

LAPALABRA

YELHOMBRE48 REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
ABRIL-JUNIO, 2019/ ISSN 01855727 / \$40.00

Premio Caniem
2018 al Arte Editorial



Ingresa a

libros.uv.mx
revistas.uv.mx

Y conoce nuestros catálogos



ANIVERSARIO
Universidad Veracruzana
1944-2019



Universidad Veracruzana

LA PALABRA Y EL HOMBRE

EDITORIAL

[abril-junio, 2019]

El año 2019 trae consigo algunos aniversarios cuya mención es esencial como detonadores de cambios de fondo dentro de los ámbitos político, cultural y de las mentalidades. De capital importancia para el mundo contemporáneo, por un lado, están los 30 años de la caída del Muro de Berlín, cuyos efectos siguen presentes hasta nuestros días. En un terreno diferente, el de las letras mexicanas, se sitúa el 40 aniversario de la publicación de *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata.

No es casualidad que desde hace 41 años se haya celebrado por primera vez en nuestro país la llamada Marcha del Orgullo LGBTQ+. Tanto *El vampiro...* como la toma de las calles por el movimiento gay son muestras de cómo ciertas inercias de la sociedad mexicana en el terreno de la sexualidad han ido erosionándose, si bien no al ritmo deseable para que las múltiples diversidades adquieran por fin su normalización.

Simultáneamente han surgido y se han afianzado los llamados estudios de género, que enfocan las producciones artísticas desde nuevas perspectivas, contribuyendo a lecturas e interpretaciones que enriquecen su comprensión. Por ello en esta entrega *La Palabra* conjunta varios textos que visibilizan la presencia de la comunidad gay en la literatura, o que enfocan obras como *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez, desde una óptica de género.

Pasando a la esfera política europea, la periodista polaca Małgorzata Rejmer nos recuerda lo que sucedía antes del desplome del mundo socialista en la Rumania de Nicolae Ceaușescu, donde las mujeres fueron obligadas legalmente por décadas a cumplir con su papel histórico de reproductoras de la especie, por lo que los controles antiaborto se endurecieron y la población creció sin control, dando lugar a una generación sin oportunidades, la de los llamados Hijos del Decreto.

Ante la vorágine del mundo quedan, no obstante, la contemplación y la creación del arte, cuya importancia se hace patente en la producción del cineasta Arturo Ripstein, reconocido por la UV durante la pasada FILU con el doctorado *honoris causa*. Igualmente, en la cinta *Roma*, de otro exitoso cineasta mexicano, Alfonso Cuarón, que ha marcado un hito en la historia del cine nacional. Ambos temas se abordan en la sección Arte. El *dossier* fotográfico de la oaxaqueña Citlali Fabián nos recuerda los fuertes lazos de nuestras culturas mestizas con la tierra y con el maíz, en especial en el caso de las mujeres.

Como en cada número, se espera de esta breve muestra que el lector interesado se acerque a las variadas opiniones y extraiga sus propias conclusiones.

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)

DIRECTOR:

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 Barfusón,
Rosío Córdova, Marilú Galván, Mercedes Lozano,
Beatriz Sánchez Zurita, Irlanda Villegas, Nidia Vincent

Comité consultivo:

Félix Báez-Jorge, Francisco Beverido, Malva Flores,
Felipe Garrido, Gilberto Giménez, León Guillermo Gutiérrez,
Pepe Maya, Julio Ortega, Ricardo Pérez Montfort, Sergio Pitol†,
Julio Quesada, Rossana Reguillo, Alberto Tovalín,
Eduardo de la Vega Alfaro, Héctor Vicario

Responsables de sección:

Palabra: Mercedes Lozano
Estado y sociedad: Remedios Álvarez
Arte y Dossier: Leonardo Rodríguez

**Coordinador y editor de imagen,
diseño del dossier:**

Leonardo Rodríguez

Asistente de edición:

Itzel Olivares B.

Distribución, ventas y publicidad:

Eliel L. Sangabriel

Relaciones públicas y suscripciones:

Maricruz G. Limón

Diseño editorial y composición tipográfica:

David Medina

Servicio Social:

Carolina Jiménez, Karol López, Scarlett Vázquez

Voluntariado:

Ana Reyes

CORRESPONDENCIA:

Hidalgo 9, Col. Centro, 91000
Xalapa, Veracruz, México.
Teléfonos: 2288-181388, 2288-185980

Correo electrónico:

lapalabayelhombre@uv.mx
Versión digital: lapalabayelhombre.uv.mx

Facebook: lapalabayelhombreoficial

Twitter: @PalabayHombre / Instagram: lapalabayelhombre

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana.
Edición trimestral. Núm. de Certificado de Reserva: 04-2007-
120412293700-102. Número de Certificado de Licitud de Título:
14245. Número de Licitud de Contenido: 11818.
Impreso en Prerensa Digital, Caravaggio núm. 30,
col. Mixcoac, Ciudad de México, 03910.

núm. 48

SUMARIO

primavera 2019

LA PALABRA

- 6 **Enrique Serna:** Vampiro cuarentón
10 **Luis Zapata:** El poder del mal
12 **León Guillermo Gutiérrez:** Dos relatos mexicanos de tema gay del siglo XXI
17 **Leif Holmstrand:** Poemas
18 **Victor Saúl Villegas Martínez:** El cuerpo en su laberinto
23 **Amado Peña:** De ello
24 **Ricardo Reis:** Oí contar que en otro tiempo, cuando Persia ...
26 **Gerardo de la Cruz:** En memoria del Jinete Molina
30 **Laura Angélica Vallín Muñoz:** La deconstrucción del infierno en "Tras el final", de Etgar Keret
34 **Violeta Orozco:** Costa primera

ESTADO Y SOCIEDAD

- 37 **Małgorzata Rejmer:** Cunas y ataúdes

ARTE

- 46 **Arturo Ripstein:** Discurso de aceptación del doctorado *honoris causa* de la UV
65 **Raciel D. Martínez Gómez:** El derecho de Cuarón a esculpir su tiempo
69 **Daniel Domínguez Cuenca:** Espacios culturales emergentes en el Veracruz metropolitano

- **Imagen de portada:** Citlali Fabián: *Cuete*





DOSSIER

- 49 **Citlali Fabián:** Mestiza de Yalálag
63 **Claudia Pretelín:** Citlali Fabián: mestiza de Yalálag

ENTRE LIBROS

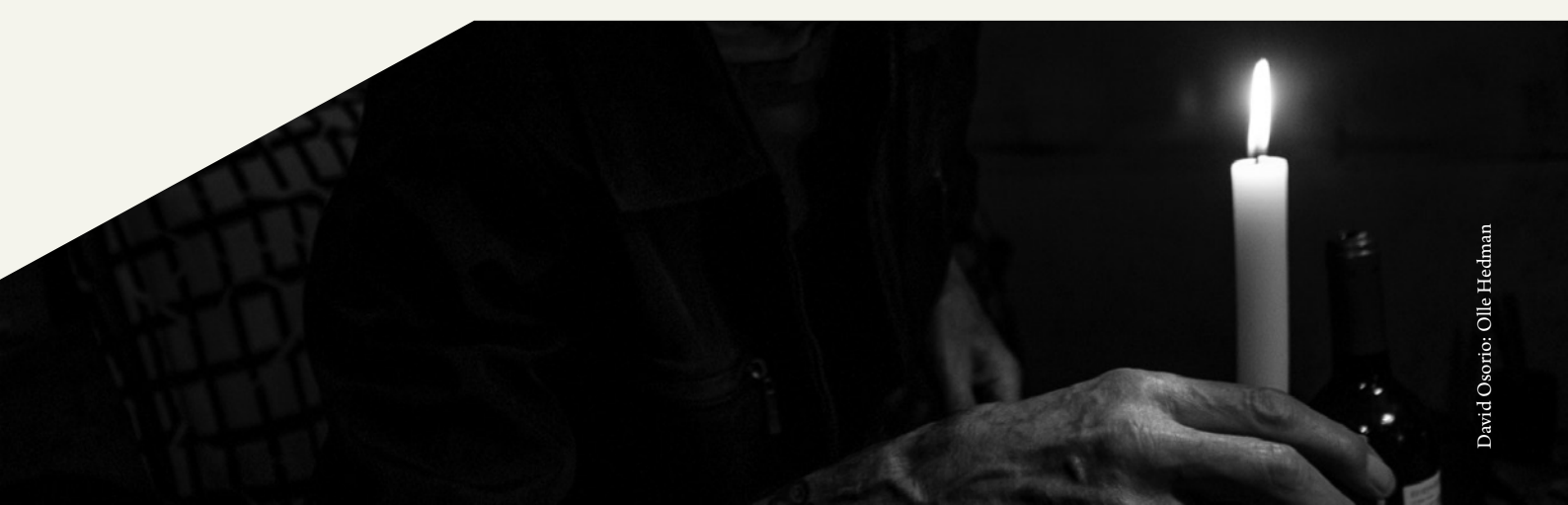
- 74 **Marco Antonio Murillo:** *Una jacaranda en medio del patio*, de Zel Cabrera
75 **Angélica Ahuatzín:** *Desierto en escarlata. Cuentos criminales de Ciudad Juárez*, de José Juan Aboytia, Agustín García Delgado, José Alberto García y Ricardo Viguera
77 **Itzel Rodríguez Mortellaro:** *Viaje por los viajes o Historia de amor entre Maniquí y Rey feo*, de Jorge Luis Herrera
79 **Alfredo Zárate Flores:** *Artis. Revista cultural universitaria*, de Dir. Gral. de Comunicación Universitaria
80 **Héctor J. Hernández Bautista:** *Chicharrón de oso y otros cuentos del fracaso*, de Ana Fuentes Montes de Oca

MISCELÁNEA

- 82 **Elizabeth Corral:** Fernando del Paso (1935-2018)
85 **Víctor Hugo Vásquez Rentería:** De la inversión del sentido al sentido de la inversión



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



En este número presentamos un conjunto de textos que tienen en común el enfocarse en la llamada literatura de género. Está conformado por un ensayo de Enrique Serna sobre el clásico *Vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, que en 2019 cumple 40 años de haber sido publicado, y un cuento del propio Zapata: “El poder del mal”. Igualmente, el ensayo “Dos relatos mexicanos de tema gay del siglo XXI”, así como poemas del artista sueco Leif Holmstrand y un texto sobre el Libertador Simón Bolívar –tal como lo pinta García Már-

LA PALABRA

quez en *El general en su laberinto*–, considerado desde la perspectiva de su corporalidad masculina. En otros temas, complementan la sección poemas de escritores noveles como Amado Peña y Violeta Orozco, y legendarios como Ricardo Reis, el ensayo sobre “La deconstrucción del infierno en ‘Tras el final’ de Etgar Keret”, escrito por Laura Vallín, y el cuento “En memoria del Jinete Molina”, de Gerardo de la Cruz.



VAMPIRO cuarentón

Enrique Serna

Para la clase media castradora, la novela de Luis Zapata era kriptonita pura, pues le ponía delante de los ojos un submundo que tenía muy cerca, pero intentaba negar a toda costa. Y como el morbo suele vencer los escrúpulos morales, *El vampiro* se leyó mucho fuera del gueto gay.

Los lectores de propecta edad seguramente recordarán un anuncio televisivo en el que John Gavin recomendaba someter diferentes marcas de ron a “la prueba del añejo”. Los 40 años de *El vampiro de la colonia Roma*, la novela más famosa de Luis Zapata, nos invitan a una degustación similar para medir su resistencia al paso del tiempo. La contracultura tiene tal fidelidad al aquí y ahora, se afana tanto por abanderar lo nuevo que a veces sus obras más significativas son un estandarte generacional de corta vigencia, en el que los jóvenes de épocas futuras ya no se reconocen. Y como *El vampiro...* es una novela netamente contracultural, emparentada con la narrativa de la onda por su estridente coloquialismo, los lectores que la disfrutamos en la juventud debemos juzgar ahora si su ruptura con los cánones de las bellas letras aportó algo más que una llamarada de libertad. La eficacia de un libro provocador depende en gran medida de las circunstancias de su recep-

ción. Cuando los gustos literarios cambian y la moral pública evoluciona, tenemos una mejor perspectiva para identificar las arrugas o la juventud eterna de una obra.

Desde 1979, la marginalidad sexual ha ganado mucho terreno en la escena cultural mexicana y hoy en día las películas, novelas, poemas eróticos, piezas de teatro y exposiciones de artes plásticas con tema gay son el pan nuestro de cada día. Pero en el momento en que apareció esta novela fundacional,¹ una abrumadora mayoría de la sociedad mexicana consideraba reprobable o de mal gusto que alguien osara contar puterías en letras de molde. Por esas fechas tomó las calles la primera Marcha del Orgullo Gay, que también concitó el repudio de la mayoría conservadora. Para la clase media castradora, la novela de Luis Zapata era kriptonita pura, pues le ponía delante de los ojos un submundo que tenía muy cerca, pero intentaba negar a toda costa. Y como el morbo suele vencer

los escrúpulos morales, *El vampiro* se leyó mucho fuera del gueto gay. Para las buenas conciencias fue, cuando menos, perturbador averiguar, por ejemplo, que los Sanborns, la cadena comercial más representativa de la mentalidad pequeñoburguesa, eran cotos de cacería homosexual donde los chavos perforaban las mamparas de los excusados para *echarse ojo*.

Siempre hubo en la Ciudad de México un ambiente gay clandestino, incluso en tiempos del virreinato. Pero un código de buenas maneras impuesto por la moral judeocristiana lo mantuvo oculto durante 500 años. Un cuento posterior a *El vampiro*, “Doña Herlinda y su hijo”, de Jorge López Páez, llevado al cine por Jaime Humberto Hermosillo, exhibe con fina mordacidad cuál era la manera socialmente aceptable de lidiar con la sodomía sin lastimar la reputación familiar: arropar a las ovejas rosas bajo un manto de respetabilidad, siempre y cuando llevaran una doble vida o nunca salieran del clóset. Los solterones y las quedadas aceptaban los valores entendidos a cambio de no caer en el ostracismo. Aunque en la primera mitad del siglo xx los poetas más talentosos de México eran homosexuales, el temor al repudio social también les impuso silencio. Ni siquiera Salvador Novo, el gay más retador del país, se atrevió a publicar en vida su novela autobiográfica *La estatua de sal*. Un escándalo como ese tal vez le hubiera impedido codearse con las elites del poder y el dinero. A Luis Zapata le tocó romper esa barrera y abrir un ancho camino que muchos escritores hemos recorrido luego de distintas maneras.

Aunque *El vampiro de la colonia Roma* tiene la estructura de un monólogo dramático donde cada capítulo es una cinta grabada, es obvio que Zapata no se limita a tomar el dictado de su informante,



si acaso existió: más bien emplea ese artificio para ocultarse detrás de un biombo y encarrilar el relato por donde más le conviene. Fiel a la tradición flaubertiana del realismo objetivo, el narrador aparenta no interferir en el autorretrato de Adonis, un *chichifo* sin pretensiones literarias que ha llegado a considerar su cuerpo un bien público y no tiene, por lo tanto, ningún reparo en desnudar un alma igualmente promiscua. Por carecer de intimidad, Adonis se ha llegado a fundir con el ser colectivo. No pretende diferenciarse de nadie y, de hecho, su estrecha simbiosis con el área de la ciudad en la que talonea (las colonias Roma y Cuauhtémoc, principalmente) tiende a mimetizarlo con el paisaje urbano, como él mismo reconoce cuando refiere la asiduidad con que montaba guardia en la “esquina mágica” de Insurgentes Sur y Baja California, donde “le iban a hacer una estatua”, porque ya era casi un

punto de referencia para peatones y automovilistas. Sin embargo, el cúmulo de experiencias que nos refiere con una mezcla de candor y desparpajo lo perfila como un personaje complejo y contradictorio, uno de esos personajes esféricos, irreductibles a la categoría de tipo social, a los que E. M. Forster consideraba el centro neurálgico de una novela.

El autorretrato de Adonis quizá pueda chocar a los modernos apóstoles de la corrección política, pues no hay en él ni la más remota intención de dignificar o adecentar a la comunidad gay. De hecho, si lo hubiera escrito un *buga* contemporáneo, algunos comisarios ideológicos de Sodoma podrían tacharlo de homófobo. En el mundo gay de los años sesenta y setenta, donde transcurren las mocedades de Adonis, el culto al efebo casi proscribía los ligues entre hombres maduros, las parejas son precarias y no se guardan

fidelidad, la vigencia erótica dura un suspiro; pasados los 30 años la mayoría de los jotos tienen que recurrir al sexo mercenario y, por consecuencia, los homosexuales pobres y viejos tienen que resignarse a la frustración y a la soledad. Adonis pone en duda, incluso, la posibilidad del amor con mayúsculas entre dos hombres. Cuando un amigo enamorado le cuenta sus cuitas amorosas lo calla con brutalidad:

Mira yo entiendo estas cosas y yo sé que pasan yo sé que existen todavía pero pues a mí no me las vengas a contar no me interesan es más me parecen demasiado cursis bastante hago yo con aguantar a las parejitas que andan en la calle besándose y abrazándose...

La resequedad emocional que aflora en ese pasaje parece una defensa psicológica contra el ries-



go de ablandarse en una profesión donde los sentimientos pueden arruinarlo. Pero al mismo tiempo, Adonis cree que el desamor es un signo de los tiempos: “yo sé que existen todavía”, concede, refiriéndose a los amores apasionados, como si fueran ya una reliquia de otra época. La modernidad, para Adonis, consiste en practicar el sexo sin compromisos con el mayor número de personas y supone que el estilo de vida orgiástico predominará en el futuro. Pero el carácter rudo y malhumorado de su respuesta deja entrever, por detrás de su hedonismo pragmático, un ideal de plenitud amorosa en el que tal vez creyó cuando aún no tenía encallecida el alma.

Si bien la narración coloquial adolece de cierta monotonía estilística, permite a Zapata sugerir sin explicar, esbozar en unas cuantas pinceladas los laberintos psicológicos de Adonis y estimular la creatividad del lector, dándole indicios que puede o no seguir

para descifrar su carácter. Como si la depuración del lenguaje atentara contra el verismo, Zapata ni siquiera accede a pulir el léxico del protagonista cuando él se lo solicita. Al deplorar una larga separación de sus mejores amigos, Adonis declara haberse sentido *gacho* en la soledad y pide a su entrevistador: “No pongas gacho en el libro, ¿eh?”, pero Zapata deja la palabra tal cual, con un criterio más periodístico que literario. Ese apego a la verdad, por malsonante que sea, equivale a una declaración de guerra contra las plastas de maquillaje, los eufemismos y las cortinas de humo que durante siglos escamotearon la realidad del mundo gay. Enemigo de cualquier atildamiento, el narrador aparenta ofrecernos una rebanada de vida en estado bruto, aunque previamente haya editado y seleccionado su material para subrayar las fisuras de la conciencia y las paradojas de la conducta. Lo que pierde en belleza verbal lo gana en ilusión de

vida. Para escritores como Zapata, la novela es un medio de conocimiento humilde que no aspira a los altos vuelos de la palabra. Podemos, quizá, considerar antiestético el desaliño expresivo de Adonis, pero es indudable que su lenguaje rústico y áspero lo retrata con eficacia.

La única instrucción de lectura identificable en el texto son los epígrafes de cada capítulo, que insertan la novela en la tradición de la picaresca. Sin duda, Adonis pertenece por derecho propio al linaje del Lazarillo, el Buscón Don Pablos, la Pícara Justina, Guzmán de Alfarache o Pito Pérez. Abundan en el relato las estampas grotescas o escatológicas con raigambre española: el episodio en que un ciego abusivo manosea a René en un camión de línea creyéndolo mujer, la orgía con los policías de tránsito que detienen a Adonis y a varias locas en Calzada de Tlalpan o las pormenorizadas descripciones de sus enfermedades venéreas, en-

tre muchos otros ejemplos. Pero como buena parte de la novela narra los descabros emocionales de Adonis, su lucha solitaria contra el alcoholismo y la drogadicción, en este caso la comicidad del pícaro linda con la tragedia. La picaresca, según Guillermo Díaz Plaja, es “la epopeya del hambre” y quien lucha con desnudo por sobrevivir no puede coquetear con la autodestrucción. Pero Adonis es un pícaro decadente, con el amor propio más vacío que el estómago. Sin perder de vista su batalla por el sustento diario, la novela narra sobre todo su lucha por no derrumbarse anímicamente. La picardía y la neurosis parecerían incompatibles, pero en el mundo moderno van de la mano. Entre serle fiel a un género literario y apegarse a la realidad, Zapata elige acertadamente modificar la tradición para ajustarla al contexto deshumanizado de las metrópolis contemporáneas, donde los paraísos artificiales tientan, en primer lugar, a los inadaptados y a los parias.

El humor es la tabla de salvación a la que Adonis se aferra para no zozobrar y en la novela cumple una función analgésica. En un pasaje revelador el protagonista relata que cuando él y su hermano se contaban sus penas los invadía una hilaridad nerviosa: “Es como si quisiéramos llorar y no pudiéramos: chillábamos a carcajadas”. Reírse de las propias miserias, practicar el autoescarnio sin red protectora es la mejor defensa contra la baja autoestima que Adonis no se molesta en ocultar. Junto con los placeres prohibidos, su trasgresión sexual le ha deparado el antídoto más eficaz contra el sufrimiento: un sentido

Pocos escritores de México han alcanzado una intensidad tan vertiginosa y una compenetración tan fuerte con la crápula, virtudes que a mi juicio sostienen esta novela en pie y le garantizan una larga vigencia. No la pude someter a la prueba del añejo porque la releí en estado de ebriedad.

carnavalesco de la existencia que lo saca a flote cuando toca fondo. La supervivencia de Adonis depende, en gran medida, de su capacidad para reírse de sí mismo: así se defiende del repudio social, de la policía, de la desesperanza. Según la tesis de la novela, expresada en el epígrafe del primer capítulo, una cita del *Lazarillo*, los pícaros están más vivos que la gente resignada a la normalidad. Y a mi juicio, el principal mérito literario de Zapata es haber retratado fielmente la efervescencia venenosa del mundo gay, una jungla llena de amenazas y riesgos, que puede parecer sórdida a la mayoría de la gente, pero donde predomina el frenesí existencial. No hay una visión edulcorada del gueto, como actualmente sucede en películas y series televisivas (*Queer as folk*, por ejemplo) que pecan

de panfletarias por su afán de inventar una comunidad gay honorable (un oxímoron aberrante con muchos adeptos en las universidades yanquis). Zapata, por el contrario, sabe que el encanto canalla de la jotería es su mayor atractivo. Contrapuesta al letargo de la gente decente, esta oda al libertinaje proclama que, en un mundo reglamentado y pacato solo un pícaro que ha renunciado al decoro puede sacarle jugo a la vida.

Pocos escritores de México han alcanzado una intensidad tan vertiginosa y una compenetración tan fuerte con la crápula, virtudes que a mi juicio sostienen esta novela en pie y le garantizan una larga vigencia. No la pude someter a la prueba del añejo porque la releí en estado de ebriedad. Será leída con nostalgia en el futuro cercano, cuando la homosexualidad alcance un alto grado de aceptación, se diluya su capacidad trasgresora y ningún ligue produzca ya fuertes descargas de adrenalina. **LPyH**

NOTA

¹ En sentido estricto, *El vampiro...* no fue la primera novela gay mexicana, pues en 1964 Miguel Barbachano Ponce había publicado *El diario de José Toledo*, una rareza bibliográfica inasequible que, a juicio de León Guillermo Gutiérrez, tiene un valor literario notable. Véase su ensayo “El cuerpo humano y las calles de la piel” en *Literatura mexicana de temática gay del siglo XIX al XX* (UV, 2016).

Enrique Serna es narrador, ensayista y guionista. Ha publicado *El miedo a los animales* (1995), *El seductor de la patria* (1999), *Fruta verde* (2006), *Giros negros* (2008) y *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013), entre otras obras.

EL PODER del mal

Luis Zapata

Un día, las cartas me anunciaron algo que no me esperaba: estaba a punto de enamorarme otra vez y me encontraba ya listo para tener una relación comprometida y satisfactoria. Rosaura no quiso darme más detalles, por más que se los pedí; me dijo que no quería arruinarme la sorpresa.

Una de las pocas ventajas de la vejez es que nos da modestos e inesperados regalos, que no compensan, desde luego, las molestias a las que la edad nos somete, pero nos arrancan una leve sonrisa de satisfacción. En ocasiones, como es mi caso, no dejamos de experimentar cierta culpabilidad, pero nos quedamos con la sensación de que, de alguna manera, se ha hecho justicia.

