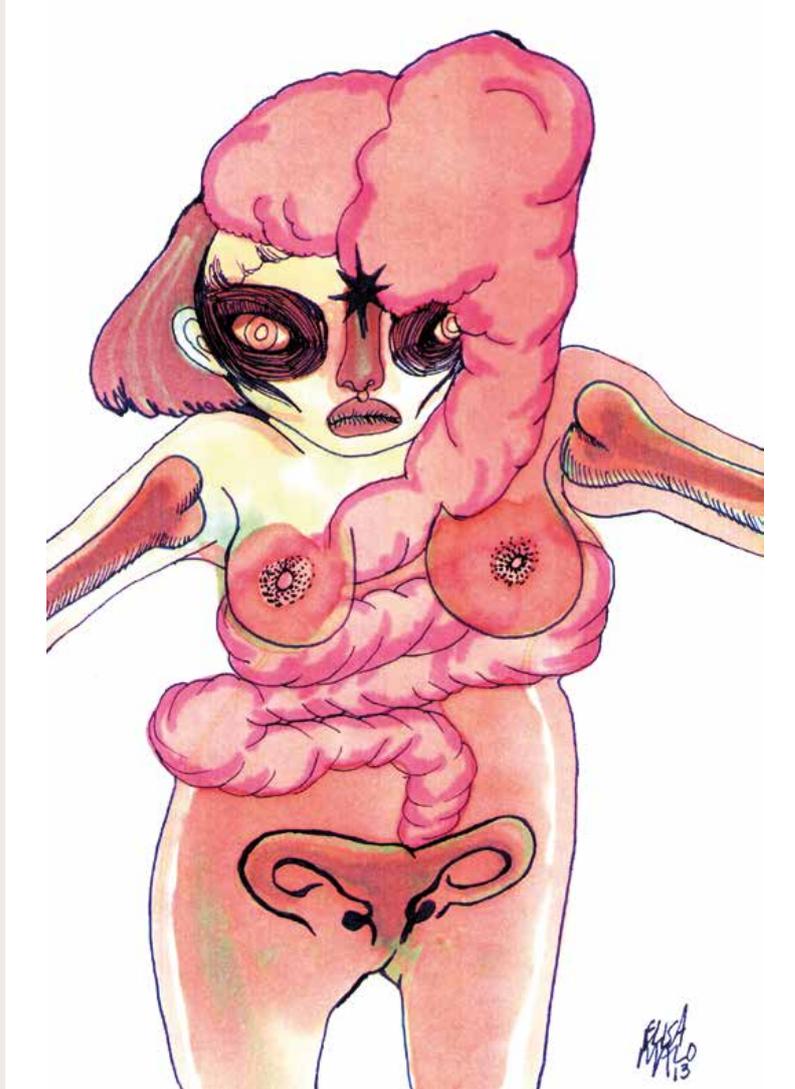
*Don't look back*

a partir de la convivencia no ya entre dos lenguas, sino entre dos culturas.

Cuando leemos datos como los anteriores en libros de historia de la lengua es fácil pensar que se trata de fenómenos que sucedieron hace muchos años y no se repetirán. Lo cierto es que todos los días estamos teniendo contacto con otras culturas, ya sea debido a la música, al cine, a la literatura o a fenómenos como la migración. En ese sentido, cabría preguntarse qué ha pasado en las culturas hispana y anglosajona a raíz de la migración masiva de hispanos a Estados Unidos. Siempre ha habido hispanos en ese país, desde el desembarco de la tripulación del Mayflower hasta nuestros días, cuando la gente migra para buscar trabajo; por lo tan-

to, es lógico que haya sucedido algo a partir de la convivencia de esas dos culturas y de su necesidad de comunicarse. Es así como ha nacido el *espanglish*, “una jerga que nace del choque o del encuentro entre el español y el inglés” (Stavans 2000), según lo explica Ilán Stavans, uno de los estudiosos más exhaustivos de esta variante lingüística.