Cuando conocí a Rosaura, estaba yo viviendo una de las crisis más fuertes que he sufrido. Acababa de terminar, por mutuo acuerdo, una de las relaciones más prolongadas e importantes que he tenido. Experimentaba el abandono como un dolor punzante y permanente, que se manifestaba en infinidad de molestias y achaques físicos. Afortunadamente, la necesidad de trabajar me salvó de una reclusión que habría sido desastrosa. Había también en mí una voluntad no del todo manifiesta de sobreponerme, que me llevaba a aceptar invitaciones para sa-

lir y asistir a pequeñas reuniones. ¿Conservaba la esperanza de ligar, de tener algún encuentro que me devolviera el ánimo? Quizá sí. En la juventud, las depresiones no conducen a la pérdida total del deseo. Tampoco llevan a la falta de energía que se vive cuando se presentan en la vejez. De cualquier manera, mis esfuerzos para no dejarme llevar por la depresión rindieron fruto, y la pesadumbre fue cediendo poco a poco.

Rosaura era extremadamente delgada y tenía los ojos saltones, lo que la hacía sospechosa de padecer algún trastorno glandular, pues, por lo demás, no era especialmente parca al comer. Sin embargo, no parecía preocuparle su salud física. Su carácter era en general alegre, aunque no le eran ajenos ciertos baches de melancolía y desesperanza. Pero todo eso lo observé algún tiempo después. Al principio solo me llamó la atención su sarcástico sentido del humor, que no pocas veces me hizo reír. Se me olvidaba otro rasgo de

ella que me agradó: sabía escuchar pacientemente las penas de los demás, a las cuales no dudaba en brindar consuelo. A su vez, era capaz de hacer confesiones muy íntimas, en ocasiones sorprendentes. No tardó mucho tiempo en establecerse un lazo de confianza entre nosotros dos. Así, pronto le conté en detalle la historia de mi relación con Juan Carlos, centrándome principalmente en la ruptura. El desahogo de la confesión no se hizo esperar, y tampoco los consejos de Rosaura. Por su parte, ella me habló de su amor no correspondido por uno de nuestros amigos en común, que, como yo, era gay. Lo único que se me ocurrió decirle fue que tratara de ser realista y aceptara la falta de interés de nuestro amigo. Aunque era demasiado obvio, Rosaura me agradeció mi punto de vista.

Rosaura era aficionada al ocultismo, acaso en sus formas más elementales, como la cartomancia. Varias veces le pedí que me leyera las cartas y varias veces me dijo solo generalidades, que, por lo demás, me hacía bien escuchar. Pero en otras ocasiones, la consultaba cuando tenía que tomar decisiones de relativa importancia, y las cartas no dejaron de orientarme. Rosaura me llegó a conocer mejor que nadie, y quizás eso la ayudaba en el momento de echarme las cartas: sabía qué era lo que yo necesitaba oír, y también conocía mis puntos débiles, que, con sus consejos, lo grababan acallarse un poco.

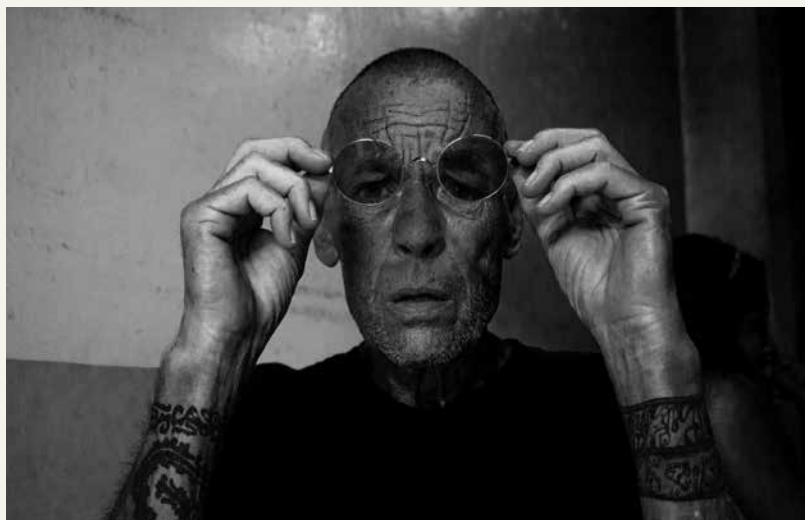
Un día, las cartas me anunciaron algo que no me esperaba: estaba a punto de enamorarme otra vez y me encontraba ya listo para tener una relación comprometida y satisfactoria. Rosaura no quiso darme más detalles, por más que se los pedí; me dijo que no quería arruinarme la sorpresa y que yo sabría reconocer y agradecer ese giro que tomaría mi vida. Esa lectura de cartas me dejó con un

entusiasmo que hacía tiempo no experimentaba, pero también con cierto nerviosismo que tal vez no era más que otra cara de la emoción que sentimos cuando sabemos que algo bueno es inminente.

La sorpresa que predijeron las cartas no se hizo esperar mucho. Una tarde lluviosa, Rosaura se puso de pronto seria y me dijo que tenía miedo. “¿De qué?”, le pregunté. “Me estoy enamorando de ti”, dijo. La confesión de Rosaura me incomodó, pero no me dejó sin habla; le dije que era lo peor que se le podía ocurrir: dejar de estar enamorada de un gay para enamorarse de otro. Ella me dijo que no echara en saco roto sus palabras, que lo pensara bien, que ella podía ofrecerme lo que yo estaba necesitando. Mi incomodidad crecía mientras Rosaura seguía hablando: la relación que me habían pronosticado las cartas era con ella, y a ella también se la habían augurado. Podíamos hacer la prueba, dijo; en realidad, el sexo no era tan importante, y quizá surgiría el deseo con el tiempo.

Las palabras de Rosaura tuvieron un efecto paradójico: en lugar de acercarme a ella, me alejaron. Mi retirada se dio, o hice que se diera, de forma gradual: mis visitas a su casa y mis llamadas telefónicas fueron espaciándose. Cuando ella me pedía que nos viéramos, yo encontraba pretextos, no siempre creíbles. Rosaura, obviamente, lo notó, y me reclamó. Su insistencia no surtió efecto y comenzó a molestarme. Finalmente, Rosaura pareció entrar en razón y dejó de buscarme.

Poco tiempo después, las circunstancias de mi vida dieron un giro radical. Me ofrecieron un excelente trabajo lejos de la ciudad donde residía, y lo acepté con gusto. Mi suerte, que no era mala, mejoró decisivamente. Volví a enamorarme, y fui correspondido. Hice nuevos amigos. Pasaron



los años y el recuerdo de Rosaura fue borrándose hasta desaparecer casi por completo.

Hace unos días, me llama por teléfono Rosaura. Lo primero que me dice es que un amigo en común le dio mi número y que espera no molestarme. No me desagrada tener contacto con ella después de tanto tiempo, y le digo que no me molesta, que al contrario, me da gusto. No me pregunta cómo estoy, y rápidamente entra en materia. Rosaura me dice que está muy enferma y que los médicos ya la desahuciaron, pero quería hablar conmigo antes de morir. Me apañado de ella: todo me imaginaba menos eso. Le digo que lo lamento. Rosaura continúa y me dice que mi negativa a tener una relación con ella la afectó mucho: no solo la entristeció; también la llenó de ira hacia mí. Tan mal se sentía que únicamente se le ocurrió vengarse de mí para desahogarse. Dice que si no lo hubiera hecho, se habría vuelto loca por el dolor. Recurrió entonces a sus habilidades como practicante del ocultismo y me hizo un “trabajo” con magia negra. A eso se debían los problemas y el sufrimiento que habían poblado mi vida durante estos años. Me pidió perdón, y yo se lo di. Quise mostrarme generoso y no le aclaré que

durante el tiempo que dejamos de tratarnos me había ido muy bien; de hecho, era la mejor etapa de mi vida, la más plena. Le dije a Rosaura, en cambio, que sí, que había padecido muchos infortunios y que ahora encontraba la explicación en sus palabras. Volvió a pedirme perdón y volví a dárselo. Dejé que Rosaura se quedara con una última satisfacción, la de creer que realmente me había hecho daño y que su poder era eficaz. Aunque ella estaba arrepentida, me permití darles sentido a los años que había vivido odiándome. Rosaura me dijo que a pesar de todo lo que había pasado, me quería mucho. No fui sincero y le devolví el cumplido en los mismos términos: en realidad, el único sentimiento que experimentaba por ella era la indiferencia. Rosaura añadió que si existía otra vida, esperaba que en ella fuéramos amigos. Se despidió de mí con la voz entrecortada. Le dije mi último adiós, y colgamos. Respiré aliviado: había hecho una buena obra. **LPyH**

Luis Zapata es narrador y dramaturgo. Ha publicado las novelas *Hasta en las mejores familias*, *El vampiro de la colonia Roma*, *La historia de siempre*, *Autobiografía póstuma* y *En jirones*, entre otras.

DOS RELATOS

mexicanos de tema gay del siglo XXI

León Guillermo Gutiérrez

En cuanto a la homofobia, como concepto de fobia a la homosexualidad, fue utilizado por primera vez en 1971 por el psicólogo norteamericano George Weinberg. Y el diccionario de la Real Academia Española incluyó el término como: “Aversión obsesiva hacia las personas homosexuales”.

El personaje homosexual entró de forma tímida y sesgada en la literatura mexicana desde el siglo XIX en las figuras del afeminado “el pollo” (*Chucho el Ninfo*, 1871) y “el lagartijo”. Pero será la famosa redada, efectuada el 16 de noviembre de 1901, de los 42 hombres (incluyendo al yerno del general Porfirio Díaz) asistentes al Baile de los 41 (mitad ataviados con elegantes fracs y el resto con suntuosos vestidos de mujeres) la que fijará en México, a través de los múltiples artículos periodísticos de la época y los grabados de José Guadalupe Posada, lo que ya existía en el inconsciente colectivo: el arquetipo del homosexual, así como la homofobia. Al hablar de arquetipo, lo hacemos desde la idea formulada por Carl Jung, quien introdujo el con-

cepto junto con el de inconsciente colectivo. Para Jung, los arquetipos son una tendencia a formar representaciones sobre un modelo básico que afecta emocionalmente a la conciencia. Según el concepto junguiano, David Huerta dice del arquetipo: “Es un *a priori* de la psique que rige la vida de la humanidad” (2). Mientras tanto, el inconsciente colectivo es un nuevo elemento de la mente donde se conserva información que poco varía entre una persona y otra. Huerta señala que para Jung “las representaciones arquetípicas colectivas son expresiones conscientes de los arquetipos, transmitidos generación tras generación, que cobran significado según el contexto en el que surgen” (2).

De acuerdo con lo anterior, podemos decir que el arquetipo de

lo que hoy conocemos como homosexual se ha representado de formas diversas en la historia de la humanidad. En el caso de México y su literatura, la novela *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* (1906), escrita por Eduardo A. Castrejón, quien toma como base del argumento la fiesta del 16 de noviembre, ridiculiza a los protagonistas nombrándolos con mote femeninos, y los caracteriza con grotescos comportamientos con el objetivo de anatemizar la homosexualidad. Pero cobraron mayor importancia en el inconsciente colectivo las hojas impresas donde Posada los caricaturizó bajo el encabezado: “Aquí están los Maricones. Muy Chulos y Coquetones”, seguido de las cuartetas que relatan lo ocurrido de manera grotesca, detallando el atavío femenino de hombres a quienes llama jotitos, lagartijos, mariquitos, jotones. Detrás de estos apelativos también se configura el arquetipo del homosexual de principios del siglo XX en México como un hombre afeminado, de carácter débil, que rechaza las tareas propias de su género y siente atracción por otros hombres, situación que lo condena al rechazo social y al autocastigo. Su destino es una vida de humillación y sufrimiento.

En cuanto a la homofobia, como concepto de fobia a la homosexualidad, fue utilizado por primera vez en 1971 por el psicólogo norteamericano George Weinberg. Y el diccionario de la Real Academia Española incluyó el término como: “Aversión obsesiva hacia las personas homosexuales”. Aunque la palabra y su definición son de acuñación reciente, no lo es así su práctica. De acuerdo con los datos históricos, la persecución contra los homosexuales acusados de sodomía se inició en la Edad Media. Las variantes en los países de occidente han sido muy diversas a lo largo de los siglos. En lo que respecta a



México, se puede decir que con la redada de 1901 se inaugura en el inconsciente colectivo la homofobia, misma que se ha ido transformando al pasar de los años, al igual que el arquetipo del homosexual.

En México, desde hace varias décadas se ha cultivado el relato de temática gay, reproduciendo en la mayoría de los casos modelos donde el común denominador del discurso son el arquetipo y la homofobia formulados por las estructuras socioculturales en los tiempos históricos en que transcurren las narraciones que aquí se analizan. Es importante señalar que Mario Muñoz, en su artículo “Literatura del subsuelo”, consigna como “uno de los cuentos pioneros en tratar el tema [...] ‘Retrato de un estudiante’, de Jaime Torres Bodet, impreso en *El Ilustrado* el 7 de febrero de 1929” (2012, 11).

Si bien es cierto que a partir de la segunda mitad del siglo xx la cuentística sobre este tema ya no fue un tabú y dio origen a la primera antología en su género a cargo de Mario Muñoz: *De amores marginales. 16 cuentos mexicanos* (1996), el presente trabajo se ha centrado en el análisis de dos cuentos del siglo

En México, desde hace varias décadas se ha cultivado el relato de temática gay, reproduciendo en la mayoría de los casos modelos donde el común denominador del discurso son el arquetipo y la homofobia formulados por las estructuras socioculturales.

xxi. En los años que van del presente siglo el tema en cuestión se ha tratado de diversas formas, pero es necesario señalar que muchos autores, en la argumentación de los cuentos, han seguido basándose en el arquetipo y la homofobia.

Entrando en materia, en primer lugar tenemos el extenso relato “Los anacrónicos”, de Ignacio Padilla, que también podría funcionar como relato breve, ya que

la prolija historia que se narra es una digresión respecto a la verdadera trama que encierra. Aunque el tiempo parece elusivo, el tren suburbano donde el narrador se encuentra con el sobrino nieto del alférez Joaquín Bautista –junto con otros datos– nos ubica primero en la que podría ser la Guerra Cristera (1926-1929), por la alusión que se hace a los federalistas como los contrarios y las arengas del cura: “Cada tercer domingo del año y cada día por la tarde desde un mes antes de conmemorarse la histórica contienda” (Padilla, 2009, 29). Los protagonistas son militares y habitantes de un pequeño poblado, posiblemente del Bajío o de Los Altos de Jalisco, en la década de los veinte, lo que denota una normatividad de comportamiento regida por dos de los más preciados valores de estas comunidades, el militar y el religioso. La estructura narrativa es compleja, apela a la fragmentación y la desarticulación de tiempo y espacio; la acción se detiene para construir la historia con recuerdos, testimonios, intrigas, rumores y la memoria colectiva del pueblo. La digresión es el recur-



so que utiliza para hacer avanzar la historia que se centra en la importancia del Regimiento Santa Engracia y la celebración de la única batalla ganada en la guerra que perdieron.

Tratando de dar un orden lineal a los sucesos de la trama, que encierra en sí más de un secreto, la acción es detonada por el suicidio del alférez Joaquín Bautista, el viejo veterano de 70 años, poco antes de una conmemoración más de la batalla del Zurco. De inmediato llega a su casa el organizador del evento y correligionario del difunto, el capitán Nicolás Margules, quien busca infructuosamente en la casa del alférez unos documentos que supuestamente incriminaban al Regimiento en la muerte a traición del general Iruegas a manos de uno de los suyos y no del ejército federalista. En una de las tantas digresiones se da cuenta (en voz de una sobrina del occiso) de que un año antes de su muerte el alférez había roto su relación con los combatientes que quedaban, al enterarse del brutal asesinato a cuchilladas, en un burdel del pueblo vecino, de un hermoso joven (criticado por sus modales afemi-

En el relato de Ignacio Padilla, que le valiera recibir en 2008 el Premio Rulfo-Radio Francia, el arquetipo de la homosexualidad descansa en la presencia del autor de las misivas, quien es representado como un joven de extraordinaria belleza y denostado por su afeminamiento.

nados), que había llegado junto con otros compañeros para representar a los federalistas en la celebración anual. Muchos años después, el sobrino nieto del alférez, Carlos Lagunas, narra que una década antes, al ir a visitar el pueblo encontró debajo de la puerta de la recámara del alférez la caja que tanto buscó el capitán Nicolás Margules, la cual contenía, atado

con una cinta, un manojito de cartas de amor dirigidas por el joven acuchillado a su tío abuelo. El narrador da fin a la historia con una escueta frase: “Lo único cierto era el silencio.” (34)

La secrecía que también se preserva en la narración de Padilla se ajusta perfectamente al deseo de inviolabilidad del secreto más caro que un hombre, bajo las circunstancias históricas que lo rodean, pudiera guardar: su homosexualidad. Pero no cabe duda que la historia que al final se revela (sin que se transcriban las epístolas) es la de la intensidad pasional entre los dos hombres, la que nos recuerda los versos de Pellicer escritos en 1931 en el gran poema “Recinto”: “Que se cierre esa puerta / que no me deja a estar a solas con tus besos”.

En el relato de Ignacio Padilla, que le valiera recibir en 2008 el Premio Rulfo-Radio Francia, el arquetipo de la homosexualidad descansa en la presencia del autor de las misivas, quien es representado como un joven de extraordinaria belleza y denostado por su afeminamiento. Anteriormente, en el imaginario popular, la extre-

ma belleza masculina se asociaba con la homosexualidad, como si esta misma la propiciara. El discurso homofóbico que se esconde, salta a la vista en la saña con que es asesinado el bello joven. Llama la atención que el homicidio ocurriera en un burdel, a donde los hombres acuden a saciar sus deseos carnales. Tal parece que la hermosura varonil era para ellos provocadora y representaba una amenaza para su “hombria”.

El segundo cuento a analizar es “Gatos pardos”, de Iris García (2009). La historia se inserta en la provincia, pero en este caso la escenografía que le sirve de marco es el estado de Guerrero y, más precisamente, el puerto de Acapulco, convertido por el crimen organizado en una de las ciudades más peligrosas del país.

Iris García, con “Gatos pardos”, se une al movimiento literario llamado realismo sucio (*dirty realism*), que ha cobrado fuerza en las últimas dos décadas. Sin lugar a dudas, en México la influencia mayor se debe al escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez (autor de *Trilogía sucia de La Habana* y *El Rey de La Habana*). Pero los verdaderos orígenes del realismo sucio se remontan a los años ochenta en Estados Unidos, teniendo como máximos exponentes a Raymond Carver y Charles Bukowski. Como todo movimiento, algunas de sus características y elementos se van adaptando a las realidades regionales, por lo que encontramos variantes en los países en que se cultiva. Si en un principio narraba el dramatismo de historias de personajes marginales en la sordidez del exceso de drogas, alcohol y sexo, en América Latina encontró una nueva mina para las editoriales según lo señala Anke Birkenmaier, quien afirma que:

Más que categoría crítica, el realismo sucio ha llegado a

Sin entrar en discusiones de si se trata de una renovación estética o de un oportunismo editorial, es cierto que esta escritura ahonda en temas poco convencionales que calan en la sociedad, con un tratamiento en el que no valen los escrúpulos ni las buenas costumbres.

ser una etiqueta comercial para designar a la generación joven de escritores latinoamericanos como la representó el Boom para los escritores publicados a partir de los años sesenta. Si nos fijamos en Google, nos salen reseñas o noticias de prensa de algunos escritores cubanos, mexicanos y norteamericanos que asocian el término con lo abyecto y lo pornográfico, la violencia, una estética de la “basura”, y hasta una tendencia a lo políticamente incorrecto, al machismo y el sexismo. (2004, 1)

Sin entrar en discusiones de si se trata de una renovación estética o de un oportunismo editorial, es cierto que esta escritura ahonda en temas poco convencionales que calan en la sociedad, con un tratamiento en el que no valen los escrúpulos ni las buenas costumbres. Más bien se podría tratar de una autoposía (en este caso) al cuerpo vivo de ciertos sectores de la sociedad contemporánea.

En este orden de ideas, el cuento de Iris García abre con una frase que es un verdadero puñetazo: “Tanto pedo por otro pinche puto” (2009, 31). Sustantivo, pronombre y adjetivo se fusionan en una bala de alto calibre. La denotación peyorativa es devastadora. En la oración pensada por Jesús Palomino Alberto, alias *Chucho el Loco*, comandante de la Policía

Judicial del Estado, el ser homosexual no alcanza siquiera la humanización; por el contrario, esta condición es definida como la cosificación de lo más abyecto que se hace de un hombre. La trama narra las peripecias sexuales y criminales de Martín Flores, director de Averiguaciones Previas de la Procuraduría. Siempre acompañado, protegido y solapado por la fidelidad de Chucho el Loco, Martín Flores, drogado con cocaína, sale a los burdeles más sórdidos en búsqueda de travestis para saciar sus instintos homoeróticos, y después del acto los asfixia hasta la muerte. Su justificación ante Chucho el Loco (que se encarga de limpiar la escena del crimen y deshacerse de los cadáveres) es que, según él, se había confundido y en su favor dice: “Pinches putos, si se meten de putas, por lo menos que se inyecten las chichis” (39). Con angustia pregunta y a la vez afirma: “¿Verdad que no soy puto, pinche Chucho?” (38)

En este relato se presentan nuevos arquetipos de la homosexualidad que han reclamado nuevas taxonomías, de respeto en un caso, y denigratoria en el otro; así aparecen los apelativos: puto, marica, travesti, vestida, mayate, viejas con regalo. Y es que desde hace un par de décadas las organizaciones mundiales de homosexuales se han agrupado en las siglas LGBTT, designando a lesbianas, gays, bisexuales y transgéneros. Dentro del mundo gay se dan otros subgé-



neros, que la mayoría de las veces son referidos de manera despectiva para los llamados travestis, vestidas y locas. Al respecto, el escritor chileno Pedro Lemebel es quien ha puesto en el centro del debate la postura políticamente incorrecta ante los sectores marginales de la homosexualidad.

En el relato, Iris García revela la compleja red de corrupción desde las entrañas mismas de las instituciones encargadas de la administración de justicia, donde el arquetipo y la homofobia alcanzan su grado más alto al ser los travestis mercancías sexuales y víctimas de un asesino serial que en cada crimen busca dar muerte a su propia homosexualidad.

A través de estos dos relatos, el arquetipo y la homofobia se manifiestan bajo la mirada particular de cada una de las historias. También se evidencia la evolución del homosexual desde el personaje literario que en un principio quiere pasar inadvertido hasta aquel que desea mostrarse en público vestido de mujer y prostituirse, lo que

habla de la diversidad de manifestaciones de la homosexualidad misma. Sin embargo, en ambos cuentos el drama y la tragedia han ido de la mano, representados en las humillaciones, las vejaciones, la destrucción de vidas y el crimen de odio. En resumen, arquetipo y homofobia se convierten en el discurso narrativo. **LPyH**

REFERENCIAS

- Birkenmaier, Anke. 2004. "El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez". *Miradas. Revista del audiovisual* 6: 1-8. Acceso el 26 de diciembre de 2016. http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm
- De Cuéllar, Tomás. 1975. *Historia de Chuchito el Ninfo*. México: Porrúa.
- García, Iris. 2009. "Gatos pardos". En *Ojos que no ven, corazón desierto*. México: CONACULTA / Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Huerta, David. 2012. "El inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung": 2-10.

- Acceso el 17 de diciembre de 2016. <http://davidhuerta.typepad.com/blog/2012/02/el-inconsciente-colectivo-de-carl-gustav-jung.html>
- Monsiváis, Carlos. 2010. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós.
- Muñoz, Mario. 1996. "Prólogo". En *De amores marginales. 16 cuentos mexicanos*. Compilado por Mario Muñoz. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2012. "Literatura del subsuelo". *La Palabra y el Hombre* 23: 9-13.
- Padilla, Ignacio. 2009. "Los anacrónicos". *Revista de la Universidad de México* 61.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Zapata, Luis. 1983. "De amor es mi negra pena". En *De amor es mi negra pena*. México: Panfleto/Pantomima.

León Guillermo Gutiérrez es doctor en Literatura Iberoamericana por la UNAM. Poeta, narrador y ensayista. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre literatura iberoamericana. Es profesor-investigador en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y miembro del SNI.

POEMAS

Leif Holmstrand

Traducción de Petronella Zetterlund

VI

entonces por qué te ofenderías solo porque otros duendes desdennan y desprecian las maravillas sólidas de tu personalidad #estilo #accesorios

Claro que tiene que ver con nosotros: nosotros somos los que desdeñamos, pero solo por tu ceguera ante la necesidad de protección, tu necesidad. Tú te secas, te vuelves polvo. Nosotros echamos spray de odio contra los momentos, spray fijador sobre los garabatos diarios al carbón, un polvo permanente de plata, la animación de dibujos, nuestros momentos intrínsecos de matanza o los tuyos, un montón cada segundo.

VII

saluda amable a los falsos, no tienen la culpa de su naturaleza forzada y luego haz lo posible para que estén a gusto #cortesía #serenidad

*Haz lo posible para sofocar la malevolencia.
Basta con que hagas casi lo mejor que puedas.
Luego desiste de todos tus medios y recursos y ponte a nuestra disposición. Hemos deseado esto.
El cuidado puede ser mutuo; los daños también.
Hemos hablado algo del odio pero el odio en realidad ha cesado. ¿Recuerdas? **LPyH***

Leif Holmstrand (Suecia, 1972) es escritor y artista *queer* multidisciplinario. Su obra literaria, experimental, incluye poesía, narrativa y dramaturgia. Los poemas que aquí se presentan pertenecen al volumen *Avstå från tragedierna [Renuncia a las tragedias]*, Trombone, 2017.

EL CUERPO en su laberinto

Víctor Saúl Villegas Martínez

La masculinidad del Libertador se establece en la novela mediante numerosas marcas que aluden a dos situaciones bien diferenciadas: el esplendor de la figura de Bolívar por sus hazañas en los procesos de independencia, y la pérdida del control político debido al rechazo de sus ideas.

Las novelas de Gabriel García Márquez son, sin duda, edificios narrativos complejos que encierran un universo cultural plagado de simbolismos; por ende, consisten en auténticos documentos que articulan un discurso fundacional. La novela *El general en su laberinto* (1989) no escapa a esta premisa y desarrolla una extensa y profunda perspectiva sobre los últimos días del Libertador Simón Bolívar, a la par que brinda un panorama sobre la reconstrucción de Hispanoamérica una vez concluidos la mayoría de los procesos de independencia.

Por este mismo contenido histórico del texto señalado, la crítica ha especulado respecto de la suave línea que separa a una novela completamente ficcional de otra con un carácter biográfico, ya que ambos factores confluyen de un modo armonioso en *El general en su laberinto*. Estas dos visiones

o etiquetas que se le han otorgado a la novela surgen de dos aciertos correlativos de su autor: por un lado, el uso preciso de recursos narrativos para articular una historia ya conocida pero que resulta novedosa por la configuración del estilo literario y, por otro, la documentación histórica necesaria para involucrar al lector en los pormenores de la vida del Libertador venezolano. Sin embargo, más que generar polémicas, la especulación enriquece los estudios realizados sobre estas dos aristas de la novela, ya que hace hincapié en la manera magistral de enlazar los dos niveles de un texto narrativo –discurso y diégesis– para no dejar de lado ni la documentación histórica ni la dimensión estética.

El contenido histórico permite entonces reconocer un amplio universo simbólico que funciona como preámbulo a la configuración de los diferentes países hispanoa-

mericanos, especialmente de Colombia y Venezuela. Como se dijo al principio, hay en la literatura de García Márquez un fuerte compromiso de carácter fundacional que permite hacer una disección de las peculiaridades de la identidad hispanoamericana –el cual es compartido con el resto de los escritores del *boom*–. Este acercamiento a la identidad plantea entonces una recuperación de la forma en la que es concebido el dispositivo de género, el cual ha servido no solo para configurar la concepción ideal del hombre o la mujer que se requería en las jóvenes naciones hispanoamericanas, sino para construir prácticamente todas las sociedades. Por ello, es interesante analizar cómo aparecen representados lo masculino y la figura del héroe en esta novela, ya que forman parte del género que posee Bolívar y, por ende, funcionan a manera de ejemplo para el resto de la colectividad que lo rodea.

La masculinidad del Libertador se establece en la novela mediante numerosas marcas que aluden a dos situaciones bien diferenciadas: el esplendor de la figura de Bolívar por sus hazañas en los procesos de independencia, y la pérdida del control político debido al rechazo de sus ideas. Estos dos momentos se sobreponen uno al otro para dar casi la impresión de que hay dos sujetos bien diferenciados, aunque, claro está, el objetivo del texto es dar prioridad a los últimos días de Bolívar, por lo que esa segunda etapa en la cual el Libertador inicia su lento y prolongado camino al exilio aparece descrita con mayor profundidad. Durante la recuperación de este último tránsito, el narrador alude a cómo se ha producido una pérdida en el protagonista, la cual está vinculada principalmente con la enfermedad y el desprestigio político pero también con la lucha entre la esperanza y la resig-



nación: el general, en condiciones precarias de salud, abandona Bogotá para sumergirse en un recorrido físico y memorístico, en el que lucha para no caer aniquilado por el mismo peso de sus hazañas pasadas. Enrique Gil Calvo, en *Máscaras masculinas*, menciona sobre esta transformación lo siguiente:

La vida masculina entera es una carrera contra el tiempo a largo plazo, tratando de trazar una trayectoria biográfica mínimamente digna. Y aquí la mejor metáfora es la ya citada del libro de la vida, de cuya lectura se desprende una historia natural: nacimiento, desarrollo, apogeo, declive y muerte. En el fondo, toda historia natural se parece a los libros titulados ascenso y caída (o auge y ocaso) del Imperio romano. Bien, pues basta con sustituir el Imperio romano por el imperio de un hombre: de cada

A lo largo de la novela aparecen numerosos fragmentos que dan cuenta de las aventuras que el general tenía con mujeres de diferentes nacionalidades. De entre todas ellas, destaca Manuela Sáenz, mujer impetuosa que participó activamente en el proceso de independencia.

hombre, obligado como está a dejar huellas de su paso por esta vida. (2006, 94)

Dentro de la configuración de esta trayectoria masculina, una de las

marcas más preponderantes es la relación que el Libertador establecía con las mujeres. A lo largo de la novela aparecen numerosos fragmentos que dan cuenta de las aventuras que el general tenía con mujeres de diferentes nacionalidades. De entre todas ellas, destaca Manuela Sáenz, mujer impetuosa que participó activamente en el proceso de independencia y fue la acompañante que apoyó y defendió al Libertador durante varios años hasta el exilio y la muerte de este. La relación entre Manuela y Bolívar es muy interesante desde múltiples perspectivas, pero en lo referente a la masculinidad, podría decirse que hay un equilibrio entre las fuerzas que ambos representan. En este sentido, si bien Manuela pierde su poder en Bogotá y es enviada al exilio también después de la muerte del Libertador, no cabe duda de que sin su presencia el general no habría podido alcanzar varios de sus objetivos, entre los cuales figura la preservación de



la propia existencia. Esta compleja relación es señalada por el narrador del siguiente modo:

Manuela se impuso con una determinación incontenible y sin los estorbos de la dignidad, pero cuanto más trataba de someterlo más ansioso parecía el general por librarse de sus cadenas. Fue un amor de fugas perpetuas. En Quito, después de las primeras dos semanas de desafueros, él tuvo que viajar a Guayaquil para entrevistarse con el general José de San Martín, libertador del Río de la Plata, y ella se quedó preguntándose qué clase de amante era aquel que dejaba la mesa servida en mitad de la cena [...] Mientras tanto, se consolaba en un idilio múltiple con las cinco mujeres invisibles del matriarcado de Garaycoa [...] Terminada la misión en Guayaquil escapó de todas ellas con promesas de amor eterno y pronto

regreso, y volvió a Quito a sumergirse en las arenas movedizas de Manuela Sáenz. (142)

Otra de las mujeres que dejaron una huella en la vida del Libertador fue Miranda Lyndsay, joven inglesa radicada en Jamaica que, una vez enterada de la celada que se tendió a Bolívar para asesinarlo, finge una cita amorosa para que este acuda y no perezca a manos de sus detractores. Es curioso ver cómo la relación de las mujeres con la figura masculina, representada esta por el general, no ocurre por completo en un ámbito de subordinación hacia lo masculino, como era lo convencional en la primera mitad del siglo XIX en Hispanoamérica, sino que las mujeres desempeñan un actividad tan trascendental como rescatar al mismo general de los atentados. No obstante, la máscara masculina que debe colocarse el Libertador frente a los otros siempre tiene que ser la de un dominio completo sobre la contraparte fe-

menina; por ello con frecuencia se alude a la capacidad de conquista del general también en el terreno de la sexualidad. En consecuencia, hay una dualidad en cuanto a la consideración de estas relaciones: por un lado recibe la ayuda de las mujeres de manera directa e indirecta, cayendo seducido por la inteligencia, belleza y astucia de ellas; y, por otro, actúa como un donjuán que seduce, complace –y es complacido– para huir posteriormente.

Otro punto a destacar que se corresponde con la masculinidad está relacionado directamente con el cuerpo del protagonista. El narrador hace énfasis en cómo el general era reconocido por la fortaleza y energía que lo acompañaron en sus hazañas desde Venezuela hasta Bolivia. La corporalidad del Libertador iba de la mano con el poder que representaba frente al resto de la población y resulta interesante advertir cómo, una vez que se inician los estragos por los padecimientos de salud, es uno de

los principales rasgos que se toman en cuenta para señalar su declive. Con esto quiere decirse que, si bien hay una pérdida de poder por el rechazo de la clase política colombiana, el Libertador se percibe aún más disminuido en su dominio debido a la afectación de su corporalidad. Puede afirmarse que esto es una estrategia vinculada con la concepción de la masculinidad: recuérdese que el cuerpo del varón, al igual que el de la mujer, siempre es señalado como depositario de diversas sanciones y posturas sociales. Así, si el general está desprovisto de poder y su cuerpo ya no conserva la fortaleza anterior, se considera que la masculinidad estaría disminuida. Por ello el narrador de la novela insiste tanto en esta comparación del antes y el después en cuanto al cuerpo del Libertador. Un ejemplo de esto ocurre con el baile, una de las aficiones más conocidas de Bolívar:

Bailó casi tres horas, haciendo repetir la pieza cada vez que cambiaba de pareja, tratando quizás de reconstituir el esplendor de antaño con las cenizas de sus nostalgias. Lejos quedaban los años ilusorios en que todo el mundo caía rendido, y solo él seguía bailando hasta el amanecer con la última pareja en el salón desierto. Pues el baile era para él una pasión tan dominante, que bailaba sin pareja cuando no la había, o bailaba solo con la música que él mismo silbaba, y expresaba sus grandes júbilos subiéndose a bailar en la mesa del comedor. La última noche en Honda tenía ya las fuerzas tan disminuidas, que debía restablecerse en los intermedios aspirando los vapores del pañuelo embebido en agua de colonia, pero bailó con tanto entusiasmo y con una maestría tan juvenil, que sin habérselo

La corporalidad del Libertador iba de la mano con el poder que representaba frente al resto de la población y resulta interesante advertir cómo, una vez que se inician los estragos por los padecimientos de salud, es uno de los principales rasgos que se toman en cuenta para señalar su declive.

propuesto desbarató las versiones de que estaba enfermo de muerte. (74-75)

Como puede observarse, la comparación permite señalar esas ausencias corporales del general, quien, a pesar de sus padecimientos, intenta sobreponerse y trata de brindar aún una imagen de fuerza. Esto sucede a lo largo de toda la novela hasta el momento en que el Libertador cae postrado y ya no tiene la capacidad de exhibirse con gallardía ante los demás. Gil Calvo menciona, cuando habla de la relación entre el héroe y la masculinidad, una concepción que se vincula con lo señalado en la cita anterior y durante todo el desarrollo de la novela:

Un héroe ha de controlar en todo momento su temor ante la propia muerte, fuente de pánico cerval y causa última de toda cobardía. El miedo a morir no desaparece nunca, pero al menos se puede aprender a convivir con él sin

que interfiera en la propia capacidad de acción. Y a eso se le llama valor o valentía, que solo suele ser una máscara hueca y vacía imposible de refutar. Pues si el héroe está bien entrenado para ocultarlo, su miedo secreto se hace invisible desde el exterior, como si lo hubiera vencido para siempre. (160)

Y, efectivamente, el tipo de héroe al que nos enfrentamos en la novela ha aprendido a sobrellevar este miedo, que su ocultación es prácticamente un acontecimiento cotidiano. Solo durante los últimos momentos, cuando las fuerzas del general han menguado por completo, este opta por no ocultar más su padecimiento, aunque el miedo no necesariamente asoma por su mirada; es decir, conserva todavía una voluntad interna que se contrapone con su cuerpo debilitado.

Ahora bien, junto con la debilidad física viene a su vez, como ya se dijo, la caída del poder que arrastra al general al exilio tras una serie de traiciones e infamias que han quebrado la imagen del Libertador frente a su entorno político y la población en general. La figura mítica del héroe que había conquistado la independencia de varias naciones de Sudamérica ha sido sustituida por la de un dictador con sueños inalcanzables. De este modo, la posible hipermasculinidad del héroe –quien ha realizado hazañas monumentales, ha tenido bajo su dominio a una enorme cantidad de hombres dispuestos a servirle en cualquier momento y ha conquistado una cifra de mujeres que llenaría una inmensa lista– es disminuida por completo al verse obligado a abandonar su poder en medio de la inestabilidad política colombiana. Y, curiosamente, cuando está a punto de recuperar nuevamente el control de la nación, es su cuerpo enfermo el que



se lo impide, como si por diversos flancos quisiera ser detenido el proyecto pensado por el general.

Las diferentes facetas de la masculinidad del Libertador van entonces de la mano con la concepción del héroe. Los puntos tratados en este breve acercamiento permiten observar cómo el comportamiento con las mujeres, la corporalidad, la fuerza, la evasión del temor a la muerte, el dominio frente a otros varones, la gallardía y el control político impulsan aún más la imagen de un “súper hombre”, el cual, por la función moral que representa frente a los demás, debe evitar el declive. En consecuencia, los últimos meses del general aparecen marcados por una angustia constituida tanto desde el exterior como desde el interior: en el primer caso se trata de un temor al complejo destino de las naciones independientes; el segundo consiste en una lucha intermina-

El laberinto habitado por el Libertador se hace interminable cuando las exigencias sociales, históricas y políticas lo colocan a merced de la terrible mirada de los otros.

ble entre la enfermedad y la voluntad de sobreponerse a ella. Así, el laberinto habitado por el Libertador se hace interminable cuando las exigencias sociales, históricas y políticas lo colocan a merced de la terrible mirada de los otros. En este sentido, las contiendas del general parecen no tener conclusión, ya que prevalecen en su interioridad al obligarlo a equilibrar

sus anhelos con los de los demás; por ello, la figura del héroe termina por convertirse en una piedra enorme que debe ser llevada con estoicismo a la par que se evita perder, a toda costa, la máscara de la masculinidad. **LPyH**

REFERENCIAS

- García Márquez, Gabriel. 2006 [1988]. *El general en su laberinto*. México: Diana.
- Gil Calvo, Juan. 2006. *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.

Víctor Saúl Villegas Martínez es maestro en Literatura Mexicana por la UV y doctor en Humanidades (línea de Teoría Literaria) por la UAM-Iztapalapa. Actualmente es profesor de la Facultad de Letras Españolas de la UV y miembro del SNI.

DE ELLO

Amado Peña

Cuando busco la razón de la enredadera invadiendo mi ventana
hacia adentro del cuarto
como una mano que alcanza los granos en la luz
o que palpa tu cara sonriendo antes de que te hagas la dormida,
me doy cuenta que he intentado luchar contra la desilusión,
que es otra forma del olvido.

La broza detrás de la cortina juega con las sombras
mientras espero que las buenas y las malas relaciones que he hecho en esta ciudad
entren en la habitación, lentamente, como una vegetación extraña.

Porque a veces me parece que las relaciones son eso,
un instante desbocado en el tiempo, para tropezar con los objetos que pueblan
[tus facciones y que la mano, por accidente, reconoce.

Sin embargo, nada vendrá de ello. **LPyH**

Amado Peña (Tuxtla Gutiérrez, 1985) es traductor, poeta y editor. Desarrolló en equipo la aplicación Cultour en México y Finlandia para Android. Actualmente dirige Canon Accidental, editorial independiente especializada en traducción.

OÍ CONTAR QUE EN OTRO tiempo, cuando Persia...

Ricardo Reis

Versión libre de Jorge Lobillo

OÍ CONTAR QUE EN OTRO TIEMPO, CUANDO PERSIA
tenía no sé qué guerra,
cuando la invasión ardía en la ciudad
y las mujeres gritaban,
dos ajedrecistas seguían
el continuo juego.

A la sombra de un tupido árbol
solo atendían al antiguo tablero.
Y al lado de cada uno, esperando sus
momentos más destacados,
cuando se había movido la pieza, mientras
se esperaba al adversario,
un vaso de vino les refrescaba
sobriamente la sed.

Ardían casas, saqueadas
las arcas y las paredes;
violadas, las mujeres eran puestas
contra los muros caídos;
traspasados por lanzas, los niños
pura sangre en las calles...
Pero donde estaban, cerca de la ciudad
y lejos de su ruido,
los jugadores seguían
la partida de ajedrez.

Aunque en los mensajes del yermo viento
llegasen gritos,
y, al pensarlo, les subiese desde lo más hondo
que ciertamente las mujeres
y las tiernas hijas violadas estaban

en esa distancia próxima;
aunque, en el momento que lo pensaban,
una sombra leve
les pasase por la frente absorta y vaga,
pronto sus ojos serenos
volvían la atenta confianza
al viejo tablero.

Cuando el rey de marfil está en peligro,
¿qué importa la carne y los huesos
de madres, hermanas y niños?
Cuando la torre no cubre
la retirada de la reina blanca,
el saqueo poco importa.
Y cuando la mano confiada da jaque
al rey del adversario,
poco le pesa al alma que a lo lejos
estén muriendo hijos.

Incluso que, de pronto, desde el muro
surja el sañudo rostro
de un guerrero invasor, y rápido deba
en sangre allí caer,
el solemne jugador de ajedrez,
todavía un momento antes
(y atento al cálculo de un lance
con efecto horas después)
aún entregado al favorito juego
de los grandes indiferentes.

Caigan ciudades, sufran pueblos, cesen
la libertad y la vida.

Los tranquilos bienes y las herencias
ardan y sean arrancados,
mas cuando la guerra interrumpa los juegos,
esté el rey sin jaque,
y el peón de marfil más avanzado
pronto a ganar la torre.

Hermanos, que amamos a Epicuro
y lo entendemos
más por nosotros mismos que por él,
aprendamos en la historia
de los serenos jugadores de ajedrez
cómo pasar la vida.

Todo lo que es serio poco importe,
lo grave pese poco,
el natural impulso del instinto
ceda al inútil gozo
(a la sombra plácida de la arboleda)
de jugar una excelente partida.

Lo que nos llevamos de esta vida inútil
vale tanto, sea
gloria, fama, amor, ciencia, vida,
como si fuese apenas
la memoria de un juego bien jugado
y una partida ganada
a un mejor jugador.

La gloria pesa como un fardo agotador;
la fama, como la fiebre;
el amor cansa, porque es serio y procura;
la ciencia nunca encuentra;
y la vida pasa y duele porque sabe ...
El juego de ajedrez
secuestra el alma, pero, perdido,
pesa poco, pues nada es.

¡Ah!, bajo las sombras que sin querer nos aman,
con un vaso de vino
junto, y atentos solo a la inútil faena
del juego de ajedrez,
aun cuando este sea solo sueño
y no haya compañero,
imitemos a los persas de esta historia
y, mientras allá fuera,
cerca o lejos, la guerra, la patria y la vida
claman por nosotros, dejemos
que en vano llamen; cada uno de nosotros,
bajo las sombras amigas,
soñando, compañeros y ajedrez,
su indiferencia. **LPyH**

EN MEMORIA

del Jinete Molina

Gerardo de la Cruz

Lleno de amargura, mas enamorado del peligro, Tríptico López decidió probar suerte en deportes de alto riesgo. En breve arrebató a Roberto el Negro Rodríguez la capitanía del H. Equipo de Montañismo de la Universidad Autónoma de Tenayuca (UAT).

Al pie del Colmenar se aprecian dos grandes cruces de madera, que se yerguen, acaso para honrar, modestamente, la memoria de dos prominentes figuras del alpinismo nacional: Oliverio *el Jinete* Molina y Amado Mota, quienes intentaron conquistar esta escarpada cumbre. Las dos expediciones fueron fatales. La del Jinete, efectuada en solitario; la del segundo, realizada en compañía del regio Tríptico López, apodado *el Capi*.

Desde los cuatro años Tríptico López dio muestras de un singular talento para desempeñar tareas que requerían de habilidad sobrenatural y harta fortaleza física. A los once, ya era campeón goleador de la Liga de Fútbol Interescolar; al cumplir catorce, el mejor espadachín a nivel nacional en la categoría de cadetes y menores de veinte; a los diecinueve ganó el Campeonato

Juvenil Estatal de Lucha Olímpica y a los veintiuno perdió, por mínima diferencia de puntos, los Guantes de Oro en la Arena Coliseo de la Ciudad de México.

A su magnífica constitución atlética había que sumarle el atractivo físico. Tríptico era un mocetón bien parecido, de barba partida –estilo Jaime Moreno–, y movía curiosamente los músculos pectorales. Aunque entre los hombres despertaba un poco de envidia, esto fascinaba a las mujeres, que lo consideraban encantador y afirmaban que era el hombre ideal para satisfacer sus requerimientos amatorios: nunca hablaba más de la cuenta, siempre tenía preparada una rosa roja de tul en la guantera de su auto (un Chevrolet 1971), lista para caer en manos de una dama, ya fuera bella u horrorosa, y cinco pesos en la bolsa para invitarle un raspado en la Alameda a la

presa en turno. Empero, los cinco pesos permanecieron en el bolsillo de su pantalón, o en su chamarra o en la guantera del coche hasta el día de su autoexilio: la conquista deseada jamás se cruzó en el camino de Tríptico López.

Sin embargo, no todo era perfecto en la vida del deportista modelo: su soledad era de campeonato y en sus ojos acuosos, con la mirada fija en el techo de su habitación y clavada la nuca a un almohadón de plumas de ganso auténticas, titilaba la imagen sin rostro de la mujer de sus sueños.

Lleno de amargura, mas enamorado del peligro, Tríptico López decidió probar suerte en deportes de alto riesgo. En breve arrebató a Roberto *el Negro* Rodríguez la capitanía del H. Equipo de Montañismo de la Universidad Autónoma de Tenayuca (UAT), que estaba a punto de emprender una hazaña consignada hoy en los anales del deporte *amateur* como insólita y heroica.

El equipo del Capi trataría de coronar el Colmenar, la punta más alta de la Sierra Madre de Santísima. Años atrás lo había intentado, con poca fortuna, el Jinete Molina, ídolo de Tríptico. A escasos cien metros, lo más ciento cincuenta, de alcanzar la meta, un pedrusco se desprendió del Colmenar. La piedra no causó daño a terceras personas; el único inconveniente fue que a esta iba prendida la mano del Jinete Molina, y a la mano su brazo, y a su brazo el cuerpo entero del montañista, que se desplomó al vacío. Jamás se volvería a tener noticia de Oliverio Molina, pero le hicieron un bonito entierro de cuerpo ausente, pues no hallaron su cadáver, aunque se sospecha que los buitres tuvieron oportunidad de disfrutarlo.

El 11 de septiembre de 1974, Tríptico López, el Negro Rodríguez, Lucía Calamaro y Amado Mota, muchachos todos entre los



veinte y veintitrés años, se arrodillaron a las faldas del Colmenar frente a la simbólica cruz en memoria del Jinete Molina; se persignaron, elevaron un Padre Nuestro y, a instancias del Negro, dos *Salve, María*; al cabo, se volvieron a persignar y enseguida se pusieron de pie, al tiempo que, retadores, levantaron la mirada para contemplar la difusa y borrascosa cumbre que les aguardaba. Así, echando mano de sus instrumentos de trabajo, uno a uno, comandados por el Capi, se agazaparon sobre la insondable y áspera piel de la punta más alta de la Sierra Madre de Santísima y se aventuraron en la empresa más costosa de sus vidas.

“*Alea jacta est*” o “la suerte está echada”, sentenció Lucía Calamaro, estudiosa del latín en sus ratos de ocio. No se equivocó; el destino le tenía reservada la primera sorpresa que recibiría la expedición. Fue la primera en caer; por fortuna, sobrevivió gracias al Negro y al amor.

El Negro Rodríguez, que en secreto veneraba a la Calamaro pero nunca tuvo las agallas o el atrevimiento de confesarle su eídética pasión debido a que se con-

sideraba indigno de mujer nacida en tan alta cuna, se despidió de sus compañeros y descendió, con terrible aprehensión en el corazón, en auxilio de la chica. Trescientos metros abajo, el Negro la halló; Lucía respiraba con dificultad y tenía ambas piernas rotas, además de un par de costillas destrozadas.

El bello rostro de Lucía Calamaro no sufrió daño alguno, apenas algunas deformidades. Cuando los socorristas llegaron había tanta sangre que, confusos y asustados, se vieron en la imperiosa necesidad de amputarle ambas piernas, las más codiciadas de la Facultad de Derecho Mercantil de la UAT, y luego, las más admiradas en el anfiteatro de Medicina. Tiempo después, Lucía Calamaro se abocó exclusivamente al estudio del latín y a odiar el resto de su vida al Negro Rodríguez, que la había rescatado de la muerte solo a medias (físicamente hablando), para devolverla a una silla de ruedas que empujaría su salvador, también por el resto de la humillante vida que compartieron.