El *espanglish* ha generado mucha polémica: los especialistas se preguntan si el español se está “degradando”, si la cultura anglosajona está en peligro, si hay o habrá literatura en este extraño híbrido, o, incluso, si esta “jerga”, como la ha denominado Stavans, es o llegará a ser una lengua. En cuanto a este último tema, el mismo especialista apuntaba, en el año 2000, que el *espanglish* no era todavía un



Sin título

idioma, sino que más bien estaba en camino de convertirse en dialecto.<sup>1</sup>

Hay otros especialistas, señala Alberto Llombart, que califican a este fenómeno lingüístico como un mero *code-switching* o cambio de código (Llombart 2003), en el que los hablantes mezclan léxico u oraciones tanto en inglés como en español; eso quiere decir que se requiere de un conocimiento amplio de ambas lenguas. El *espanglish* también se caracteriza por calcar frases o expresiones del inglés (*llamar para atrás*, literalmente *to call back*). Sin embargo, también hay opiniones negativas sobre el *espanglish*, como la de Octavio Paz, que no lo consideraba “ni bueno, ni malo, sino abominable”.

Por otro lado, José Moreno de Alba refiere que es casi imposible que esta jerga se vuelva una lengua, pues utiliza estructuras gramaticales de dos idiomas, el español y el inglés (Moreno de Alba 2008). Agrega que los dialectos no suelen afectar al “esqueleto” del lenguaje que les proporciona la estructura original.

Hay opiniones más radicales, como la que expresó Jaime Labastida en 2012: “Yo no creo que haya esa fusión [la del inglés y el español]. Creo que se ha exagerado eso. No creo que haya tal cosa como el *espanglish*” (Labastida 2012).

Esas son algunas opiniones de especialistas, buenas y malas, aunque hay que señalar que parece haber más detractores que parti-

darios. Sin embargo, para saber si el *espanglish* podría llegar a convertirse en una lengua propiamente dicha, es decir, que sea incomprendible para alguien que sólo habla español o inglés (o ambas lenguas), hay que atender el tipo de convivencia que tienen los idiomas que han propiciado la fusión.

Para revisar esa convivencia es preciso recordar que durante la invasión musulmana a España (que se inició en el año 711), los árabes permitieron a sus habitantes conservar sus costumbres, sus creencias y, lo más importante, su lengua; se trató de una dominación pacífica en algunos sentidos y por ello, aunque duró ocho siglos, la lengua árabe no pervivió en España. Sin embargo, los habitantes de la península se sintieron tan atraídos por la cultura de los árabes que no pudieron evitar tomar algunos préstamos lingüísticos en diversos campos del saber; esas voces al final resultaron ser más de cuatro mil.

¿Y qué sucede ahora con el español y el inglés en Estados Unidos? ¿La convivencia es igual de pacífica que la del árabe y el español en la conquista musulmana? No parece que sea así, en un principio, debido a políticas como *English-only*, que decreta el uso exclusivo de la lengua inglesa para asuntos gubernamentales de Estados Unidos a través de la proclamación del inglés como lengua oficial de ese país. La justificación de esta política es que, de esa manera, los inmigrantes se interesarían más por aprender inglés y eso les permitiría tener más éxito en el campo laboral.

*English-only* comenzó promulgando reformas desde 1804, con la adquisición de colonias francófonas en Luisiana, pero poco a poco ha ido ganando terreno, como lo demuestra la fundación de *ProEnglish* en 1994, organismo creado para defender la ley *English-only* en Arizona.

En apoyo a este movimiento, el candidato presidencial republicano Rick Santorum causó polémica al declarar públicamente, en 2012, que el inglés debiera ser la lengua oficial de Puerto Rico, un territorio hispanohablante.

A pesar del rechazo hacia el español, el espanglish y demás lenguas y jergas habladas en Estados Unidos, los migrantes han aumentado y, con ellos, su cultura y su idioma. Las industrias y los políticos se han dado cuenta de este aumento y, así, han abierto sus puertas sobre todo al español, pues saben que es la lengua que hablan millones de votantes y consumidores. Por lo tanto, hay publicidad, dos canales de televisión y más de 275 estaciones de radio (Stavans 2000) que transmiten en castellano.

El aumento de migrantes hispanos en Estados Unidos, así como la transmisión de programas en español, han propiciado y propiciarán aún más el crecimiento del espanglish. No es aventurado decir que, si se crean más productos audiovisuales o literarios, el espanglish podría convertirse en una lengua. Por supuesto, también es importante, para eso, que los hispanos hablen en español con su familia y que se lo enseñen a sus hijos o nietos. El uso propiciará aún más la evolución del espanglish y, con el paso del tiempo (quizá miles de años), podría llegar a convertirse en un idioma, con estructuras bien delimitadas, literatura y riqueza propias.