Amado Mota y el Capi López prosiguieron la incursión sin mayores complicaciones; no obstan-

te, un par de veces la inexperiencia y torpeza de Mota los orilló al borde del abismo. Los montañistas se encontraban a 537 metros sobre el nivel del mar y, sin saberlo aún, ya habían labrado con sus propias uñas su destino en la rocosa epidermis del Colmenar. Calcularon que de seguir con este ritmo, sin premuras ni contratiempos, en un par de días habrían de alcanzar su objetivo y la Madre Naturaleza sería de nueva cuenta vencida por la voluntariosa necesidad de su más terco hijo, el hombre.

Estos eran los dispersos pensamientos que se sucedían en la cabeza de Amado Mota cuando, en un parpadeo, rodeó la discontinua cintura del Colmenar y una hiedra venenosa lo acarició tiernamente. Las consecuencias del accidente no fueron inmediatas, pero cinco minutos después, Mota experimentó un incontrolable deseo de rascarse la mejilla y la nariz, que desde luego satisfizo. Entonces apoyó en forma un tanto suicida el pie sobre una saliente deleznable y estuvo a punto de rendirse a las ganas de estornudar, mas pronto se sobrepuso, y lleno de júbilo por haber



resistido estoicamente la tentación, estornudó súbitamente y, por fin, resbaló. Su caída fue ingrata, aunque tuvo ciertas bondades: la comezón cedía ante la fricción de sus largas uñas.

En la cara del Capi López se dibujó un gesto de desazón mientras el cuerpo del bravo Amado Mota, como el de Juan Escutia en el cerro de Chapultepec o el de Oliverio Molina años atrás –según era fama–, rebotaba de roca en roca, desmembrándose golpe tras golpe.

Tríptico López no se amedrentó y continuó su marcha solitaria; a diferencia de sus compañeros, retaba con soberbia a la Parca, así que su avance era en extremo heterodoxo para los cánones del alpinismo, por no decir desordenado, inconsciente e irresponsable. No obstante, esa mañana el Colmenar amaneció de buen humor y fue generoso con el Capi, le dio doscientos metros más de vida y le refrescó el ánimo mediante una ventisca pavorosamente gélida. A esta altura del camino, Tríptico tenía la certeza de que alcanzaría su objetivo, y ante las anodinas facilidades que la Santísima le ofrecía, decidió refu-

giarse, con el fin de salvar mayores dificultades, en una húmeda oquedad que advirtió a unos veinte metros de distancia.

Trepó angustiado hacia la minúscula caverna. Sin embargo, veinte metros después de haber tomado aquella decisión, al asomar la cabeza hacia el interior de la cueva, impulsado por el vano intento de agazaparse en esta, ¡zuapf!, recibió un escandaloso revés.

–¡A volar, pichón! –estalló una voz ronca–. ¡Búscate un agujero para ti mismo, cretino! –amenazó el Jinete Molina, quien cansado de la vida, de su propio mito y las injurias, quiso huir del infierno terrenal, y de los cobradores de apuestas y los aboneros, e hizoles creer, tanto a admiradores como acreedores, que había muerto.

El hecho resultaba insólito e inverosímil a juicio de Tríptico, y más que nada decepcionante. No podía creerlo: cuando el Capi se enteró de la hazaña y triste suerte de Molina, allá en tiempos adolescentes, lo convirtió en su máximo héroe, el ejemplo a seguir. Y, en efecto, aquí estaba.

Tríptico López obedeció sumiso al Jinete y emprendió, en busca

de su propia madriguera, una retirada austera, con un dejo de amargura entre dientes y un bonito nomeolvides de Molina en su mejilla.

El Colmenar, que estaba de veras de mucho muy buen humor, le permitió ascender otros cincuenta o sesenta metros. Después la ventisca arreció y adquirió verdadera facha de tormenta. Mas el empecinado López halló, muy a su pesar, guarida en otra cueva (no menos húmeda que la del Jinete) donde apenas cupo –gracias a sus conocimientos de danza clásica– acostado y con las piernas flexionadas, en graciosa postura de maestro yogui o contorsionista.

La tormenta golpeó al Colmenar durante cuatro largos días; al llegar el quinto, amainó, y en el sexto desapareció misteriosa y fatalmente. Entonces el Capitán del Equipo de Alpinismo de la Universidad Autónoma de Tenayuca, después de hacer una comprimida e inesperada serie de piruetas, pudo husmear el nuevo panorama que le deparaba el Colmenar.

–Triste –dictaminó Tríptico.

Acto seguido, se desenroscó y tomó posesión de su trono al borde de su nueva morada.

Comía unos cacahuates enchilados cuando el amargo Desfile de la Primavera del año pasado brincó a su memoria. Se había tomado la molestia de ir solamente para experimentar la más insípida de las emociones. En un rincón, balanceándose de pie como quien no sabe bailar (o no quiere o no tiene con quién hacerlo) y en la mano un vaso desechable de refresco Lulú sabor grosella, veía cómo gozaban del espectáculo sus amigos. Cuando por fin se encontró solo, descubrió que ya no hallaba fascinación alguna por la vida: todo lo había ganado con muchísimo esfuerzo y todo lo había perdido en un tris. Particularmente la capacidad de asombro. Quizá por eso cada vez buscaba empresas de mayor riesgo, tentativas que lo colocaran en situaciones límite, al filo del desgastado.

El recuerdo de la fiesta lo sustrajo de golpe al presente. Según las cuentas mentales del Capi, era 18 de septiembre de 1974. Tríptico se quitó los guantes y chifló la canción “El jinete”, la de José Alfredo.

—¡Silencio, que estoy durmiendo! —refunfuñó Molina abajo.

Tríptico guardó respetuoso silencio y se dedicó a contemplar el horizonte. Mil y una consideraciones lo asaltaron largo rato, hasta dejarlo casi en cueros. Cuando meditaba sobre la identidad del ser y su razón existencial, su memoria sufrió una escisión en un ir y venir de imágenes sin aparente conexión: el Desfile de la Primavera, otra vez; el día en que ganó el campeonato de esgrima; cuando Lucía Calamaro intentó seducirlo y se precipitó del Colmenar, etc. Sin embargo, las imágenes guar-

El recuerdo de la fiesta lo sustrajo de golpe al presente. Según las cuentas mentales del Capi, era 18 de septiembre de 1974. Tríptico se quitó los guantes y chifló la canción “El jinete”, la de José Alfredo.

daban conexión entre sí, gracias a una lógica implacable, engendrada por un móvil secreto que todavía Tríptico no determinaba y perseguía afanosamente.

No sin razón, equiparó este acontecimiento racional con uno de esos días, que jamás toleraría, en que la suegra rapta a la novia del hijo para referir el añejo árbol genealógico de la familia y su consabido anecdotario íntimo, no sin antes mostrarle el catálogo del impecadero álbum fotográfico donde es sorprendido, por ejemplo, Tríptico diciendo adiós a papá que va al trabajo, o Tríptico haciendo pis en la Navidad del 68 ¿o 69? En fin, que así su insípido pasado solitario raptó mañosamente al Capi, sin que este supiera cuántas horas o minutos transcurrieron a partir del instante; mas el tiempo, tan dilatado y compacto, se convirtió en una especie de herramienta accesoria, lo mismo que su piolet.

Tríptico dejó de pensar repentinamente, cual si acabara de revelársele el misterio de la vida —de su vida— en ese parpadeo que llevara

a la muerte al joven Mota. Buscó frenéticamente algo en los bolsillos de su pantalón, con la esperanza de encontrar ese algo. Y lo encontró.

Se trataba de la deslucida moneda de cinco pesos que siempre cargaba consigo para satisfacer cualquier capricho o incertidumbre afectiva. Volvió los ojos hacia el horizonte luminoso, cegador. El cielo estaba despejado, cobrizos rayos solares inundaban el cielo y la cueva parecía un hornillo.

Tríptico López se desabrochó la chamarra, se quitó con pomposa solemnidad el pasamontañas, llevándose al pecho en ceremoniosa señal de luto, y arrojó lejos, infinitamente lejos, la opaca moneda de cinco pesos.

—¡Hoolaaaa! —gritó, como esperando una urgente respuesta.

—¡Hoolaaaa... laaa...! —replió, segundos después, la voz diáfana y melodiosa del eco, que a poco languideció como la nostalgia de Tríptico, un susurro apenas audible que finalmente se extinguió en los ahebrados haces de luz.

Todo era silencio, únicamente la respiración del Capi hendía a intervalos ese anhelado arrobamiento. Al oscurecer, una fría sonrisa de satisfacción asomó tímida en su rostro.

Nunca había estado en mejor compañía. **LPyH**

Gerardo de la Cruz (Ciudad de México, 1974) es escritor y editor. Fue becario del Fonca. Ha publicado las novelas *La inacabada vida y obra de J. Chirgo* (Terracota, 2015) y *El capitán implacable* (Alfaguara Juvenil, 2018), entre otras.

LA DECONSTRUCCIÓN del infierno en “Tras el final”, de Etgar Keret

Laura Angélica Vallín Muñoz

La deconstrucción, una corriente de pensamiento que ha estado en contacto con la herencia del postestructuralismo y otras teorías más recientes, ha influido en las nuevas formas de concebir la literatura a partir de la descentralización, el cuestionamiento de los sistemas que rigen el pensamiento occidental y la negación del sentido único en el texto.

En la actualidad, pareciera que la globalización nos ha hecho ser vecinos de todos los habitantes del mundo; ahora tenemos acceso a las obras literarias de autores de lugares remotos, como es el caso de Etgar Keret (Tel Aviv, 1967), un escritor israelí que en los últimos años ha ganado popularidad tanto en su país como en otras regiones de Europa y América. Aunque también ha dirigido filmes que han merecido reconocimientos internacionales, su fama se debe sobre todo a sus producciones literarias. El género que cultiva es el del cuento corto, en el que aborda temas universales como la infancia, el amor y el miedo, no sin ignorar la realidad conflictiva del lugar donde vive, incluyendo continuamente referen-

cias al terrorismo, a la historia del pueblo judío, la vida en el ejército, los conflictos políticos, etcétera.

Los textos de este autor son un buen referente de las manifestaciones literarias que actualmente se producen en lugares que antes no figuraban en el inventario de obras accesibles en el mundo occidental. Los estudios culturales se caracterizan justamente por voltear la mirada hacia aquellos que han estado en la periferia o en sitios no privilegiados para auto-definirse a través del discurso del cual apenas comienzan a apropiarse. En este mismo campo de los estudios humanísticos actuales se encuentran el poscolonialismo y la deconstrucción. Aunque la obra de Keret puede examinarse desde muchas de las propuestas

teóricas de los estudios culturales, en esta ocasión nos centraremos en la propuesta de un análisis a partir de las ideas de Jacques Derrida y los binomios que se presentan en el cuento “Tras el final”, compilado en la antología *De repente un toquido en la puerta* (Keret, 2012).

La deconstrucción, una corriente de pensamiento que ha estado en contacto con la herencia del postestructuralismo y otras teorías más recientes, ha influido en las nuevas formas de concebir la literatura a partir de la descentralización, el cuestionamiento de los sistemas que rigen el pensamiento occidental y la negación del sentido único en el texto.

Los planteamientos de Jacques Derrida se fundamentan en el supuesto de que la cultura occidental funciona con base en binomios opuestos, y siempre habrá una parte desfavorecida que se considere inferior a la otra. Algunos ejemplos que han sido tema de innumerables obras artísticas son: lo bueno-lo malo, orden-caos, lo bello-lo feo, hombre-mujer, cielo-infierno, Dios-el diablo, oriente-occidente, cuerpo-alma, salvaje-civilizado, razón-emoción, blanco-negro. En todos estos casos nos es fácil reconocer cuál de los conceptos, en el ideario colectivo, es al que se le ha asignado un carácter negativo o inferior. La deconstrucción propone que, al cuestionar e invertir estos binomios, comience un proceso de movilización en el que ya no exista un centro rígido al cual puedan ceñirse los conceptos, haciendo que sus significados dejen de ser inamovibles:

Derrida se propone, ante todo, mostrar la imposibilidad, el error radical que supone toda voluntad ideal de sistema; rechaza cualquier tipo de centralidad, de fijeza. A la puntualidad y continuidad del tema, a la coagulación del concepto,



opone Derrida el juego diseminado del texto, la múltiple condensación dinámica de luz, del tejido. (Peretti 1989, 18)

Así pues, el “método” de la deconstrucción consiste en desmitificar a través de la confrontación con los absolutos desde su fondo, revalorizar lo subjetivo y lo lúdico en pro del desbaratamiento de las estructuras jerárquicas. (Ayala 82)

Otra de las ideas representativas del pensamiento de Derrida es la de la inversión de causalidad:

Esta inversión también denominada metonimia o metalepsis deconstructiva es, en esencia, la inversión de la cronología de una lógica causal fenomenológica a partir de la reafirmación del mismo concepto que lo sustenta. Subvirtiendo la jerarquía de poder que tiene la causa sobre el efecto, en tanto aquella es origen y por tanto condición *sine qua non* para que se produzca éste. (86)

El ejemplo clásico con el cual se explica dicho mecanismo es el de

Bajo la luz de estas dos ideas generales procederemos a analizar la forma en que se podría hacer una lectura deconstruccionista del cuento “Tras el final”, con base en los binomios que aparecen en la historia y que dan pie a la crítica que el autor hace de los conceptos abordados.

la secuencia causa: pinchazo de alfiler-efecto: dolor en el que, si se invierte, contrario a la forma tradicionalmente aceptada, la causa sería el dolor y el efecto el pinchazo con el alfiler; en la lógica bajo la cual operamos comúnmente, se niega que primero se ha experimentado el dolor y más tarde se descubre que lo que lo produ-

jo fue al alfiler, por tanto, la causa y el efecto se invierten. “De esta forma se desbarata la jerarquía de poder del origen o lo originario, sin dejar de lado el concepto central de causalidad y, más bien, reafirmando y justificándolo en el proceso metonímico.” (86)

Bajo la luz de estas dos ideas generales procederemos a analizar la forma en que se podría hacer una lectura deconstruccionista del cuento “Tras el final”, con base en los binomios que aparecen en la historia y que dan pie a la crítica que el autor hace de los conceptos abordados. El binomio principal que tomaremos será el de crimen-castigo, que es el asunto central de la trama. El protagonista, único narrador, comienza a exponer lo que opina sobre los asesinatos y cómo para él es lo mismo matar a un adulto que a un niño; luego, al habernos advertido que lo han condenado a muerte, habla de lo que espera encontrar en el infierno. Tras sentir el último estertor de la agonía, abre los ojos y se descubre convertido en un osito muy tierno que, en contra de su voluntad, abraza a un niño llamado Christopher Robin.



El crimen de este hombre consiste en asesinar a cualquier persona, sin miramientos que lo detengan de asesinar también a los niños:

... quitarle la vida a una estudiante bulímica de veintiséis años inscrita en Estudios de Género, o quitársela al chofer de una limusina amante de la música de veintiocho años, no está ni mejor ni peor que quitarle la vida a un mocoso de tres años. A los fiscales les encanta hacer de eso todo un tema, ya lo sé. (Keret 162)

Más adelante, reafirma que más que indiferencia, siente odio hacia ellos, a tal grado que una vez asesinó a dos gemelos de seis años, sin estar incluidos en el contrato, simplemente porque no le agradaban. Además, dice: “También odio los cuentos de antes de irse a dormir. [...] Esas historias tan empalagosas con sus bondadosos animalitos. Esas mentiras ilustradas de mundos sin penas y un aburrimiento de muerte” (163). Consciente de que, tanto en el mundo terrenal como en el “mundo veni-

El castigo que obtiene, contrario a la idea cristiana del infierno, resulta ser un lugar apacible: “aquí todo está verde y el sol en lo alto resulta cegador. Me abro paso entre la hierba buscando algo que me pueda servir de arma: un palo, una piedra, una rama afilada. No hay nada”.

dero” será castigado con la pena de muerte y después con el infierno, se prepara para conocer ese horrible lugar del que tanto le han contado, y para seguir con sus labores de asesino: “por muy desagradable que pueda llegar a ser, al hijo de puta que esté cerca de mí en el infierno le va a resultar todavía menos agradable” (164).

El castigo que obtiene, contrario a la idea cristiana del infierno, resulta ser un lugar apacible: “aquí todo está verde y el sol en lo alto resulta cegador. Me abro paso entre la hierba buscando algo que me pueda servir de arma: un palo, una piedra, una rama afilada. No hay nada” (165). La frustración del personaje aumenta cuando, después de no encontrar ninguna arma, se da cuenta de que no puede evitar decirle “Yo también te quiero” al niño que lo abraza en su nueva forma de “animalito bondadoso”, como en las historias infantiles y “empalagosas” que tanto detestaba.

En este caso, la idea de inversión de causalidad se presenta en tanto que el castigo se vuelve ya no el efecto del crimen, sino lo que le hará al personaje tomar conciencia de los asesinatos cometidos en vida. Como en el ejemplo del alfiler, el pinchazo toma sentido hasta después de que se infiere que el dolor fue provocado por este; los crímenes del personaje, en este sentido, se concretan como el efecto de la pena, que es el impedimento de dañar al niño que habita en ese lugar idílico al que llegó después de morir.

Por su parte, la idea del infierno queda deconstruida en el momento en que se contrapone con este sitio apacible. Por un lado, está el lugar aterrador en el que se tortura a los pecadores según la tradición judeocristiana, a la cual se hace referencia en el cuento más de una vez: “Cuando yo era pequeño mi padre siempre me hablaba del mundo venidero. [...] Si todo lo que me contó del otro mundo es verdadero, allí, con toda seguridad, no me voy a aburrir. Mi padre era judío...”, “Que voy al infierno, eso ya lo doy por hecho, así que cuanto más información consiga sacarle al cura, más preparado estaré cuando llegue” (163). Por el otro lado, está ese ambiente pacífico, con sol, hierba húmeda y un cielo despejado, como en los cuentos de antes de ir a dormir. Casi como una imitación del paraíso, del cielo prometido para aquellos que cumplen con los mandatos de Dios, donde la paz y el amor del creador no tienen fin. De esta forma, el binomio inicial que corresponde con la tradición religiosa en Occidente, se invierte para subjetivizar el castigo que le toca al protagonista. Para él, ser Winnie Pooh y estar con un niño más grande que él, tanto físicamente como en la jerarquía de superioridad humano-animal de peluche, que lo abraza y lo ama, es el único infierno que podría existir. Los conceptos se relativizan, pierden el centro que los rige y les da su lugar en los extremos del espectro en el que, más tarde, comenzarán a desplazarse para demostrar que no hay infiernos ni paraísos absolutos, tal como lo enuncia el cura al que llaman para confesar al asesino antes de la inyección letal: “El infierno [...] es algo completamente privado. Exactamente igual que el paraíso. Al final todos vamos a tener el infierno que nos merezcamos” (164).

Para él, ser Winnie Pooh y estar con un niño más grande que él, tanto físicamente como en la jerarquía de superioridad humano-animal de peluche, que lo abraza y lo ama, es el único infierno que podría existir. Los conceptos se relativizan, pierden el centro que los rige y les da su lugar en los extremos del espectro en el que, más tarde, comenzarán a desplazarse para demostrar que no hay infiernos ni paraísos absolutos.

Alrededor de este binomio central, en la historia se entrelazan otros, como lo moral-lo inmoral y la religión-el ateísmo, siguiendo el mismo proceso de deconstrucción en el que primero se invierten los conceptos y luego se ponen en duda a partir del discurso del personaje principal. Cabe mencionar que la ironía es el recurso retórico del que más se vale el autor para lograr el efecto de cuestionamiento y descentralización de los binomios.

El método decoestructivo, aunque no es exclusivo de la crítica literaria y ni siquiera se considera como un método en sí, resulta efectivo para leer las obras literarias desde una nueva perspectiva, sobre todo aquellas en las que se plasman asuntos relacionados con temáticas de interés actual para los teóricos humanistas, como es el caso de los discursos hegemónicos, la identidad, el poscolonialismo, etc. Aunque este breve ensayo se limita al análisis de un cuento, la deconstrucción ofrece pautas útiles para enfocar los estudios literarios sobre la obra de este autor en temas diversos, tanto en lo concerniente al texto en sí, como en otros asuntos relacionados con la traducción de una lengua bíblica que mezcla palabras modernas con otras como el inglés y el español;

igualmente la concepción de Keret del papel del autor y el lector, ya no como profeta-aprendiz, que es la forma tradicional de ver a los escritores israelitas, sino como una comunión entre amigo-amigo; las implicaciones de escribir desde un territorio política y culturalmente conflictivo, entre otros. **LPyH**

REFERENCIAS

- Ayala, Óscar. 2013. “La deconstrucción como movimiento de transformación”. *Ciencia, docencia y tecnología*. 79-93. Acceso el 8 de diciembre de 2017. <http://www.redalyc.org/pdf/145/14529884003.pdf>.
- Keret, Etgar. 2012. “Tras el final”. En *De repente un toquido en la puerta*. México: Dirección de Literatura UNAM / Sexto Piso. 161-165.
- Peretti, Cristina de. 1989. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.

Laura Angélica Vallín Muñoz es licenciada en Letras Hispánicas por la UAA. Ha sido editora de la revista *Pirocromo*, locutora en el programa radiofónico *Hoy toca libro* y organizadora del segundo Congreso Nacional de Creadores Literarios.

COSTA primera

Violeta Orozco

I

Desde el trepidar de un latido sin fin, desde el rumor de una caracola, el mar te sigue llamando a donde quiera que vayas. No sabes cómo llegaste a él ni desde cuándo. Mas no serás el único en ser devorado por el mar, otros han sido ya naufragio, esperma, gota. Prefieres morir aquí a sobrevivir en otra parte, pues te parece bello el letargo, el arrullo que te mece hasta perderte. Para ti el extravío no es sino el encuentro contigo mismo en otra parte. Si esto es el infierno, tú lo nombrarás Leteo.

II

Amante de toda profundidad hecha superficie, elegiste el mar para traspasar su piel. Deseabas saber lo que escondía, ver su revés y semblante, tocar con tus manos su provocadora lejanía.

III

Marítimo florece tu deseo, sed de disolver lo remoto y abrir entre lo impenetrable; saqueo de añoranzas ajenas e impaciencia de devorar lo que no conoce. Desgarra la roca, el hábito, el hábitat, destroza la costa y agita la arena, pulveriza la firmeza y astilla el aislamiento. Deseas ser por un día, del mar destino y desvío.

IV

En el lindero del mundo surcaste hinchazones de azul que no podían disimular su alarido, agudo como el dolor que te hipnotizaba. Aguzaste los ojos ante el filo, dispuesto a no ceder a la belleza, sirena de dos mundos que te instigaba a no dejar de mirarla. A la manera del más sabio de los marineros, llevabas siempre contigo una cuerda para no perderte en el laberinto del mar; porque toda belleza es un laberinto, porque toda belleza pertenece a un océano.

V

En cuanto llegaste a esa costa que parecía ser la última, temiste en cada abismo encontrar un destino, en cada isla un destierro y en cada rumbo un exilio. Mirabas el horizonte perdido con una nostalgia al fin restituida, mientras el inmenso lago vibraba a lo lejos, retrocediendo siempre. Y pensabas que así debían ser las aguas antes de existir el hombre.

VI

La memoria de algún inviolable rincón de la tierra resurgía ante el oasis como un espejismo inmemorial. Esos días de redomado blanco, pasmado por un resplandor de palacio, vivías al abrigo de las sombras y de las opacidades, escudándote del sol que llevabas dentro.

Violeta Orozco es una poeta bilingüe mexicana. Se graduó de la maestría en Letras Hispánicas (Ohio University) y empezó el doctorado en Letras Hispánicas en Rutgers University. Su proyecto de investigación se enfoca en las poetas marginales latinoamericanas desde la perspectiva del feminismo.

VII

El mar que habías soñado inexistente se encendía ahora ante tus ojos como un súbito despertar. Lo inasible devenía concreto, años atrás había estado creciendo, creciendo sin la regadera de tu imaginación, cobrando verdad y fuerza en la sombra y en la distancia. Por cada día olvidado, aumentaba una yarda más de agua, un litro más de mar. En tu mente era un horizonte hecho de olas cuyas crestas rozaban el cielo, olas sin asidero espoleándose a crecer en todas las direcciones, desbordando sus propias dimensiones hasta rebasar el cerco de la tierra.

VIII

Allá lejos del mundo era una copa de añil, una amplia cuenca donde el blanco le robaba sábanas al azul para rodar juntos por la vasta cama de arena. En otro horizonte, un continente hecho luz se extendía como lava recién nacida ante tus ojos, ondulando su pesado cuerpo ante el agua que emulaba. Era el mar brotando a la mañana, a la mirada, desperezándose de su nocturno anonimato.

IX

Un día la noche cayó sobre la playa como un aluvión repentino. La oscuridad se desplomó sobre el cielo, regando en la arena el contagio de un incendio. El trueno se abatió sobre la piedra, abriéndole cauce a la sombra. El risco se hundió en el agua desplomándose en un quebranto sin término. Las venas abiertas de la peña se desbarataban al dolor del viento.

X

Arcadas de turquesa se inflamaban entre la escarpa devastada, saturando los poros de la piedra de un azul feroz y estrangulante. Las rocas raspadas sangraban agua al escurrirse las entrañas, hasta dejar a la nada desnuda mirándose los ojos al espejo.

XI

La tormenta no fue sino un sueño siniestro del coral, un vano fingimiento de noche y niebla temblando de ganas por tragarlo todo. Remolinos picados de espuma negra y rabia de perro salvaje gruñéndole al extraño. Desde ese ayer, el mar dejó de reconocerte. Su piel y la tuya ya no eran una misma. Dejó de saber el mar a destino. Lo supiste en aquél momento: fue otra vida donde lo habías conocido.

XII

Allende la ribera el ocaso descendía. La marea, cansada de su esfuerzo, se derrumbaba como náufrago sobre la última isla de la tierra. La arena duraba intacta en cada punto de la playa. Un halo de agua iba despegándose desde la costa débilmente, como si apenas le quedaran fuerzas para decidir entre la solidez y la delicuescencia. Casi mojada, la huella del mar desaparecía lentamente, como un beso recién evaporado sobre la orilla.

XIII

Tiempo atrás del tiempo
tú seguías siendo
el hombre que alguna vez fue mar.

XIV

A quién le importa la muerte si existe el mar. **LPyH**

A 30 años de la caída del Muro de Berlín, presentamos este reportaje que revive cómo, a partir de un decreto emitido en 1966 por el dictador Nicolae Ceaușescu, se endurecieron las condiciones para practicar el aborto en Rumania. Recabando testimonios sobre todo de mujeres, pero también de otros actores, la periodista

ESTADO Y SOCIEDAD

polaca Małgorzata Rejmer nos muestra la exacerbación de la clandestinidad, las delaciones, las muertes maternas, e indirectamente nos transporta a la atmósfera entera del país, hasta el derrocamiento y la ejecución de Nicolae y Elena Ceaușescu, precisamente en 1989.

El locutor de la televisión rumana anuncia que el secretario general, Nicolae Ceaușescu, lamenta profundamente la actitud de las mujeres rumanas que no desean tener hijos. Para ayudarlas a cambiar esa actitud egoísta, Ceaușescu introduce el Decreto 770, de acuerdo con el cual, en adelante el aborto se castigará con la cárcel.

“De esta manera”, anuncia el locutor, “escribimos una nueva página en la historia de nuestra gloriosa lucha contra la decadencia del imperialismo”.

A partir del 1 de octubre de 1966, los anticonceptivos y el aborto estarán permitidos únicamente para las mujeres que hayan cumplido con su deber patriótico de haber parido por lo menos cuatro hijos, o para aquellas mayores de 40 que estén en riesgo de tener un hijo con discapacidad, porque la nación necesita “vitalidad, juventud y vigor”.

Durante el Noveno Congreso del Partido Comunista de Rumania, Ceaușescu enfatiza que estas medidas drásticas son necesarias e inevitables. Los miembros del partido son de la misma opinión; tras las últimas palabras del secretario, inmediatamente se ponen de pie. El monótono sonido del aplauso se escucha en todo el recinto. Hombres y mujeres aplauden. Los hombres están sonriendo, las mujeres no.

*

Al día siguiente, los periódicos publican con entusiasmo genuino sobre la política visionaria del secretario general, quien está emprendiendo todo el esfuerzo para hacer de Rumania una potencia global. El partido formula el eslogan: “¡Veinticinco millones de rumanos en el 2000!” Para eso faltan seis millones, por lo que las ciudadanas se tienen que poner a trabajar. Será más fácil para ellas

CUNAS y ataúdes*

Malgorzata Rejmer

Traducción de Amanda Falcone Torralba

Cuando comenzó la revolución de 1989, los Hijos del Decreto [...] estaban entrando en la edad adulta. Y se dieron cuenta de que en la fallida Rumania comunista no había futuro para ellos. Estaban decepcionados y enojados y deseaban la muerte del hombre que los trajo a este mundo. ¡Muerte al Padre de la Nación!

porque los condones desaparecerán de las tiendas. Uno todavía podía comprar, por debajo del agua, glóbulos de quinina, que más que anticonceptivos, arden como corrosivos. Sin embargo, todo mundo está acostumbrado a que la solución real a un embarazo no deseado sea el aborto.

Los rumanos no comprenden. La ley se aprobó inmediatamente y la mayoría de las mujeres no tienen idea de cómo funciona su cuerpo. La educación sexual no existe y una madre difícilmente puede hablar con su hija sobre la prevención del embarazo. Las amigas se susurran entre ellas: “métete *mămăliga*¹ hirviendo”, “brinca en un pie”, “sube y baja las escaleras corriendo”.

En 1967, en Rumania nace el doble de bebés que el año anterior. Los niños nacidos en ese año histórico experimentarán personalmente las fallas del Estado como nadie más: no habrá lugar para ellos en

las guarderías, ni en los jardines de niños, ni en las escuelas; no habrá trabajo para ellos, ni vivienda. Cuando comenzó la revolución de 1989, los Hijos del Decreto, el nombre con el que se llama a los rumanos nacidos en los primeros años posteriores a la aplicación de la nueva ley, estaban entrando en la edad adulta. Y se dieron cuenta de que en la fallida Rumania comunista no había futuro para ellos. Estaban decepcionados y enojados y deseaban la muerte del hombre que los trajo a este mundo. ¡Muerte al Padre de la Nación!

Mientras tanto, de vuelta en 1966, el Padre de la Nación ordena a las rumanas tener más hijos y las mujeres se tienen que adaptar. Intercambian consejos y nombres. Preparan cobertores. Hierven ollas de agua. Extienden mantales de plástico. De pie, frente a un departamento rentado, susurran la contraseña a través de una puerta apenas abierta.

En la Rumania comunista, la mujer tenía que ser primero trabajadora, luego madre y después esposa. En 1974, durante el Congreso Nacional del Partido, uno de los participantes declaró apasionado: “Las mujeres cuentan con el apoyo absoluto del Partido. El Partido crea las condiciones para considerarlas no como mujeres, sino como humanos, iguales a los hombres”.

Cuando el decreto entró en vigor, María cumplió 25 y era, como ella recuerda, un mujerón. Hoy tiene casi setenta años: anteojos gruesos sobre una nariz diminuta, cabello canoso, cuerpo pequeño, lleno de energía. Ha vivido toda su vida en Bucarest, donde trabajó como directora de una primaria.

“Existe un dicho rumano: ‘La mujer es una vaca lechera y un buey de carga’. También está este otro: ‘La mujer es un caballo para montar, domar y amarrar a un poste’. Estas cosas han estado grabadas en la mente de las personas por siglos, desde el dominio turco. Los hombres daban por sentado el sexo. Ni siquiera existía la noción de violación porque, ¿qué cosa era eso? La mujer estaba hecha para el sexo y nada más. En los años sesenta visité Polonia y quedé de encontrarme con mis amigos polacos. Estuve en el hotel esperando y esperando, y nadie nunca llegó. Los vi al siguiente día y les pregunté por qué no habían ido, a lo que respondieron: ‘¡Pero sí lo hicimos! ¡Estuvimos esperando en el restaurante, cerca de la puerta!’ ¡¿Qué?! En Rumania nadie pensaba que una mujer pudiera ir sola a un restaurante. ¡¿Sola?!”

La situación era peor para las mujeres con hijos fuera del matrimonio.

“Era como si tuvieran escrito ‘puta’ en la frente”, recuerda María. “Algunas veces, una mujer embarazada podía convencer al hombre de casarse con ella, aunque fuera por

La gente no se pregunta si es esclava o no. Piensa en conseguir leche para el bebé o cualquier cosa en las tiendas. Por favor, dime tú, si la temperatura en mi departamento era de seis grados, ¿pensaría en rebelarme contra Caeauşescu o en calentar el baño para que a mi hija no se le inflamara la vejiga?

unos meses, solo para evitar la vergüenza. En los pueblos pequeños, las que quedaban embarazadas se escapaban o esperaban a dar a luz, dejaban al hijo en el hospital y desaparecían. Había muchos huérfanos en Rumania. Nacieron muchos niños anormales por abortos fallidos. Solo después de la muerte de Caeauşescu se reveló: estos niños vivían en orfanatos, en peores condiciones que los perros, desnudos, enfermos, hambrientos. Yo estaba en una situación única porque tenía familia en el extranjero que podía enviarme anticonceptivos. Pero era un lujo que casi nadie podía permitirse. Cuando me invitaban a una casa, llevaba como regalo lana de algodón y condones; la familia celebraba como en día de fiesta nacional”.

Oana es una señora regordeta de 60 años y pelo castaño. Habla rápido y se ríe mucho, aun de cosas que cualquiera difícilmente encontraría graciosas. Trabajó como ingeniera, ahora está jubilada.

“Todos saben cómo van estas historias. Uno acusa y otro va a la

cárcel. Una mujer que abortaba estaba en la cárcel por seis meses; el doctor, por dos años más multa. Los hospitales tenían comisiones especiales para investigar a las pacientes con hemorragias, para saber si alguien las había ayudado a perder el embarazo. Las mujeres introducían cualquier cosa filosa en sus úteros. Obviamente se lastimaban, pero el punto era causar una hemorragia para finalmente deshacerse de eso. En el campo se utilizaban husos para hilar, agujas para tejer, incluso raíces de rábano o los tallos de algunas plantas, como la hierba de San Juan o el apio. La bardana era la mejor porque tenía una rama larga y firme y se usa para curar heridas, es filosa como un cuchillo y funciona como desinfectante. Perfecta. Ahora no puedo ver a una mujer tejiendo. Aquellas agujas me recuerdan una sola cosa. Tal vez es una obsesión, no sé. Casi tengo sesenta y uno, ¿tal vez debí haberlo olvidado hace mucho? Apenas salí de la ciudad con mi marido. Él se fue a pescar y yo me quedé sentada sobre el mantel. Miré las plantas, el ajeno, la ortiga, los cardos, mientras pensaba: esta funcionaría, esta no”.

Las mujeres morían por hemorragia o infección.

“No estaba permitido ayudar a las mujeres que llegaban desangrándose hasta que dijeran quién les había practicado el aborto. Ya te puedes imaginar qué clase de opción era esa. Por ejemplo, descubrían a una partera y ella había tenido tres pacientes ese mes, así que también se enteraban de esas otras mujeres. Tenían ya dos, tres hijos, y nadie se preguntaba qué pasaba con ellos cuando la madre iba a la cárcel. Tantas vidas rotas”.

Oana sonríe despacio. Niega con la cabeza como si no pudiera creer sus propias palabras.

“Por supuesto, yo aborté, como cualquiera”. Continúa. “Tres veces. En cada ocasión mis ami-



gos me ayudaron a encontrar a alguien. Se sabía completamente de boca a boca: quién hace qué y por cuánto. Dentista, mecánico, partera. No importaba si eran médicos preparados, sino si eran de confianza. Yo me provoqué un aborto una vez. Me produjo una hemorragia y fui a parar al hospital. Tenía mucho miedo, pero me encontré con un buen hombre. Accedió a poner 'aborto espontáneo' en los papeles. Ni siquiera preguntó. Las mujeres trataban de calificar para cesárea, porque después de dos tenían derecho a un aborto legal. Aun así, era difícil sobornar a un doctor porque los hospitales tenían límites para las cesáreas. Solo uno de cada 10 partos podía solucionarse de esa manera, así que solo se recurría a ella en casos de alto riesgo. Yo tengo un hijo. Ni siquiera pienso en esos bebés. Y te aseguro, cada mujer que tiene que pasar por ese infierno ni siquiera se pregunta si es moral o no. No

es una cuestión de moralidad, sino de dignidad. Hacíamos lo que podíamos para llevar vidas normales en esos tiempos abominables”.

“Nadie, absolutamente nadie se ponía a pensar: ‘¿Tengo el derecho o no tengo el derecho?’”, María se encoge de hombros. “La gente no se pregunta si es esclava o no. Piensa en conseguir leche para el bebé o cualquier cosa en las tiendas. Por favor, dime tú, si la temperatura en mi departamento era de seis grados, ¿pensaría en rebelarme contra Ceaușescu o en calentar el baño para que a mi hija no se le inflamara la vejiga?”

El decreto estuvo en vigor durante 23 años, pero nadie protestó, nadie se rebeló.

Las revistas de aquel tiempo para mujeres, como *Femeia*, aseguraban que la prohibición del aborto era legítima porque la interrupción de embarazos en gran escala amenazaría la seguridad social. Publicaban estadísticas: “Hace 60 años,

una familia promedio tenía cuatro hijos. Ahora, únicamente dos”.

La economía socialista necesitaba manos jóvenes para trabajar, porque eran estas las que sostenían el peso del sistema. En la propaganda comunista, “la reproducción de la fuerza laboral” se describía como “un gran honor y un deber patriótico”. Se suponía que la producción de ciudadanos nuevos llevaría a “la prosperidad de la sociedad y a la victoria del socialismo en Rumania”.

“Uno se preguntaría si la obediencia de los rumanos era simple cobardía”, agrega María. “Pero todos recordamos bien cómo fue durante el gobierno de Gheorghiu-Dej en los cincuenta, cuando la gente desaparecía de un día para otro. Morían en los campos, de hambre y de cansancio. Cuarenta, sesenta, cien mil, nadie sabe. Se vivía con la conciencia de que se podía desaparecer en cualquier momento sin dejar rastro”.



Nicolae Ceaușescu sabía cómo someter a los que se rebelaban, con miedo y enfrentando a unos contra otros, de manera que la sociedad se regulaba a sí misma. La policía política secreta podía ver y escuchar todo. Instalaban micrófonos ocultos en escala masiva, y donde estos no llegaban, enviaban gente. Los colegas en las granjas se pasaban información. Un portero podía darse cuenta de quién visitaba a quién y con qué tipo de bolsa.

“Mi madre siempre me dijo que me callara la boca”, recuerda Oana. “A nadie le importa lo que pienses”, repetía. ‘Y si les importa, es porque quieren usarlo en tu contra’”.

“Todo el mundo tenía miedo de los micrófonos ocultos y los informantes. Todos”. María asiente con la cabeza. “En el trabajo, cuando empezaban a comentar que si hacía frío en casa, que si no había leche ni carne, que si hacíamos fila toda la noche para conseguir una caja de huevos, yo corría al baño y me encerraba.

¿Qué tal que alguien me denunciara por andarme quejando? Acababa de perder a mi marido y me preocupaba que, si me metían a la cárcel, mi hija se quedara sola. Incluso alguien me dijo una vez: ‘Mejor ni te quejes, solo tienes una hija. Es una buena niña, sería una pena que tuviera que ir a un orfanato’”.

Raluca, nacida en 1985, tiene cinco hermanos. Su padre era granjero y su madre costurera. Trabajaban día y noche para poderse mantener. Todos sus hijos nacieron después de 1966.

“Mamá decía que era tan difícil para ella que, si hubiera podido abortar, lo hubiera hecho. Pero la clandestinidad era un mundo oscuro de recomendaciones, sobornos y conspiración. Teníamos que conocer a la gente y confiar. Mi mamá tenía miedo y no confiaba en nadie. ¿Quién iba a cuidar de nosotros si se iba a la cárcel?”

La madre de Raluca tenía cuatro hijos y, en teoría, tenía derecho a un aborto. Pero en 1984,

Ceaușescu modificó el decreto. En adelante, solo las mujeres mayores de 45 años o que ya hubieran tenido al menos cinco hijos podrían interrumpir un embarazo.

Debido a estas circunstancias, la mamá de Raluca tuvo su quinto hijo a finales de 1984.

No mucho tiempo después ya estaba embarazada de nuevo. Pero no se había dado cuenta durante los primeros cinco meses, y como el aborto solo se permitía dentro del primer trimestre, Raluca vino al mundo.

En reconocimiento de sus méritos, la mamá de Raluca recibió una Medalla de Maternidad de primer grado. Si hubiera tenido un bebé más, habría recibido una Medalla de la Gloria Materna de tercer grado. Por 10 hijos, una recibía el título de Madre Heroína y un único premio de 10 mil *lei*, lo que equivale a la mitad de un mes de sueldo promedio.

Todos los hermanos y hermanas de Raluca recibieron educa-

ción superior. Raluca habla fluido cuatro idiomas y traduce literatura inglesa al rumano. Ella está contenta de haber crecido en una familia numerosa porque todos se cuidaban entre sí.

“No creo que Ceaușescu estuviera al tanto de todo lo que pasaba en Rumania. No era más que un títere en las manos de sus consejeros. El pueblo seguía sus órdenes, pero no las comprendía. Si Ceaușescu hubiera sabido cómo vivía la gente, no lo habría permitido”.

*

Stefan, nacido en 1978, fue el segundo hijo de sus padres:

“Nadie hablaba del decreto en casa. En la escuela, los chicos hablaban de los condones, que era una cosa que te ponías en el pene y hacía que ya no tuvieras más bebés. Pero como no se pueden conseguir aquí, en un aula tienes más de 40 niños. Seis Stefans, siete Cristinas, cinco Alexanders. Los niños se preguntaban entre ellos: ‘¿fuiste deseado?’ o se insultaban llamándose ‘aborto’. Yo nunca me lo pregunté, porque mis padres siempre fueron buenos conmigo. Yo les importaba, no tenía motivos para pensar en eso. Pero un día, cuando era adolescente, y uno difícil, tuve un pleito con mi padre. Mi mamá me dijo: ‘Cuida lo que digas, porque si no fuera por tu padre, no habrías nacido’. Inmediatamente comprendí lo que quiso decir. Me acordé de todo lo que los niños hablaban en los recesos. Que nuestras madres abortaban en casa, en la cocina, en el baño o en un mantel de plástico. Que nunca se hablaba de eso y que era mejor no preguntar.

”Yo no podía entenderlo. ¿Pudo mi madre, una doctora, una mujer fuerte y educada, haber tenido un aborto? Una semana después, mientras ella preparaba

Nicolae Ceaușescu sabía cómo someter a los que se rebelaban, con miedo y enfrentando a unos contra otros, de manera que la sociedad se regulaba a sí misma. La policía política secreta podía ver y escuchar todo. Instalaban micrófonos ocultos en escala masiva, y donde estos no llegaban, enviaban gente. Los colegas en las granjas se pasaban información. Un portero podía darse cuenta de quién visitaba a quién y con qué tipo de bolsa.

la sopa, se lo pregunté. Sin darle mucha importancia dijo: Una vez aquí, en la barra de la cocina y otro en el sofá de la sala. Siguió como si nada, haciendo la sopa, al lado de la estufa. Salí de la cocina y lloré. Nunca le volví a preguntar por el decreto o los abortos desde entonces”.

Según varios datos, se estima que durante los 23 años que el decreto estuvo en vigor, en Rumania murieron de 9 500 a 10 mil mujeres por complicaciones posteriores a un aborto fallido. Estas son las cifras oficiales, pero muchos investigadores occidentales creen que los números reales fueron más altos.

Las mujeres, por lo general, tenían su primer, su segundo hijo, y entonces, cuando sabían que ya no podían mantener otro más, tomaban la decisión de abortar. Por este motivo, las mujeres que morían por complicaciones de la operación dejaban hijos huérfanos y maridos desamparados.

Dan, nacido en 1974, primogénito, recuerda:

“Mi mejor amigo de la primaria creció sin su madre, nunca la mencionó hasta que tuvimos 20 años y eso que nos conocíamos desde la infancia. Nos emborrachamos juntos una vez y me contó que su madre se había muerto en un hospital por una hemorragia,

porque no quiso decir quién le había practicado el aborto. Su padre, sentado al lado de su cama, le rogó que confesara, porque ella se estaba muriendo y él solo no podría cuidar al niño. Pero ella no cambió de parecer. Dijo que no quería vivir en un país así. Me contó esto y lloró”.

En el documental *Los hijos del decreto*, de Florin Iepan, se muestra cómo trataron a “los traidores de la nación”. Las mujeres que morían por un aborto fallido eran exhibidas públicamente en las universidades y en sus lugares de trabajo. Hubo situaciones extremas. En 1985, después de la muerte de una trabajadora de una fábrica textil en Bucarest, las autoridades exigieron que la procesión fúnebre se detuviera bajo la ventana de la fábrica, para recordar a todas las trabajadoras las posibles consecuencias de un procedimiento ilegal. Los tres hijos de la mujer lo vieron todo. Lloraron, gritaron “¡mamá!”

Les pregunté a los rumanos por el documental de Iepan; casi nadie lo había visto. Se transmitió una sola vez, en 2004, después de las 10 de la noche. No levantó ninguna discusión. El tema del aborto desapareció en el olvido.

“La gente no quiere pensar en eso”, dice Oana. “Es la tragedia de una sociedad entera, de la que to-

dos quisieran olvidarse. Nos golpeó a todos. Aparte de Ceaușescu y su círculo más cercano, no había familia que no estuviera afectada”.

Hubo un avance en 2007 con la película *4 meses, 3 semanas y 2 días*, de Cristian Mungiu,² sobre una estudiante embarazada y su amiga que pasan por todos los círculos del infierno en la Rumania comunista intentando organizar un aborto ilegal. El “héroe”, o sea el responsable de terminar con los embarazos avanzados, se aprovecha del miedo de las chicas y las viola. El papel del médico debutante fue interpretado por Vlad Ivanov, quien se volvió uno de los actores más populares de Rumania tras el éxito internacional de la película.

“A Cristian le importaba mostrarle este filme a toda la gente posible, por lo que organizó un ‘cine itinerante’ y lo proyectó en pueblos y ciudades pequeñas”, cuenta Ivanov.

Sin embargo, el mal que sufrían las mujeres adoptó el rostro de Ivanov.

“Cuando trabajábamos en mi papel, yo sentía que estaba interpretando al diablo”, añade. “Pero luego resultó que las mujeres no me veían como un actor, sino como el personaje de la película, el hombre que practicaba los abortos. Seguido rompían en llanto cuando me veían. Les hacía recordar su miedo y su desesperanza. Recuerdo una situación en Tel-Aviv. Durante la proyección, Cristian y yo estábamos en el café del cine. De repente una mujer salió corriendo de la sala. Me vio, se paró en seco y se puso a llorar. Era una judía que había vivido en Rumania durante el tiempo de Ceaușescu y había pasado por ese infierno muchas veces. Se sentó con nosotros y nos contó su historia. Nosotros ya conocíamos estas historias, todas eran parecidas. No obstante, teníamos lágrimas en los ojos.

En los años ochenta, Ceaușescu decidió que la energía de la nación se usaría para pagar la deuda, para que Rumania fuera completamente independiente. Se exportaban comestibles y recursos naturales, dejando pequeñas cantidades para el mercado interno. Comités especiales visitaban las casas para revisar que nadie usara más de un foco, y de no más de 40 vatios.

“Nunca se me va a olvidar cuando Cristian trajo a una partera que nos enseñó cómo poner una sonda dentro del útero para provocar contracciones. Se estaba fumando un cigarro y demostraba todo como si estuviera hirviendo un huevo. Le preguntamos si alguna vez había tenido un acercamiento emocional hacia lo que hacía. Se encogió de hombros: ‘Lo hice cientos de veces, fui a la cárcel, luego lo hacía de nuevo. Por mi cuenta, 12 o 14 veces, no me acuerdo’. Y siguió fumando. Estábamos impactados”.

La señora Gabriela tiene 55 años. Es ingeniera de profesión, pero para las mujeres que necesitaban su ayuda, lo que importaba era su tío doctor. Gabriela era una facilitadora.