La opinión de Jaime Labastida es inaceptable. Por supuesto que el espanglish existe, pues es el medio de comunicación de millones de personas en Estados Unidos; no es algo que se pueda negar tan fácilmente.

No considero alarmante el hecho de que el espanglish llegue a ser una lengua. No se trata de una forma de comunicación que de-

forme el español ni de una abominación. El espanglish es funcional y comunicativa; dos personas que lo hablen pueden entenderse entre sí. No hay razón para despreciarlo. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Alatorre, Antonio. 2002. *Los 1001 años de la lengua española*. México: FCE.
- Labastida, Jaime. 2012. "El Spanglish no existe: Jaime Labastida". *El Universal*. 15 de marzo de 2018. <http://www.eluniversal.com.mx/notas/853212.html>
- Llombart, Alberto. 2003. "Do you habla spanglish?" *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 15 de marzo de 2018. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/espculo/numero23/spanglish.html>.
- Moreno de Alba, José. 2008. "Descartan que el 'spanglish' se convierta en otro idioma". *El Universal*. 15 de marzo de 2018. <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/159689.html>.
- Stavans, Ilán. 2000. "El mundo hispánico hablará spanglish". *El País*. 15 de marzo de 2018. [http://elpais.com/diario/2000/01/02/cultura/946767601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/01/02/cultura/946767601_850215.html).
- . 2000. "Los sonidos del spanglish. Entre dialecto y lengua". *Revista encuentro*. 15 de marzo de 2018. <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/18-otono-del-2000/los-sonidos-del-span-glish-18734>.

#### NOTA

<sup>1</sup> Los idiomas o lenguas son sistemas de comunicación que se establecen convencionalmente. Los dialectos son las diversas maneras en que los idiomas se manifiestan. Así, el español tiene variantes (o dialectos) como el español de México, el de Argentina, el de España...

• **Katia Escalante** es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UV. Ha colaborado en las revistas *La Nave*, *Nexos* y *El Aedo*.

## Aparente sosiego:

los cuentos de Alice Munro

Emmanuel Bravo  
Gutiérrez

Me habría gustado llegar por casualidad a los cuentos de Alice Munro. Entrar a la librería sin ningún propósito determinado más que el de revisar la mesa de novedades, esculcar entre los estantes y sus entrepaños; revisar la portada y contraportada de algún libro en la mesa de descuentos y calcular si lo que tengo en la billetera me alcanzará para uno o dos libros —con suerte habría leído uno y el otro habría formado parte de los volúmenes cordialmente ignorados con la categoría de "pendientes"—. No fue el caso. Desde que la Academia Sueca le otorgó en 2013 el premio Nobel a Alice Munro por su mérito como "maestra del cuento corto contemporáneo", hice una carrera desesperada a la librería más próxima para conseguir alguno de sus títulos. Las editoriales sacaron tirajes instantáneos de casi toda su obra, traducida al español, para saciar el apetito lector que da el otorgamiento de un premio de tal dimensión.

El primer libro que leí de ella, acaso el más reeditado y comentado por la crítica en internet, es *Demasiada felicidad*. Una recopilación de 10 cuentos que toma su título del último y en la que Munro revisa la vida de la matemática rusa de finales del siglo XIX Sofia Kovalenski.

Muchos reseñistas aseguran que en las historias de Munro nada sucede. Esto último es una frase engañosa porque parte de una perspectiva según la cual la finalidad de la literatura —de la Gran Literatura Universal— es con-

tar acontecimientos extraordinarios. Y sí, en una primera lectura, o en una lectura superficial, parece que en los relatos nada ocurre; un sosiego permea cada una de las acciones y decisiones que toman los personajes, los cuales son “gente común y corriente”, la mayoría habitantes de pueblos canadienses o de pequeñas ciudades. El entorno rural magnifica esta quietud de días tranquilos y silenciosos. La voz narrativa de Munro no escatima palabras en la descripción pormenorizada de la situación geográfica, el tipo de flora, la disposición de las casas en una determinada calle; y en este idílico fondo, “pequeñas vidas” (siguiendo el adjetivo que algunos críticos han utilizado) transcurren, al parecer intrascendentes, prosaicas, muchas de ellas exentas de tragedias –y cuando las hay, estas son aludidas de manera velada, a un paso lento, casi parsimonioso.

Si bien la novela se construye a partir de un personaje, las decisiones que va tomando y sus consecuencias a lo largo del camino, el cuento –por su espacio limitado– dirige su trama a contar sólo lo que le ha sucedido a un personaje. Un momento significativo que tiene como fin condensar toda su naturaleza.

A menudo hago la comparación de la escritura de cuentos con la técnica que usan los artistas de caligrafía china: cuando el pincel sale del tintero y es apoyado contra la hoja de papel, el artista sólo tiene unos segundos para ejecutar los trazos; los movimientos tienen que ser rápidos, eficaces y precisos, no hay lugar para el error o la corrección. La primera línea condiciona todo el ideograma o la serie de éstos. Sólo hay una oportunidad para hacerlo bien y la improvisación suele salir cara. Los artistas ya tienen que haber mentalizado muy bien lo que quieren plasmar aun antes de disponer los



Gran danés y yo

materiales. En el cuento hay que elegir un momento, acaso dos, en torno a los cuales gire toda la narración. Así, no es casualidad que Horacio Quiroga en su *Decálogo del perfecto cuentista* ordene: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas”. Esta perfección técnica sólo se logra en el cuento debido a su extensión.

William Faulkner comenta, a raíz de la escritura de *El ruido y la furia*, que comenzó sin saber muy bien hacia dónde iba. Pedirle a un escritor que escriba una novela donde sepa desde las primeras tres líneas hacia dónde va es una solicitud que exige llevar a la mente humana a límites poco saludables. La novela requiere exploraciones,

juegos, descripciones, un ir y venir sobre los hechos, comentarios, vueltas y subtramas que apoyen el argumento principal.

¿Qué sucede, entonces, con los cuentos de Alice Munro? Para empezar, la nomenclatura literaria no ayuda mucho: si bien tenemos la idea de cuento, también existen las de relato y novela corta. No hay límites precisos y suele pasar que los escritores siempre terminan yendo tres pasos adelante de los críticos y de los académicos. Los “cuentos” de Alice Munro frisan en las treinta páginas (la extensión de un texto como punto de definición hacia un género suele ser el primero que viene a la mente, acaso el más pobre, pero también el más práctico) y algunos llegan a rebasar las cincuenta, como sucede con “El amor de



Gato dandy

una mujer generosa”. Varios podrían decir que son más bien relatos o novelas breves. Ello se debe a que confunde la manera en que nos acercamos a un texto y lo que exigimos de él: no leemos con la misma atención una novela que un cuento.

Alice Munro exige un juego doble. Leemos cada línea con mucha atención, como si en cada una de ellas se condensara el significado de todo el texto; sin embargo, obtenemos exploraciones, descripciones, biografías condensadas en un par de párrafos. Y entonces surge la sensación de sosiego frente al ritmo convulso que suele tener el cuento. Antonio Muñoz Molina comenta, respecto a Alice Munro, que existe: “una contemplación de las personas, los lugares y las cosas visceralmente atenta y a la vez

**Alice Munro exige un juego doble. Leemos cada línea con mucha atención, como si en cada una de ellas se condensara el significado de todo el texto.**

algo desasida; un anhelo sordo que puede ser de deseo o de huida o de ambos impulsos a la vez y que cuando llega a cumplirse trae consigo un precio de insatisfacción y remordimiento, de cierta vergüenza de uno mismo”.

A la mitad del relato munriano dejamos de poner tanta aten-

ción, nos dejamos llevar por el ritmo de una prosa diáfana y consciente de su resonancia expresiva que logra condensar en algunos adjetivos toda la dureza de una ilusión no cumplida, un deseo reprimido o una añoranza hacia un pasado idealizado ante la miseria del presente. Y sin ninguna señal al lado del camino, algo pasa, ha pasado, y nosotros no somos conscientes de la magnitud del hecho. La oportunidad que la heroína debió haber tomado para salvarse a sí misma ha desaparecido, la frase de amor o rechazo que había preparado durante semanas ya no puede ser dicha, las palabras se desmoronan carentes de significado. Todo ha cambiado para seguir igual, acción que aprisiona y condena a sus actores. El cuento termina súbitamente con una elipsis que desentraña y da sentido a todo lo que se nos ha contado, como si esas tres últimas líneas que rematan el párrafo final estuvieran íntimamente ligadas con las tres primeras que dieron inicio a la historia. Se nos da el golpe con la guardia baja y el eco resuena en nuestras cabezas. Muchas veces dan ganas de volver todo para comprobarlo.