“Regla número uno: nunca se practicaban abortos en la casa de

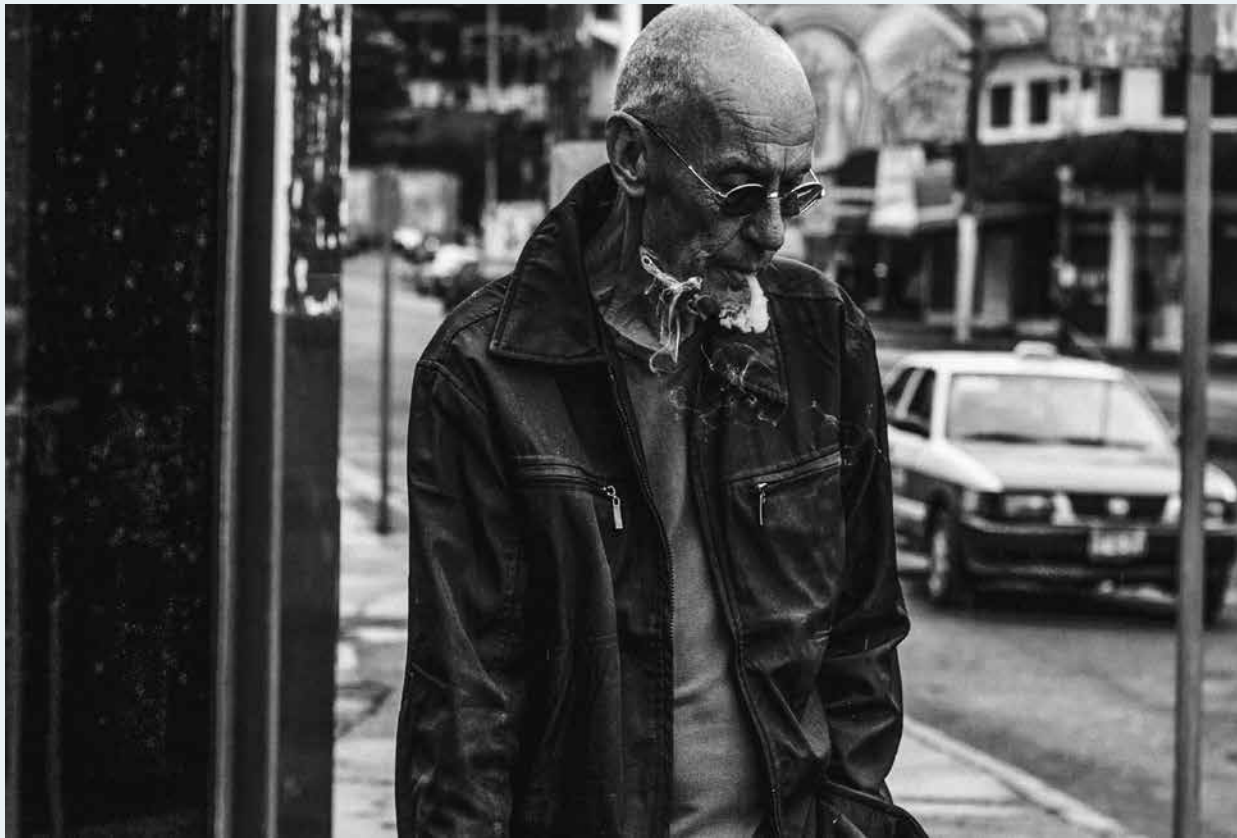
mi tío, porque era obvio que estaba bajo vigilancia. Rentábamos cuartos o las mismas mujeres encontraban lugares seguros. Tratábamos de llevar anestésicos, pero no siempre era posible. Las mujeres eran muy valientes. Determinadas. Gritaban porque era un dolor enorme, pero sabían que tenían que resistir. A veces recuerdo los gritos, nada más, porque no me acuerdo de aquellas mujeres.

”Aborté dos veces, pero en cuatro usé mi propio método: cuando notaba que mi periodo se retrasaba, aunque fuera por unos pocos días, inmediatamente me tomaba unas copas de vino y corría al baño a echarme agua hirviendo. Duele tanto que no puedes ni respirar, y si estás sobria, no lo aguantas. Pero siempre funcionó.

”Algunas mujeres habían abortado una docena de veces. Ya era rutina: el mantel de plástico, el agua caliente, el legrado y de vuelta a casa. Y date cuenta de que no conozco a ninguna mujer que tuviera más de dos hijos. Tal vez era más difícil en el campo, pero en las ciudades las mujeres siempre encontraban la forma de engañar a las autoridades.

”No es sorpresa que cazaran a todos, en todos lados. Las mujeres en las fábricas tenían que pasar por un control ginecológico regular. Decían que era para prevención del cáncer uterino, pero estaban buscando fetos. Ibas al doctor por un dolor de muelas y terminabas en la silla del ginecólogo de todas formas porque tenían que “asegurarse de que no estuvieras embarazada, para que los medicamentos no lastimaran al bebé”.

”Atraparon a mi tío, como era de esperarse, porque una vez se llevó las herramientas para abortar del hospital y alguien se dio cuenta. Le dieron una sentencia de cinco años, como ejemplo. ¿Y sabes qué? Se la pasaba practicando abortos en la cárcel todo el tiempo,



porque los guardias le llevaban a sus esposas, a sus hijas y a sus amigas. ¿Te imaginas? Encarcelan a un hombre por practicar abortos ilegales y el guardia le lleva agua caliente para que empiece a desinfectar las herramientas”.

A principios de 1988, Ceaușescu anuncia que el ciudadano veintitresmillonésimo ha nacido.

“Somos un pueblo libre, amos de nuestro destino”, se dirige el dictador a su nación. “Tenemos una gran patria con una economía de alto desarrollo y en constante modernización”. El mensaje dura casi toda la transmisión del día. Debido a la intensa crisis, la señal de televisión transmite solo durante dos horas, de ocho a 10 de la noche. Después de eso, una pantalla negra.

En los años ochenta, Ceaușescu decidió que la energía de la nación se usaría para pagar la deuda, para que Rumania fuera comple-

tamente independiente. Se exportaban comestibles y recursos naturales, dejando pequeñas cantidades para el mercado interno. Comités especiales visitaban las casas para revisar que nadie usara más de un foco, y de no más de 40 vatios. En el invierno, la temperatura en las casas apenas si alcanzaba los 10 grados. Oficialmente no podía superar los 12, eso ya era caliente. Ni siquiera los hospitales tenían calefacción, con excepción de la sala de recién nacidos. Si la tasa de mortalidad de los recién nacidos superaba lo estipulado en la ley, los doctores perdían 20 por ciento de sus sueldos.

En realidad, nadie se preocupaba por la muerte de las mujeres. En 1989, la tasa de mortalidad de madres en Rumania fue la más alta en Europa.

“Escondidos en la oscuridad, congelados como ratas en el drenaje, así era como vivíamos”, dice

Oana. “Éramos ratas hambrientas, alimentadas con propaganda, sin creer que algo podría cambiar. En 1988, nadie soñaba siquiera que matarían a Ceaușescu un año después, a pesar de que todos deseaban su muerte”.

En 1989, difícilmente alguien creería que Ceaușescu se iría, aunque el comunismo estuviera colapsando en el Bloque del Este. En Rumania ni el oído más agudo podía escuchar las fallas del sistema. Fue en diciembre, cuando el pueblo salió a la calle, que estalló la revolución.

“Ah, la revolución”, María niega con un gesto de la mano. “Por favor no le digas así. ¡Quién demonios sabe qué cosa era! No un golpe, no un levantamiento. Sabíamos que los rusos y los americanos tenían las manos metidas. Ahí está su revolución rumana”.

Cuando Nicolae y Elena Ceaușescu estuvieron sentados en el

“La sociedad rumana es una sociedad de silencio. No hay una tradición de rebelión contra las autoridades. Así que no era de sorprender que Ceaușescu pusiera en práctica todo lo que planeó; nunca pensó que se pudieran resistir”.

patíbulo durante su rápido juicio, Elena no paraba de repetir:

“Mis hijos, ¿por qué me hacen esto? Después de todo, ¡soy su madre!”

Después de dos horas de juicio, se anunció la sentencia de muerte y se ejecutó de inmediato.

Dan estaba entre la multitud de manifestantes en las calles de Bucarest cuando anunciaron que Ceaușescu había muerto.

“Salté de alegría”, recuerda. “Lo podría haber matado yo mismo, con mis propias manos, aunque ahora me avergüence de decirlo. Pero la ejecución de Ceaușescu... fue un milagro, un ritual de purificación. Todo ocurrió en Navidad. Después de que murió, la nieve cayó por toda Rumania. Volvimos a ganar nuestra libertad cuando lo matamos. Recuerdo que entonces pensé: ‘¡Qué día, qué momento, qué giro del destino!’ Nosotros lo matamos, la gente de la generación que él creó. Los hijos que llenaban las calles, yo incluido, éramos sus hijos, los Hijos del Decreto”.

“La muerte de Ceaușescu me recuerda a la muerte del científico que lleva a cabo un experimento demente y luego es asesinado por su creación”, comenta Olivia Nitis, feminista, curadora y crítica de arte. “La sociedad rumana es una sociedad de silencio. No hay una tradición de rebelión contra las au-

toridades. Así que no era de sorprender que Ceaușescu pusiera en práctica todo lo que planeó; nunca pensó que se pudieran resistir”.

El totalitarismo entró en los hogares del pueblo, buscó hasta en las macetas. Toda vida humana era asunto del Estado.

“Los rumanos aún no quieren hablar sobre su pasado, y las mujeres no miran atrás”, agrega Nitis. “No hay revisión del trauma o terapia de grupo. Nadie quiere escuchar a las mujeres que atravesaron el infierno del decreto y ellas mismas tampoco quieren hablar de ello”.

Después de la muerte de Ceaușescu, el primer cambio en la ley fue levantar la prohibición del aborto. Hoy, la interrupción del embarazo es, una vez más, tratada como método anticonceptivo. Tiene un costo equivalente a 100 o 200 eslotis y se puede realizar en cualquier hospital.

Ania, una polaca que lleva pocos años viviendo en Bucarest, quedó impresionada cuando les contó a sus amigas que estaba embarazada.

Todas le preguntaron: “¿Lo quieres tener?, ¿De verdad? ¿Sí lo pensaste bien?”

“Recuerdo mi primera cita con un ginecólogo en Bucarest”, dice Cristina, una alemana treintañera. “Yo quería asegurarme de estar embarazada. El doctor revisó, confirmó que lo estuviera y me preguntó si quería abortar. No re-

gresé a ese lugar. Cuando tenía que ir al ginecólogo, tomaba un avión y me iba a Alemania”.

En 2008, por cada 220 mil nacimientos en Rumania, había 127 mil abortos.

Contrario a los deseos del Padre de la Nación, en el año 2000 no nació el rumano veinticincomillonésimo. Para entonces, el país tenía 21 millones y medio de habitantes. Los datos del último censo sorprendieron a todos: a 23 años de la muerte de Ceaușescu solo había 19 millones de rumanos, lo que significa que la población disminuyó 12 por ciento en una década.

Las principales razones: la emigración y la baja tasa de natalidad.

Todavía faltan seis millones para alcanzar el número soñado de 25 millones de habitantes. **LPyH**

NOTAS

¹ Alimento típico de Rumania que consumían las clases bajas como sustituto del pan, especialmente en el campo. Es una masa consistente, de color amarillo, de sémola de maíz que tradicionalmente se prepara en agua hirviendo y se sirve con crema y queso. (N. de la T.)

² La película se estrenó en el Festival de Cine de Cannes el 17 de mayo de 2007; fue galardonada con la Palma de Oro y con el premio de la crítica FIPRESCI. En México se proyectó en octubre del mismo año durante el Festival de Cine de Morelia. (N. de la T.)

Małgorzata Rejmer (Polonia, 1985) es narradora. Es autora de *Toksymia* (2009), entre otras obras.

* El reportaje aquí reproducido pertenece a *Bukarest. Kurz i krew* [Bucarest. Polvo y sangre], 2013. Es una traducción del inglés a partir de la versión de Olga Drenda y Darren Durhem.

Durante la pasada FILU 2019, la Universidad Veracruzana le otorgó el doctorado *honoris causa* al destacado cineasta Arturo Ripstein, director de tres cintas consideradas entre las más importantes del cine mexicano: *El castillo de la pureza*, *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*. Se reproduce aquí su discurso de aceptación, en el que asegura: “Nunca filmé mis opiniones, porque las mías suelen ser volátiles. Mejor filmé aquello a lo que me obligaba mi mirada”. Otro prominente director de cine, el dos veces ganador del Oscar a mejor director, Alfonso Cuarón, despliega su creatividad en *Roma*, cinta en la que se aleja de las estrategias narrativas y técnicas utilizadas anteriormente en sus filmes *co-*

ARTE

merciales y de estilo hollywoodense. Raciél D. Martínez Gómez ensaya sobre las miradas (de autor y espectador) que confluyen en esta obra. Daniel Domínguez Cuenca hace un mapeo de los espacios culturales que actualmente existen en la ciudad y el área metropolitana de Veracruz, cuyos antecedentes se remontan al establecimiento de la sede del Ivec en este puerto y no en la capital del estado, Xalapa. El autor expone cómo se han abandonado “prácticas paternalistas del Estado [...] dando paso a una relación de mediación entre los programas estatales o federales”, lo que ha llevado al surgimiento de nuevos espacios artísticos en esa ciudad, tradicionalmente considerada comercial y festiva.

DISCURSO

de aceptación del doctorado *honoris causa* de la UV

Arturo Ripstein

Pero a lo largo de este peregrinar de más de cinco décadas por los caminos del celuloide, siempre he procurado que mi labor sea guiada por la idea de que el arte es una prenda oscura y subversiva capaz de incendiar al mundo. Incendiarlo, no reinventarlo.

En el año 1621 Robert Burton, en su extenso volumen *Anatomía de la melancolía*, recetaba como remedio de este mal, entre muchísimas otras cosas, la contemplación de hermosas ciudades, callejuelas, teatros, templos y obeliscos, zoológicos y espectáculos de acróbatas y prestidigitadores, manantiales y piscinas, bailes de máscaras, juegos de pirotecnia y solemnidades como coronaciones y bodas, también el disfrute y la asistencia a batallas. Yo le añadiría el recibir un doctorado *honoris causa*.

Y aquí estoy, haciéndolo. Aceptando un doctorado, otorgado por una universidad, la Veracruzana, que siempre, desde mi primera juventud, formó parte de mi imaginario de la cultura y lo que la cultura debía ser. Era aquel México, pujante en ideas, entusiasmos,

rebeldía y alegría. Sí, alegría, por más que hoy parezca una palabra fuera de lugar. Las ediciones de la Universidad forjaron, entre otras cosas mis nociones de cultura y de literatura a partir de las cuales se delineó mi quehacer de director de cine. Por eso, que la Universidad Veracruzana me otorgue tal honor, es mucho más que gratificante. Es la ratificación de que existen a pesar de todo la cultura y el arte, siempre promovidas por esta institución que es a la vez venerable y briosa.

Y la existencia de la Cultura y el Arte, así con mayúsculas, siempre ha sido el motor que ha impulsado mi ya larguísima carrera. He llegado a un punto en el que me niego rotundamente a contar el número de películas que he dirigido. Muchas: buenas y malas. Varias

han merecido premios y reconocimientos; otras, desdén y críticas feroces. Sí: ha sido una carrera larga y divertida y tumultuosa.

Pero a lo largo de este peregrinar de más de cinco décadas por los caminos del celuloide, siempre he procurado que mi labor sea guiada por la idea de que el arte es una prenda oscura y subversiva capaz de incendiar al mundo. Incendiarlo, no reinventarlo.

El arte es subversivo o no lo es. Picasso insistió siempre en que el arte es peligroso. Sabía de lo que hablaba. Esas palabras se volvieron mis guías. Mías y del mundo en el que me forjé, de la literatura que leí, mucha publicada por esta institución, esta *alma mater* que a partir de ahora es mía también.

México era un regocijo. Los que hacían arte eran un grupo realmente explosivo. Yo era un jovencito y decidí aprender de ellos, seguirlos. Muchos se volvieron mis amigos. Queríamos hacer arte, hacer poesía. Nos abocamos a destruir el mundo, a formular preguntas, preguntas que no tienen respuesta, porque toda respuesta las disminuía, borraba su irreverencia, las despojaba de la ferocidad de la insurrección que tiene y debe tener el arte. En ese mundo, en ese universo se forjó mi alma de cineasta. El cine, un mundo oscuro y misterioso en el que el director es un demiurgo omnipotente y caprichoso que crea universos nuevos que destrazan el cosmos existente.

Pero necesito aclarar, es imperativo que lo haga, que ese arte poderoso, misterioso, revolucionario no es para nada un arte útil. Porque el arte cuando es útil a alguna causa, deja de ser arte. Gran paradoja de lo artístico: el arte solo *es* cuando se crea y se devora a sí mismo.

Por eso nada más lejano a mi carrera que filmar con propósito, con buenas intenciones. El arte con propósito se llama propaganda. Y nada más lejano a mi



Arturo Ripstein durante la FILU 2019. Foto cortesía de la Dirección de Comunicación de la UV

voluntad que hacer cine que tenga propósito. Buenas o malas, las intenciones acaban empujándolo al cine, convirtiéndolo en películas con mensaje. John Ford insistía: los mensajes se los dejo al telégrafo. Arte con un porqué, un para qué y un cómo, es arte domesticado. Arte con precio y con patrón. Complaciente, edulcorado, concesivo. Y que suele tener éxito comercial.

Lenin, en la época del fervor revolucionario cuando el cine, la literatura y las artes plásticas se pintaron con la paleta estridente y simple del realismo socialista y muchos escritores que no se alinearon fueron condenados al olvido, salió en defensa de Tolstoi. Sí, el revolucionario rescató de la piqueta al conde de juventud parrandera y vejez de santón arrepentido.

Afirmó Lenin que Tolstoi, el que nunca escribió sobre un protagonista ejemplar, emblema de la lucha de clases, era el más potente revolucionario de la literatura de la

De mis mejores maestros y mentores aprendí que uno debe evitar a toda costa traicionar lo que le dicen las tripas y el corazón y los ojos, mis instrumentos fundamentales. A veces pude cumplirlo.

Rusia de entonces. Lenin era lector y se le notaba; por ello se daba cuenta de que la magistral pluma del conde Tolstoi fue mucho más importante que las de decenas de famosos y célebres artistas complacientes. Y con una defensa de no más de una página salvó a Tolstoi del suplicio del descrédito que hizo añicos a generaciones de escritores y artistas magníficos rele-

gados al olvido, al ostracismo y, en ocasiones, a la muerte. Lenin tenía razón: el único propósito del arte es el despropósito.

De mis mejores maestros y mentores aprendí que uno debe evitar a toda costa traicionar lo que le dicen las tripas y el corazón y los ojos, mis instrumentos fundamentales. A veces pude cumplirlo.

Decía que he filmado, y filmado mucho, y siempre he intentado que la realidad no reduzca mi cine, mi cámara, mis sueños, mis pesadillas. Lo dije alguna vez: prefiero la realidad de mis pesadillas que las pesadillas de la realidad.

Hoy, ya viejo, de pelo blanco y con una carrera a cuestas, quiero agradecerle a mis maestros, los antiguos de entonces, y ahora mismo a un puñado de cineastas más jóvenes que yo, que me sigan enseñando el rumbo por el cual se filma con la ambición de hacer poesía, de hacer arte. No podemos, no debemos someterlo. Convertirlo en instrumento de

las buenas conciencias y las mejores intenciones.

No he hecho otra cosa que filmar. He hecho de todo: historias de amor, dramas religiosos; he hecho comedias y melodramas. He hecho de todo.

En mis películas nunca di consejos ni advertencias. Tengo, por supuesto, opiniones sobre cualquier cosa y que son firmes y feroces. Nunca filmé mis opiniones, porque las mías suelen ser volátiles. Mejor filmé aquello a lo que me obligaba mi mirada. Porque el cine, más aún el cine surgido por el mecenazgo de Estado, tiene un solo fin y propósito: hacer arte. Arte que no está en las respuestas, sino en los interrogantes. Arte que concita la reyerta y la contradicción, no la armonía.

Y aclaremos cuál es el papel del Estado y su mecenazgo en el financiamiento del arte y la cultura, y muy particularmente en el cine, que es un arte caro, caro y muy frecuentemente confundido con una industria como la automotriz o la cervecera.

El mecenazgo del Estado no es una dádiva generosa. No es una limosna con aquellos recursos sobrantes que nosotros, los que hacemos cine, o teatro, o pintura, o poesía, debemos sumisamente aceptar y agradecer. Es un deber del Estado. Así tiene que entenderlo la sociedad, así tiene que entenderlo el gobierno. Nosotros, los que hacemos cine, le hemos dado rostro e identidad a nuestro mundo y a nuestros contemporáneos. Debemos, necesitamos seguir haciendo cine y con él tener nombre, voz, semblante. Somos el espejo oscuro que refleja y se refleja. El cine es nuestra cara pública. Con ella nos conocen los de afuera. El cine nos hace familiares, próximos, entrañables. Es,

El cine no es un bien prescindible al que se le tomará en cuenta cuando vengan tiempos mejores.

Porque cuando pensemos que han llegado esos tiempos mejores, ya no sabremos para qué los querremos. Habremos perdido el rostro, la voz y el alma.

también, nuestra voz privada. Con ella nos vemos a nosotros mismos. Sobre esa voz y ese rostro, comentamos nuestro proyecto de nación.

El cine no es un lujo del que se puede prescindir. No hay crecimiento sin cultura. No hay desarrollo sin cultura. No hay democracia sin cultura. La cultura es la única opción que tenemos para enfrentar la barbarie.

El cine no es un bien prescindible al que se le tomará en cuenta cuando vengan tiempos mejores. Porque cuando pensemos que han llegado esos tiempos mejores, ya no sabremos para qué los querremos. Habremos perdido el rostro, la voz y el alma.

El cine es un arma. Un arma delicada, fina. Lo sabemos. Lo sé. Llevo más de cincuenta años haciendo cine, intentando pergeñar arte. No sé si lo he logrado o no, pero lo que me enorgullece en esta larga carrera es no haber dejado de intentarlo.

Por ello, en ocasión de que la Universidad Veracruzana me otor-

que el doctorado *honoris causa* que tanto me honra, quisiera aprovechar la ocasión para defender al arte sin propósito, al cine sin causa. Defender la necesidad de darle alas a los creadores, cualquiera que sea la catadura de su origen social, sus creencias y posiciones, para que creen sus obras en libertad, para que hagan arte, ese arte que revuelve las entrañas, que destruye y que no propone salidas pero que nos inunda de belleza.

Suele creerse que las artes y la cultura son productos suntuarios, por lo tanto prescindibles, postergables, ignorables. No es así. La humanidad se define por e incluye al arte desde Altamira hasta los museos más recientes y la calle misma. El arte es el bisturí para indagar en las entrañas del *todo* social, de la humanidad. El arte es el cemento que le da coherencia a las sociedades, pero no por los caminos que propone, sino por los interrogantes que plantea. El arte le da estructura a la realidad, y esto es lo que nos permite saber quiénes somos.

Hoy, en este momento de coyuntura en el país, no podemos, no debemos desdeñar al arte y dejarlo al final de nuestras prioridades porque ese arte que nos da cimientos, que nos permite indagar dentro de nosotros, es imprescindible compañero de camino. Es nuestra mirada, nuestra humanidad.

La Universidad Veracruzana ha sido un faro en el mundo de la cultura mexicana. Le agradezco a mi nueva *alma mater* este doctorado y las lecturas que me dio.