Me habría gustado encontrarme por casualidad con los cuentos de Alice Munro. Habría sido justo. Son las casualidades las que comprometen a los personajes a una revelación. Un destello que no volverá a suceder. Y a veces es demasiado tarde, la vida ha pasado sin que nosotros hayamos logrado apreciarla en su justa medida porque parecía que nada estaba sucediendo en el aparente sosiego de las horas. **LPyH**

• **Emanuel Bravo Gutiérrez** es licenciado en Lingüística y Literatura Hispánicas por la BUAP. Actualmente es becario de la FLM en el área de narrativa.

# NUESTRA ARTISTA DE INTERIORES



## Elisa Malo

(Xalapa, Veracruz, 1989)

Artista visual dedicada principalmente al dibujo, inició sus estudios de arte en el taller de dibujo de Per Anderson en Xalapa (2006). En 2011 egresó de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, titulándose con *Haute Homeless*, libro de artista e instalación. En 2009 entró al Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen y ese mismo año fue seleccionada en la Bienal FEMSA con su proyecto *Viajera incansable*.

En 2010 expuso su primera individual, *Secret Spells*, en la Galería Fifty24MX. Participó en *Drawing a Live*, en el MAM (2012) y en *El Falso Milagro*, en el Taller de Intervención al Espacio Público, con Sergio Zevallos (MUAC, 2013).

En 2014 trabajó con el equipo de Carlos Amoraless en el Museo Jumex de la Ciudad de México.

De 2015 a la fecha, su producción se centra en la exploración de figuras vinculadas a la marginalidad a través del dibujo. **LPyH**

## Jardín de ojos

Bernardo Esquinca

La mirada de Elisa Malo suele detenerse en lugares donde la mayoría de la gente no quiere ver. Allí donde los transeúntes caminan a toda prisa, perdidos en sus neurosis cotidianas y banales, ajenos a lo que les rodea e incapaces de reconocerse en el paisaje, ella encuentra una mina de oro para trabajar. Una mina de diamantes que refulgen en la más profunda oscuridad.

Como todo artista honesto, que no teme a las consecuencias de sus obsesiones, Elisa es fiel a ellas, y las explora sin agotarlas. Sus objetos del deseo son los personajes marginales de la ciudad, llámense indigentes, mendigos, payasos, locos o *freaks*; ella los sigue, observa, fotografía y dibuja, no con la mirada del antropólogo ni la del detective, sino con la curiosidad y la empatía de quien entiende que está entre sus semejantes. Porque Elisa sabe que la línea que nos separa de ellos es muy delgada. Donde los demás ven –y temen– la otredad, ella encuentra un espejo.

Pero no basta con ser el *stalker* de tus propias manías. Elisa no se conforma con informarnos de lo que ve, sino que intenta penetrar en sus sujetos de estudio. Ya se sabe que los ojos son el espejo del alma, y la mejor puerta para meterse –si eso es posible–, en las entrañas de las personas –otra labor que pocos quieren hacer–. Por eso su obra es un jardín de ojos, que no están ahí para observarnos, sino para que nosotros miremos. *Hacia adentro*, parece indicarnos Elisa con su pincel, como una Alicia perversa que busca llevarnos a las profundidades de los demás, pero sobre todo, de nosotros mismos. **LPyH**



# Feria Internacional del Libro Universitario **FILU 2018**

**27 de abril - 6 de mayo**  
**País invitado: España**

**Foro académico:**  
El lenguaje en la construcción  
de la identidad

**Entrada Libre: 11:00 a 21:00 h**  
**Complejo Deportivo Omega**  
Cayetano Rodríguez Beltrán s/n  
Col. Centro Xalapa, Ver.

Universidad Veracruzana



#FILUUV #FILU2018



Universidad Veracruzana

# ARCHIPIÉLAGO

REVISTA CULTURAL DE NUESTRA AMÉRICA

Número 99 / enero - marzo 2018

Cuba y México

Hacia una Biocracia global

Las identidades de la nación panameña

El padre de la literatura brasileña

La CIA, mecénas del arte abstracto en latinoamérica

La informalidad en América Latina



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, Ciudad de México, CP 04510, México.  
Tel. 5277 8182 / 5622 1904 / email: elaleph@archipelago.com.mx  
CTA. BANCO HSBC Núm. 4040939092. Transferencia electrónica: Clabe 021180040409390924