Y antes de bajar del podio no puedo dejar de mencionar a mi esposa, hija y nieta de xalapeñas de pura cepa. Ella no me lo perdonaría y me guardaría un odio jarrocho largo y aterrador. Muchas gracias. **LPyH**



Regina

MESTIZA DE YALÁLAG

CITLALI FABIÁN

D O S S I E R F O T O G R Á F I C O



Isabella

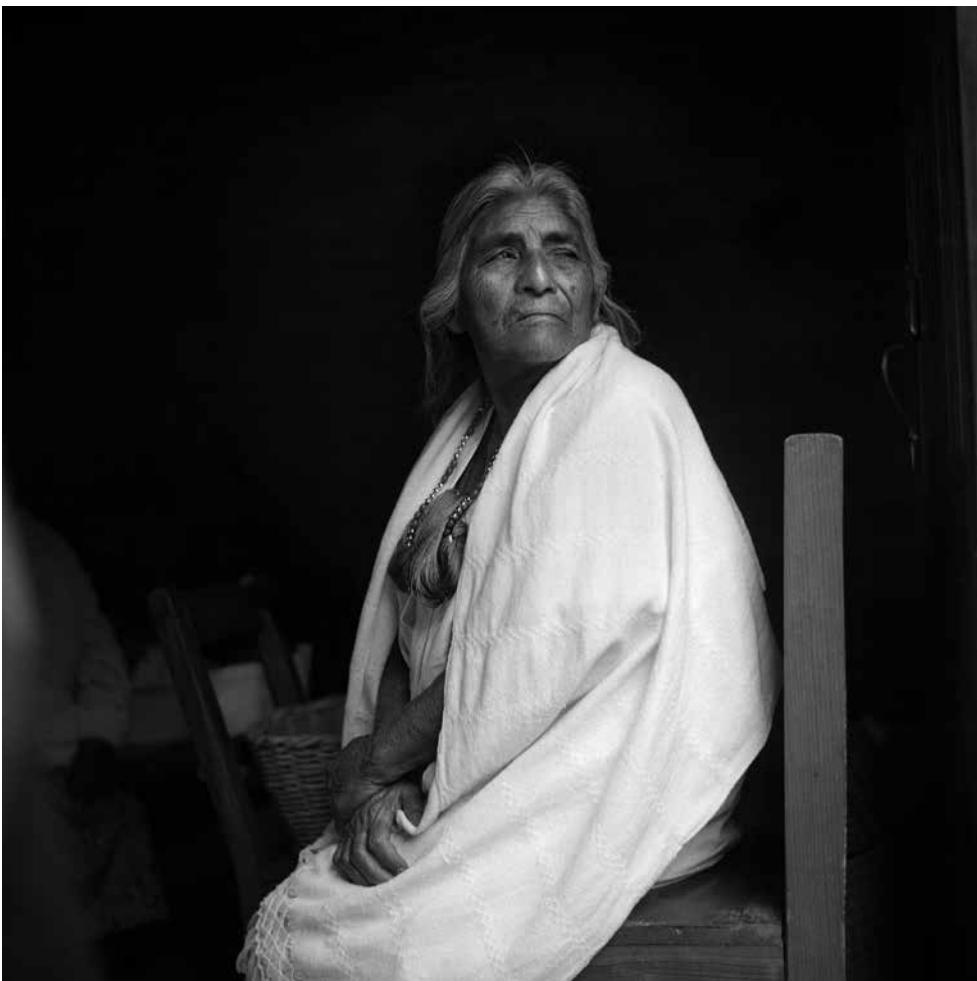


Lido



Gabriela





< Mi tía Reynalda



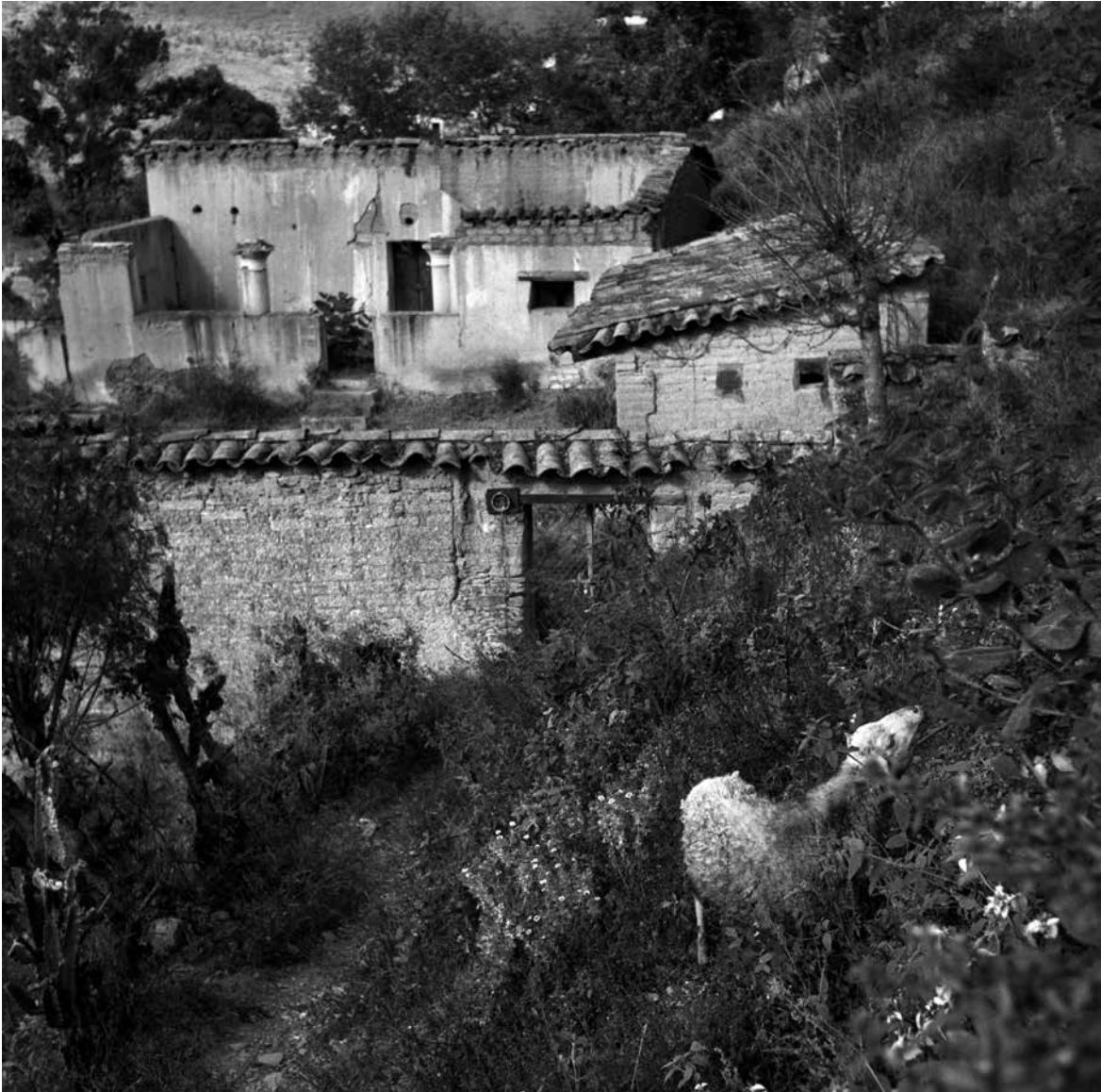
< Cocina de humo



Mi tío Nereo >

*Vista desde el campanario de la
iglesia de San Juan >*

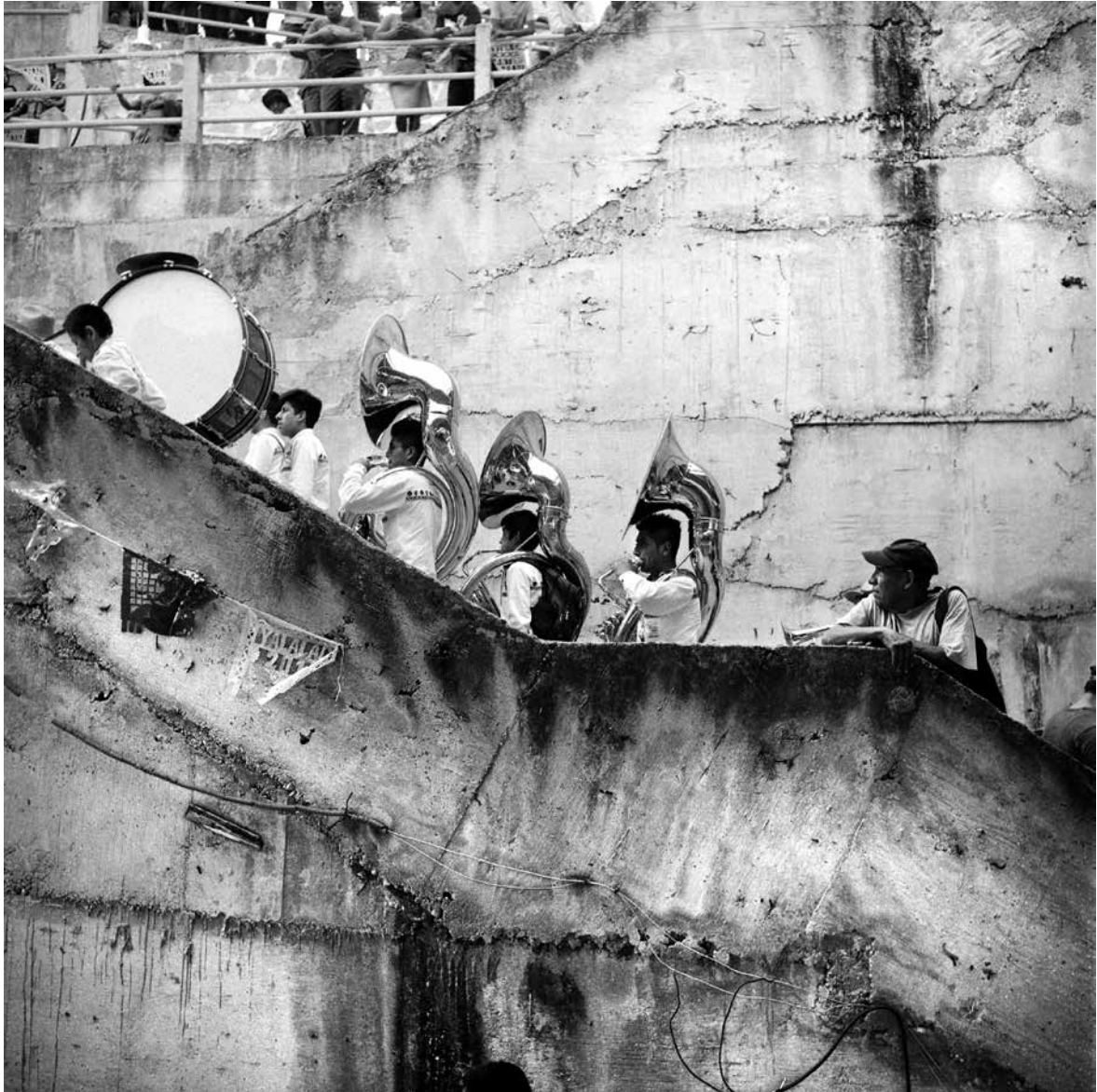




Oveja y casa abandonada en el barrio de Santa Rosa



Rebeca con un machete en la mano



La banda subiendo al jarriepo



Arreglo musical



< Melinda Montserrat



< Santiago



Nesli bajo el platanal>

Temprano por la mañana en Mela>





Ermita en la entrada de Yalálag

Claudia Pretelín: Citlali Fabián:

MESTIZA DE YALÁLAG

El trabajo de Citlali Fabián está guiado por la curiosidad, esencia latente que se advierte al conocerla. Su interés, a grandes rasgos, va de la mano con un estado de identidad que no se limita al hecho de ser mexicana, oaxaqueña, yalalteca, sino ella misma. Su relación con la práctica fotográfica es herencia familiar. Su padre, dueño de un estudio fotográfico en Oaxaca, la introdujo a la noble labor del cuarto oscuro, donde Fabián aprendió las cualidades que ella describe como mágicas en el revelado de imágenes fotográficas. Más tarde, y gracias a su cercanía con el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo en Oaxaca, Fabián comenzó a explorar de manera independiente lo que, más que una afición, se convirtió en un llamado de su propia expresión creativa. El deseo de ser fotógrafa se hizo completamente oficial cuando, alejándose del hogar, Fabián se mudó a Xalapa para cursar la licenciatura en Fotografía en la Universidad Veracruzana, bajo la enseñanza de fotógrafos como Byron Brauchli, Miguel Femat y Helena Neme.

Al conversar con Fabián sobre sus referencias visuales, quizá resulte obvio que la respuesta apunta a la obra de Graciela Iturbide o a la de Lola Álvarez Bravo. De esta última, más que observar el trabajo previo que realizó en Yalálag, absorbe los relatos sobre su experiencia oaxaqueña. Aunque pareciera complejo hallar la influencia de tan aclamadas artistas en su obra personal (puesto que Fabián aprehende con una estética definida), su aprendizaje no se limita a la fórmula, se enfoca en lo fundamental: el tiempo poético de

Iturbide y la mirada documental de Bravo.

En 2014, mientras estudiaba la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos dentro del programa de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fabián comenzó su serie *Mestiza* atraída por las cualidades técnicas del colodión húmedo, proceso inventado a finales del siglo XIX y aún vigente en tiempos de la era

Fabián sitúa a sus sujetos frente a la cámara, ofreciendo un espacio de empoderamiento que solo se logra cuando quien observa y quien es observado establecen una relación personal. Esta relación, facilitada por el artesanal proceso de producir la imagen y el tiempo para lograr fijarla, permite a ambas partes establecer un diálogo íntimo.

digital. La fotógrafa tuvo la idea de hacer representaciones de antiguas deidades zapotecas, de incorporar elementos que formaron parte de su identidad, y pronto lo que comenzó como un proceso colaborativo con amigas y familiares se convirtió en un estudio no solo de su herencia genética, sino de autorrepresentación por medio del aparato fotográfico.

En esta serie, Fabián sitúa a sus sujetos frente a la cámara, ofreciendo un espacio de empoderamiento que solo se logra cuando quien observa y quien es observado esta-

blecen una relación personal. Esta relación, facilitada por el artesanal proceso de producir la imagen y el tiempo para lograr fijarla, permite a ambas partes establecer un diálogo íntimo. Sus sujetos dan la impresión de decidir junto con ella dónde mirar; sus mestizas en ocasiones observan directo a la lente; en otras, evitan el contacto y pierden la mirada en el momento gradualmente capturado por la fotógrafa. Estas mujeres, a diferencia del frágil soporte que las contiene, ejercen con fuerza su posición frente al espectador. El simbolismo de cada imagen es definido y escenificado con propósito; cada toma es pensada y tiene un objetivo: enaltecer el pasado y continuar la tradición, no solo de su pueblo o de su género, sino de su propio medio de expresión: la fotografía y su historia. La cámara y la imagen no son únicamente el medio; ambas son tratadas con el mismo respeto brindado a los sujetos que fotografía.

A través de estas imágenes, Fabián explora su identidad auxiliada de sus modelos; cuestiona sus elementos, los compone casi con cualidades escultóricas para finalmente capturarlos con la cámara. La placa revelada le permite ver lo que no es simple a la vista y al referirse a ella asegura: “Me llamaba mucho la atención la gran gama de detalles que capturaba [...] las texturas cobran en ciertas ocasiones un volumen casi tridimensional, pero a la vez sus cualidades parecen peleadas con el color de nuestra piel; [la imagen] no es tan sensible a los colores rojos o amarillos, por lo que una piel morena la registra con suma dureza”. Quizá, diría yo, firmeza, voluntad inquebrantable que excede el fenómeno subjetivo del color de piel, mismo que acentúa nuestra propia identidad.

En su trabajo más reciente, Fabián sigue desentrañando los pliegues de sus tradiciones. Las imágenes que conforman la se-

Las cualidades únicas de la fotografía análoga han permitido a Fabián explorar la imagen permanente, aquella que, como las tradiciones de la fotógrafa, se mantiene a pesar de la irrupción cultural o tecnológica. El medio le ha ayudado a restablecer la otra mirada, a voltear la cámara y verse con ojos propios.

rie *Ben'n Yalhahj / Soy de Yalálag* nos llevan al lugar que la ha visto crecer, no solo como ser humano, sino como observadora mediada por la cámara. Lo que pareciera una visión nostálgica del pasado que logra apreciarse en el paisaje y los sujetos que fotografía son más bien un documento digno de una realidad, no solamente de su pueblo sino de todas aquellas comunidades que luchan por mantener y construir su propia historia a pesar de la irrupción de un presente difícil de comprender. Al preguntarle cómo ha podido Yalálag mantener sus tradiciones, Fabián describe este proceso como algo del día a día: “Es imposible aislarnos del mundo exterior y estos cambios son inevitables. Hemos asimilado y transformado estos cambios desde dentro de la misma localidad. En mi obra me interesa documentar la cultura con sus transformaciones hoy en día y no sólo en Yalálag, sino en otros lugares donde las comunidades de yalaltecos se han cimentado y replicado sus tradiciones”. De

esta manera, el trabajo de Fabián se extiende al otro lado de la línea, ese acuerdo sociopolítico que nos divide geográficamente al norte con Estados Unidos. Este proyecto, que ahora mismo continúa en Los Ángeles, California, es apenas una introducción a un trabajo que Fabián persigue y al que ella define como “la diáspora de los yalaltecos”.

Las cualidades únicas de la fotografía análoga han permitido a Fabián explorar la imagen permanente, aquella que, como las tradiciones de la fotógrafa, se mantiene a pesar de la irrupción cultural o tecnológica. El medio le ha ayudado a restablecer la otra mirada, a voltear la cámara y verse con ojos propios, una manera de reinterpretarse y reescribir una parte de la historia del complejo tema del mestizaje y de lo que erróneamente definimos como pasado indígena, puesto que aún es parte de nuestro presente como se puede apreciar en las imágenes de Fabián. Sin tratar de resolver el acertijo, ella lo advierte como una forma de resistencia que le permite elegir cómo ver y cómo ser representada. Sus imágenes de refinada calidad técnica –alcanzada gracias al constante estudio y perfeccionamiento de la fotógrafa en México y el extranjero–, construyen un entramado de significados que, aunque parecieran sencillos de identificar, abordan un discurso que toca aspectos del estado de la imagen y el medio fotográfico en un siglo en el que ambos conceptos siguen buscando definición propia.

Claudia Pretelín es doctora en Historia del Arte por la UNAM. Se ha especializado en la historia y la investigación de la fotografía. Ha impartido pláticas y conferencias en México, Argentina y Estados Unidos y publicado artículos en revistas como *Alquimia* y *Revista de Arte y Diseño*.

La anhelada libertad emocional de Alfonso Cuarón llegó en el momento más pertinente de su carrera. Cuando ya había cumplido con garbo el derecho de piso de la industria, se dio el lujo de rodar un cine más de autor. Aunque advertimos que los géneros no le impidieron un discurso propio; al revés, tanto en *Solo con tu pareja* (1991) como en *Y tu mamá también* (2001) y *Gravity* (2013), Cuarón combina los roles de director, productor y guionista.

Roma (2018) se torna menos convencional que su cine anterior probado en la eficacia narrativa. Ahora lo interesante es que su regreso al origen lo hace con una toma de distancia afectiva. La textura de *Roma* es tan íntima que se constituye en crónica de hábitos; sin embargo, muestra un enfoque decantado para mirar la afrentosa Ciudad de México.

La madurez en la obra de Cuarón tuvo una secuencia que vale la pena traer a colación. Después de haber alcanzado la cima del éxito mundial con *Gravity*, modifica su manera de filmar y pone pausa a ese *star system* que le dio excelentes frutos en años anteriores con Gwyneth Paltrow, Ethan Hawke y Sandra Bullock; en cambio, se atreve a trabajar con actores sin legitimidad estética y con una estructura sintáctica sin red de contención (Cuarón confiesa que *explayó* su creatividad con un guion que ampliaba *in situ*).

Lo que *Roma* hace es resumir, y adensar sobre todo, las ilusiones perdidas y el fin de la inocencia que han distinguido al discurso de Cuarón a lo largo de ocho películas. Cuarón encauza en *Roma* su familia de tópicos: reitera la ausencia del padre de *La princesita* (1995); prolonga el conflicto sentimental de *Grandes esperanzas* (1998); acentúa la separación y el clasismo de *Y tu mamá también* y hasta podría decirse que

EL DERECHO DE CUARÓN a esculpir su tiempo

Raciel D. Martínez Gómez

Roma (2018) se torna menos convencional que su cine anterior probado en la eficacia narrativa. Ahora lo interesante es que su regreso al origen lo hace con una toma de distancia afectiva. La textura de Roma es tan íntima que se constituye en crónica de hábitos.

en *Roma* hay filones iniciáticos de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004).

Subrayamos que adensa el discurso a pesar de que su estado de decepción es presentado con un elegante manierismo, al que podría tildarse de fútil pero nunca lo es. Esta gala preciosista está fundamentada en la distancia descriptiva de un *travelling* y casi ningún plano cerrado. Dicho movimiento, que se desliza pretendiendo ser imperceptible, funciona como el demiurgo que husmea con afable reverencia el corazón de una ciudad.

Lo distinto es que en *Roma* el adensamiento se explica porque Cuarón ocupa más claves personales. Lejos están el país distópico de *Niños del hombre* (2006) o la tierra fantástica de *Azkaban*; no, se trata de la colonia que le dio origen y de una entraña todavía mayor: Cleo, quien es la fuente primordial para entender esta Ciudad de México de perfil infamante.

Los ritos y la inocencia

En cuando menos cinco de sus películas se observa la enseñanza de los ritos de paso. El tránsito al mundo adulto en este puñado de filmes han sido lecciones en las que se abandona la pureza. Salvo su ópera prima, *Solo con tu pareja*, el director mexicano realizó una seguidilla de historias donde se transforman los jardines secretos de la infancia y la juventud.

La apariencia inocua de *La princesita*, inspirada en la novela de Frances Hodgson Burnett, mostraba el trasfondo de dolor que envuelve la separación del padre y la ominosa Primera Guerra Mundial; la versión de Cuarón, a diferencia de la filmada en 1939 con Shirley Temple, incluyó ese contexto de ausencia en el que crecen los seres pequeños.

Niños solitarios, en efecto, también suena a Charles Dickens la recién iniciada carrera de Alfon-

so. De ahí se explica que Cuarón mantenga esta tónica de moralista y crítico en *Grandes esperanzas*, con la salvedad de que su interpretación del clásico escritor inglés está modernizada con un acento que esquivo el drama. Esta contemporización se sostiene con las tensiones entre las clases sociales que sugiere *Roma*: una naturalización adherida a la afrenta misma que es la ciudad.

Tenemos entonces la ósmosis de un literato diestro en los relatos por entregas como lo fue Dickens y el largo aliento de Hodgson. Vendría inmediatamente una cinta poco atendida por la crítica: *Y tu mamá también*, que más allá de las carismáticas anécdotas que sellan a la cofradía *charolastra* (la música del Buki o la masturbación en la alberca), es el rito más cruel narrado por Alfonso con un desenlace elíptico que avizora la madurez de su punto de vista –lo que elogiamos ahora en *Roma* con su sempiterno *travelling*–. Y es que las ilusiones de una amistad perenne son frenadas ante las diferencias de clase.

Su quinta película asimismo fue un rito de Cuarón como creador: le ofrecen dirigir su primer filme tipo Hollywood con el enorme compromiso de conservar el estilo de la saga de Harry Potter. La cinta estaba basada en el tercer libro escrito por J. K. Rowling y tenía un guion más permisivo que los anteriores. En *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* Cuarón mantiene su premisa del cambio: los personajes son vistos desde una óptica joven, por lo que el trío abandona la edad infantil.

Es evidente que en *Roma* la decisión narrativa de Cuarón no continúa los pasos de Hodgson Burnett, Dickens o Rowling. Más bien optó en *Roma* por una visión personal, muy de cine de autor, interviniendo en cada uno de los procesos sintácticos y con la

libertad emocional que tanto demandó después de su periplo hollywoodense. De la decisión de Cuarón nace un lenguaje opuesto a las líneas de interés sugeridas en la tradición fílmica. *Roma* elige una serie de evocaciones que son el cosmos infantil de Alfonso. Memorias que son representadas como si fuesen un boceto, trazos que van y vienen, que se agolpan –no hablemos por ahora del *halcón*, pero sí del increíble profesor Zovek–. Por eso la historia no tiene la linealidad habitual de los formatos comerciales. En *Roma* no hay propiamente una protagonista (Cleo), sino un poliedro de personajes (la madre, el padre y los hijos) que se engarza con el entorno. Incluso este poliedro depende más de una red de contención que va descubriendo conforme filma: la ciudad.

Sí, nos sugiere *Roma* la historia de una ciudad. *Roma* es el regreso de Cuarón a la urbe que es a la vez ombligo identitario, todavía espacio ignoto –es decir, exento del hacinamiento contemporáneo–, en cuyo centro anidaba el huevo de la serpiente de la enajenación actual: la tibia irrupción mediática con el humorismo blanco de la televisión y las faraónicas salas de cine como espacio de socialización; una Alameda alterna, en el más amplio término de la imagen.

La afrentosa Ciudad de México

La ciudad siempre ha sido protagonista notable en el cine. La periferia romana fue locación favorita del neorrealismo italiano, corriente cinematográfica de medio siglo de la posguerra europea; no hacía falta ninguna retórica narrativa para que Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas*, 1948), Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta*, 1945) o Federico Fellini (*La strada*, 1954) señalaran la crí-

tica situación que padecía la Italia fascista. Ni qué decir de la ciudad como metáfora en el expresionismo alemán, muy anterior al movimiento italiano. Pese a la falsedad de los escenarios de Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927), Friedrich Murnau (*La última carajada*, 1924) y Georg Wilhelm Pabst (*La caja de Pandora*, 1929), la ciudad se convertía en fuerte símbolo de la ruina moral por surgir –el advenimiento del nazismo.

En México Luis Buñuel planteó una queja sobre la ciudad recién salida de la Revolución, pero el discurso mayor de la Época de oro restañaba cualquier desmentido: oculta la miseria rural, la ciudad mexicana celebraba a través del populismo sentimental que la suerte del rico no fuera más que la de permanecer en rincones solitarios. En medio se halla la dilatada tradición de la telenovela mexicana que hizo de todo para que se viviera la burbuja de la afrenta y no de la tragedia: primero, invisibilizó la realidad de una gran ciudad –no hay ánimo alguno para ser neorrealista–; y segundo, arregla las asimetrías clasistas con las compensaciones en modo Cenicienta donde todo personaje vernáculo era interpretado con rasgos fenotípicos ampliamente aceptados (pensemos desde Verónica Castro hasta Thalía).

También por ello sorprende la *Roma* de Cuarón. Porque, si bien no es la primera ni la única película que así lo hace, procura una dimensión más realista de lo que acostumbra la cultura mediática mexicana particularmente consolada con la ligereza de la comedia o los pírricos triunfos de las series sobre cantantes (Luis Miguel, José José, Juan Gabriel) y *La casa de las flores*. *Roma* lo hace con un tono donde se separa por completo de estereotipos y convenciones narrativas y, curiosamente, comparte la premisa de la novela de Carlos



Fotograma de la película *Roma*

Fuentes, *La región más transparente* (1958): en México, dice el guardián Ixca Cienfuegos, no hay tragedia, todo se vuelve afrenta.

Aunque más reciente en la pieza de Cuarón, *Roma* pertenece a la ciudad que retrató Fuentes: es la paradójica promesa de mitad del siglo pasado. Una ciudad venida a cosmopolita que termina su estatus de inocencia, sí, en 1968, pero también en 1971, con el *halconazo* que Cuarón retrata de soslayo. Carlos Monsiváis escribió que la tarea de biografiar cualquier nación es misión imposible. No obstante, Fuentes intentó delimitar esa tarea con la historia de la Ciudad de México, que entre el periodo de 1940 y 1950, decía Monsi, mezclaba el presente y el porvenir —y que, sobre todo, traicionaba al pasado—. El febril ejercicio que es *La región más transparente*, agrega Monsi, es el habitante que deshace su utopía en pesadilla.

Pesadilla en *Roma* que tampoco es trágica —la sintaxis es anticlimática, por ende—, insistimos, y sí afrentosa. La licencia de Cuarón le genera mucho más acierto que dudas, como fluir con pulcritud por el integrismo étnico, la cultura machista, el *mexican way of life* y hasta la política vista con sarcasmo en vez de asumir un lente de agitado romanticismo —la cotidiani-

dad de la familia transcurre como en otro México. Así, *Roma* se vuelve estampa costumbrista donde los hábitos pueblerinos y las marcas de la modernidad se empalman y conviven con hipócrita armonía. En *Roma* apreciamos el país del *milagro mexicano* con identidad nacionalista transformado en capitalismo estable, aún no salvaje y todavía casto. Empero, México sufre la metamorfosis: la represión al movimiento juvenil se combina con el acelerado crecimiento de una ciudad que escaló hacia el anonimato sin posibilidad de retorno.

Por eso la mirada del niño Alfonso es elocuente: su derecho de nostalgia por una ciudad habitable que se escapa en la actualidad de las manos de sus ciudadanos. Uno de los guardianes de la novela de Fuentes, Cienfuegos —el otro es mujer: Teódula Moctezuma—, reprocha al país y a su reflejo más inmediato, que es la Ciudad de México, el carácter pasivo de la nación apenas salida de un cambio revolucionario. De nueva cuenta dice Ixca: en México, no hay tragedia, todo se torna afrenta.

Aunque Alfonso regresa a una Ciudad de México ya madurada en su proceso de aburguesamiento a diferencia del reciente parto que es la novela de Fuentes, nos topamos con similar contexto: el Mé-

xico de la afrenta. Y es que con ese viraje que le dio al país el régimen del presidente Manuel Ávila Camacho aparece una clase social, la burguesía, que se proyecta en el poder desde mitad del siglo pasado con el gobierno de Miguel Alemán Valdés. La afrenta, concebida como la traición a un modo de vida anhelado durante el cardenismo, se estaciona largamente con la novedad de una clase media que goza de los privilegios de un modo de vida estadounidense que se estableció en las grandes ciudades.

Buñuel, poco antes de que se publicara el libro de Fuentes, hacía hincapié en esta trampa. Tanto *Los olvidados* (1950) como *La ilusión viaja en tranvía* (1953) expresaban ese agravio que mantenía las inmensas desigualdades que se vivían en la periferia o que arraigaban en el centro mismo de la ciudad capital. Posteriormente el cine registra varias películas acerca de esta ciudad de la afrenta, como *Los caifanes* (1967) de Juan Ibáñez, que recorre la noche para enseñarle al burgués las bondades populares. *Mariana, Mariana* (1987) de Alberto Isaac, basada a su vez en la novela *Las batallas en el desierto* (1987), de José Emilio Pacheco, comparte con Cuarón su registro de la colonia Roma. *Lola* (1989), de María Novaro, es un dignísimo boceto post temblor, y qué

decir de la inteligentísima puesta en escena de *Ciudad de ciegos* (1990) de Alberto Cortés, que es la historia de la ciudad descrita desde un solo departamento.

Existen otros ejemplos en los que se rinde tributo a la ciudad, como *Temporada de patos* (2013) de Fernando Eimbcke. Pensemos también de alguna manera en *Los insólitos peces gato* (2013) de Claudia Sainte-Luce y en *Güeros* (2014) de Alonso Ruizpalacios, a su manera biografías ciudadanas. Mención aparte merecen *Lolo* (1993) de Francisco Athié, la asfixiante *Año bisiestro* (2010) de Michael Rowe y *Te prometo anarquía* (2015) de Julio Hernández Córdón, que serían versiones marginales acerca de la Ciudad de México.

Entidades visuales completas

Un principio de incertidumbre dominó en buena parte de la génesis de *Roma*. La apuesta de Cuarón retó al *establishment* canónico con actores que no reúnen los requisitos estéticos mínimos –pero no solo por esa “osadía” es que resultó bien *Roma*–. Además, fue filmada con una estructura sintáctica medianamente planeada, sin red de contención, en la que Alfonso explayó su creatividad con un guion que ampliaba *in situ*; se colocó en una zona fuera del confort que le brindaban las anteriores producciones de hondo calado comercial.

El oficio de Cuarón no lo hizo recurrir a la escritura automática por más lírico que se detecte su trazo. Había creatividad, sí; libertad, también. Sin embargo, lo que en la mente de Cuarón ocurrió fue una manera de ordenar las imágenes, semejante a lo que definía Andréi Tarkovski y que fue sumándose en significados encapsulados y en secuencias únicas, más bien unitarias.

En su libro *Esculpir el tiempo*, Tarkovski habla acerca de la filmación de su película *El espejo* (1974). Esta muestra superior de poesía visual que es *El espejo*, Tarkovski la rodó sin estar sujeto a un guion estricto –como lo hizo Alfonso–. No había un orden de antemano, dice Andréi. Para el director de *El sacrificio* (1986) la clave fue observar cómo y en qué condiciones se podía desarrollar el relato.

Con lo anterior no queremos incurrir en el lugar común –cuando de cine de arte se habla–, de correr hacia Tarkovski como ejemplo paradigmático de cierto cine llamado intelectual, de ritmo lerdo que resta peso a la eliminación de tiempos muertos. Empero, independientemente del derecho a esculpir el tiempo que asume Cuarón, hay en el libro una categoría de Tarkovski que nos ayuda a entender esos círculos atmosféricos de *Roma*.

A partir de la observación e improvisación de las escenas de *El espejo*, Tarkovski logra una suerte de “entidades visuales completas”. Sí, en lo que realmente pensaba Andréi era en lograr un sentido claro del ambiente y una empatía con los personajes. Y esto es lo que pasa con *Roma*: más que secuencias lineales, pueden leerse como “entidades visuales completas”, como los grandes muralistas –diría Jesús Silva Herzog–, una entronización del exterior y personajes que merecen la autonomía.

“Entidades visuales completas” que integran en sí mismas la serie de afrentas que se cruzan en un filme sobre el México de la década de los setenta. Recordemos: más que tragedia, lo que apreciamos es una sensación de nadería –como si fuese un libro vacío–, que flota al ritmo de una realidad y no de un discurso cinematográfico con el abuso de cortes en la edición y planos cerrados que segmentan y dilatan espacio y tiempo. La cámara figonea con

su *travelling*, lo único que se otea montado, aunque paisaje y objetos estén milimétricamente desplegados como un accidente –como las cacas de los perros–; el resto transcurre sin la preocupación temporal de ahorrarse los tiempos muertos. “Entidades visuales completas” que son escogidas con suficiente significado: la huida del novio de Cleo en pleno cine o la despedida del doctor, cabeza de familia al que Cuarón procura que no se le vea el rostro. No hace falta en *Roma* personaje que opere como editorial o ente ideológico.

No se requiere la altisonancia para recalcar las tensas y asimétricas relaciones étnicas, de género y de política en un México en el que no hay racismo explícito, violento –que no está *kukluxklanizado*–, pero en el que sí es ofensiva la invisibilización y los ridículos y desgastados estereotipos que dejan a las culturas indígenas en el mohecido cuarto de servicio y en la cocina.

En estas “entidades visuales completas”, *Roma* ensaya a esculpir el tiempo; labra su identidad con la minucia, íntima es la empatía de los personajes pues la recrea como si la vuelta al origen le diera la oportunidad de tentarlo, al tiempo, en una suerte de duermela –eso me parece el avión del final–. Cuarón hace una biografía de su ciudad, de su colonia en tiempos de la afrenta. Es tenue e inteligente para transmitirnos tantas sensaciones con pocos elementos convencionales: la tragedia es que nadie se dio cuenta de cómo somos, a pesar de que el *travelling* va así de lento, cumpliendo con esa anhelada libertad emocional. **LPyH**

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

Para hablar de lo que está sucediendo actualmente con las manifestaciones culturales en espacios independientes emergentes, oficiales y universitarios dentro de la mancha metropolitana en la que confluyen Veracruz, Boca de Río, Alvarado (Antón Lizardo) y Medellín, habría que anclar la reflexión a partir de 1987. En ese año, la gestión de la doctora Ida Rodríguez Prampolini hizo posible que el gobierno estatal tomara como suya la idea de fundar el Instituto Veracruzano de la Cultura (Ivec), convirtiendo en su espacio sede al Exconvento Betlehemitita, situado en el centro de la ciudad de Veracruz, frente a las Atarazanas y al edificio de Bachilleres, todas ellas construcciones históricas y características del viejo Veracruz.

Es relevante que se haya establecido la sede principal del Ivec en la ciudad y puerto de Veracruz, porque ello rompió con una tendencia a centralizar todos los beneficios culturales en la capital del estado. Tendencia que, por otro lado, en materia de artes y humanidades, es todavía perceptible en un mapeo al interior de la Universidad Veracruzana, pues en Xalapa confluyen las facultades de la Unidad de Humanidades, la Facultad de Artes, la legendaria Orquesta Sinfónica, las principales agrupaciones de danza, los grupos de jazz, la compañía teatral (Orteuv), además de espacios escénicos como La Caja, y la sala de conciertos Tlaqná. Esto se combina con otros importantes programas académicos a nivel posgrado en las áreas de teatro, cultura y literatura, así como con otros espacios estatales y particulares, por mencionar algunos de los factores que potencian ese constante movimiento de actividades profesionales que le confieren un ilustre prestigio a Xalapa como ciudad cultural.

ESPACIOS

CULTURALES emergentes en el Veracruz metropolitano

Daniel Domínguez Cuenca

Es relevante que se haya establecido la sede principal del Ivec en la ciudad y puerto de Veracruz, porque ello rompió con una tendencia a centralizar todos los beneficios culturales en la capital del estado. Tendencia que, por otro lado, en materia de artes y humanidades, es todavía perceptible en un mapeo al interior de la Universidad Veracruzana.

A la heroica Veracruz se le suele vincular, en cambio, con el carnaval, la fiesta de los excesos, el trópico, la playa, el son, la salsa, Los Portales, el Acuario, los mariscos, la costa soleada y los *nortes*, los paseos en lancha y la entrega futbolera de una afición que sufre cada semana con sus impredecibles Tiburones Rojos, una gran fiesta presente en sus canciones: “pedacito de tierra que sabe sufrir y cantar”, “somos negritos que lo cálido del trópico nos ha forjado” o “el buen veracruzano de nada se lamenta”. Sin embargo, esta imagen hoy es un estereotipo del jaro-

cho tan arraigado como impreciso, pues en la zona que corresponde a la mancha urbana están ocurriendo diversas manifestaciones culturales distintas al cliché del jarocho rumbero y sabroso.

El centro del viejo Veracruz ha quedado como espacio histórico, ya que el verdadero corazón de la mancha urbana son las plazas ubicadas en Boca del Río. La población con más recursos ha ido poblando el litoral hacia Antón Lizardo, formando zonas residenciales y demandando nuevos servicios. La mancha urbana se extiende voraz por todas esas caó-



ticas rutas donde los apilados conjuntos habitacionales del Infonavit se vuelven la única tierra alcanzable para los trabajadores de bajos ingresos (los que viajan en maltrechos camiones urbanos) habitantes de las colonias que junto con cantidad de familias de clases media y baja (que viajan en autos y motos) dan vida al Veracruz metropolitano.

Mientras que los espacios del Ivec se concentran en el centro del Veracruz histórico, estos primeros 19 años del siglo XXI han visto el desordenado crecimiento de un Veracruz metropolitano, donde coexisten muchas actividades culturales que se siguen haciendo en los viejos recintos (estatales o municipales), con otras que están cobrando nuevos vuelos en espacios emergentes, varios de ellos ubicados por primera vez en las colonias, desarrollando actividades para el barrio. Mención especial merece en este panorama el Reflexionario Mocambo, espacio

situado en las instalaciones de la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información (USBI) Veracruz, dentro del campus Mocambo de la Universidad Veracruzana, en un área que podríamos definir como el nuevo centro de la zona metropolitana. Se trata de un espacio cultural con identidad regional que opera como un híbrido, ya que si bien su infraestructura es universitaria, para su programación y operación se sirve de la autogestión y la búsqueda de donativos, potenciando la oferta de servicios de la biblioteca universitaria y actuando como espacio vinculador con diversas comunidades.

El Reflexionario Mocambo se inauguró el 28 de agosto de 2015. Su apertura fue posible gracias a la gestión de un donativo otorgado por Fomento Social Banamex que, sumado a los recursos propios de la Universidad Veracruzana, hizo realidad el equipamiento, acondicionamiento y reactivación

del mismo. Realiza un promedio de 200 actividades al año y su programación está dedicada fundamentalmente a la promoción de la lectura y de las artes.

Desde este espacio es posible sentir el palpar de las múltiples iniciativas que están tratando de animar la escena cultural en el Veracruz metropolitano. Lo más sorprendente, me parece, es el creciente emerger de espacios organizados con tal fin, especies de pequeñas empresas culturales, con pocos recursos pero suficiente voluntad, que tienen una idea organizada de programación y búsquedas específicas distintas.

Habría que agregar a este panorama el surgimiento de un coloso construido en forma de cubos, en acabado de concreto aparente, ejemplo de la vanguardia arquitectónica mundial; me refiero al Foro Boca, que irrumpe en el horizonte costero de Boca del Río como una enorme escultura en juego visual con las escolleras. Espacio cultu-

ral (inaugurado en diciembre de 2017) que alberga a la Orquesta Filarmónica de Boca del Río y que, con presupuesto municipal, realiza gran cantidad de actividades en diversas áreas culturales, y lleva adelante un amplio programa de formación musical para jóvenes y niños.

Este desarrollo marca un contraste notorio entre quienes residen cercanos al mar, a lo largo de todo el litoral, desde el malecón hasta Antón Lizardo, y quienes viven en otras zonas alejadas del Bulevar, en las colonias, personas que tienen que desplazarse por largos trayectos para acercarse a la zona urbana privilegiada, cercana a la costa (con algunas excepciones).¹

Veracruz ha tenido históricamente una preponderante vocación comercial y mercantil; es un puerto por el que entran y salen gran cantidad de productos. Sus altas grúas, la presencia frecuente de enormes embarcaciones de carga haciendo fila en el horizonte marino, los parques logísticos en tierra, el constante circular de camiones con uno y dos remolques que llevan los típicos contenedores de metal a sus destinos, marcan el sentido de una gran ciudad conurbada, dan color y parecen hacer olvidar ese otro movimiento cultural que con fuegos de diversos tamaños está surgiendo aquí, a nivel del mar. Así, en medio de este panorama urbano de contrastes entre lo nuevo y lo viejo, marcado por la variedad de posibilidades económicas y horizontes de vida desiguales, nacen y operan los nuevos espacios culturales con los que cuenta el Veracruz metropolitano.

Oscar Hernández Beltrán, actual funcionario del Ivec, con quien tuve la oportunidad de conversar en torno a estas ideas, señala la creciente participación de la sociedad civil en empresas culturales, con un sentido de

Los espacios independientes surgen en buena medida a partir de una gestión realizada por creadores y promotores que no están esperando a que Papá Estado los mantenga; por ello, se sostienen merced a un compromiso personal y de los colectivos con sus propios públicos y con las comunidades que, en conjunto, generan.

mayor autonomía. Es un proceso que –según él y la investigadora Ahtziri Molina–² emana de los años ochenta, cuando se abandonan ciertas prácticas paternalistas del estado en torno a la promoción cultural, dando paso a una relación de mediación entre los programas estatales o federales y los creadores. No es la única explicación, pero sí un factor que no se puede dejar de lado. De acuerdo con Hernández Beltrán, se ha dado entonces un caldo de cultivo propicio para el surgimiento de diversos movimientos culturales en todo el estado de Veracruz, que se expresa en forma de festivales independientes novedosos, fiestas y tradiciones que resurgen como la *huapangueada*, el son jarocho, la poesía *slam*, entre otros. Esto ha generado un cúmulo de experiencias que favorece la formación de nuevos públicos en los últimos años.

Los espacios independientes surgen en buena medida a partir

de una gestión realizada por creadores y promotores que no están esperando a que Papá Estado los mantenga; por ello, se sostienen merced a un compromiso personal y de los colectivos con sus propios públicos y con las comunidades que, en conjunto, generan. En conversación con la gestora y cantante Eunice Muruet Luna en torno a los espacios culturales emergentes, a fines de 2018 se reconocía la existencia de más de veinte espacios independientes en la zona del Veracruz metropolitano con diversas características y proyección, con sus propias dificultades para poder solventar ese deseo –y legítimo derecho– de constituirse como espacio artístico o cultural, que presentan una programación constante.

Algunos de estos espacios y sus principales promotores son: Espacio Comunitario de Aprendizaje Yoyolo y proyecto Traspatio Cultural, en la colonia Chapultepec, de la gestora Guillermina Reyes; Centro Cultural Cardumen en la colonia Pocitos y Rivera, promovido por Ana Lilia Hernández (bailarina y educadora artística); el Foro 99 Artes Escénicas dirigido por Jairo Xavier, en la colonia Flores Magón; La Isleta. Casita cultural autónoma en la zona Centro, gestión de Claudia Martínez y Daniel del Castillo; Foro Cultural ReEduca México. Arte y Desarrollo Humano, en el callejón de La Lagunilla, zona Centro, propiedad de Margarita Guzmán; Casa de las Artes Múcara, zona Centro, iniciativa de la bailarina Indira Domínguez y el pintor Néstor Andrade; Centro Cultural El Casón, iniciativa de Gilberto Gutiérrez animada por los hermanos Campechano, en la avenida 1° de Mayo, zona Centro; hay espacios formados por actores maduros de larga trayectoria escénica como es el caso del Foro Teatral Emergencia, zona Centro, iniciativa de Pilar



Caro y José Luis Rivero, que conviven con nuevas empresas culturales de corte internacional como ha sido el proyecto de Microteatro con un formato preestablecido, fomentado de forma local por la promotora cultural Lila Valencia, en el fraccionamiento Reforma. También hay espacios alternativos como *La Casona del Teatro*, en la colonia Flores Magón, donde Iván Barradas ha logrado combinar la oferta local con programación invitada de Xalapa, generando una corriente de intercambio enriquecedora; los esfuerzos de Juan Pablo Solano y el grupo teatral Tinglado con Cultura Artística (teatro, danza y variedades) en el Centro Histórico; el trabajo constante de Arminda Vázquez en el teatro Dragón Rojo, ubicado en Pino Suárez, zona Centro, en adición a su labor para sostener el Festival de Títeres Sergio Peregrina.

Habría que agregar la propia labor de Eunice Muruet junto con

También hay espacios alternativos como *La Casona del Teatro*, en la colonia Flores Magón, donde Iván Barradas ha logrado combinar la oferta local con programación invitada de Xalapa, generando una corriente de intercambio enriquecedora.

otros gestores al interior del colectivo Idea Morada A.C., laboratorio de gestión y proyecto de educación artística, además de otras empresas culturales que funcionan los fines de semana, como Zeurrupa, animado por Zeudi Chang, espacio cultural para niños y jóvenes

en la colonia Zaragoza; el trabajo de Zheyde Pérez en el Centro Multidisciplinario Yabebiri, en el fraccionamiento Reforma; iniciativas itinerantes como el Proyecto Molotov, de Daniel Palomino, que promueve *poetry slam* y *jams* de poesía; otros proyectos como FondeArteMx, de Miguel Zamudio, que además de promover el danzón se ocupa de procurar fondos. Por otro lado, espacios de formación en grabado como La Retaguardia y librerías como El Vitral. Círculo de Encuentro (libros de segunda mano y talleres de arte y creatividad), al cuidado de Adriana Arellano, y, desde luego, Mar Adentro, zona Centro, librería con una amplia programación cultural organizada bajo la gestión de sus propietarios Rafael Blanco y Rocío Bautista, desde donde se propone, en colaboración con Idea Morada A.C., generar una cartelera de espacios culturales independientes con un sentido democrático, autónomo y comunitario.³

En el caso de la música destacan dos instituciones: la Escuela Municipal de Bellas Artes, que corresponde al municipio de Veracruz, con una larga labor a cargo de Lucía Ortiz como directora, la cual ha dado como fruto a la Orquesta Juvenil Daniel Ayala y que tiene un programa de formación avalado por la Secretaría de Educación Pública. Más recientemente, en los últimos tres años, ha surgido en Boca del Río un amplio programa musical llamado Orquestando Armonía, que busca desarrollar el talento musical de los niños y niñas en una colonia de escasos recursos, El Manantial, dotándolos de instrumentos, profesores y un programa educativo bien construido. Dicho programa social surge desde el gobierno municipal como una estrategia conjunta con la infraestructura que representa el Foro Boca y la consolidación de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río.

No quisiera dejar de mencionar que, en el mundo de las letras, habría que destacar la labor que en el ámbito formativo viene realizando el Cevart (Centro Veracruzano de las Artes Hugo Argüelles), que ofrece diplomados y talleres con creadores pertenecientes al Sistema Nacional de Creadores. A esta labor se suman otros espacios como la Casa Principal, también del Ivec, y diversos talleres independientes que se ofrecen en variados espacios, con formadores como Úrsula Ramos, Jaime Velázquez y Humberto Hernández, que han motivado la creación, sobre todo en narrativa y poesía. Algunos de estos talleres han dado lugar a la producción de antologías y libros solventados con recursos propios de los autores, muchos de ellos personas jubiladas que dedi-

La presencia de la Universidad Veracruzana es transversal en muchos sentidos; algunos de los creadores y gestores se han formado en las facultades de artes o en la maestría en Artes Escénicas; así se ofrecen los talleres artísticos de Veracruz que hacen una labor continua, sensibilizando y formando estudiantes.

can sus años libres a la creación literaria. Mención aparte merecerían algunos frutos en la dramaturgia local, entre los que brilla Carlos Vigil Peña, recientemente fallecido.

Dentro de los autores nacidos en Veracruz que han logrado un reconocimiento nacional o internacional destacaría a tres de ellos: Jesús Garrido, poeta; Fernanda Melchor, narradora, y Adolfo Córdova, especialista en literatura infantil y juvenil.

La presencia de la Universidad Veracruzana es transversal en muchos sentidos; algunos de los creadores y gestores se han formado en las facultades de artes o en la maestría en Artes Escénicas; así se ofrecen los talleres artísticos de Veracruz que hacen una labor continua, sensibilizando y formando estudiantes en danza, teatro, fotografía y otras disciplinas; las propuestas de cursos y seminarios de educación continua que se albergan en USBI Veracruz, entre otros factores a considerar.

Todo esto nos habla de un movimiento vigoroso que apunta hacia la descentralización, hacia la generación de espacios que no dependan del cobijo estatal para surgir –sin que por ello dejen de aprovecharse los apoyos estatales o federales–, hacia un modelo de autogestión como empresa cultu-

ral, hacia una programación que tiende a formar comunidades; nos habla del surgimiento de modelos que facilitan la manifestación libre del pensamiento, favoreciendo la formación y creación con un sentido de identidad propio. Tal vez faltaría que estas diversas iniciativas (independientes, oficiales, híbridas o mixtas) encuentren la manera práctica y efectiva de articularse entre ellas mismas para unir los pequeños fuegos y hacerse cada vez más visibles. **LPyH**

NOTAS

¹ No olvidar las casas del Infonavit conocidas como El Morro, las cuales quedaron situadas en una inigualable situación geográfica y social, con vista al mar, entre Plaza Américas y el centro de Boca del Río, frente a las playas de Mocambo; conjunto de viviendas populares que merece un estudio aparte.

² Véase <http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com/2011/01/de-la-promocion-cultural-la-gestion-de.html>.

³ Véase <https://espaciosculturalesindependientesveracruz.wordpress.com>.

Daniel Domínguez Cuenca es doctor en Letras por la UNAM. Ha publicado obras teatrales en *Tramoya* y en *Teatro de Frontera*. Gestor del Reflexionario Mocambo. Coordina la Especialización en Promoción de la Lectura, sede Veracruz. Docente de la maestría en Artes Escénicas.

ENTRE LIBROS

Singer, una historia familiar

Poesía

Marco Antonio Murillo



Zel Cabrera, *Una jacaranda en medio del patio*, col. Ex Libris, Culiacán, ISIC, 2018, 88 pp.

Como una lenta máquina que hila historias familiares, como una larga tela atravesada por agujas parecidas al destino, así se van desplegando las seis secciones que componen el nuevo libro de Zel Cabrera, titulado *Una jacaranda en medio del patio*. Su escritura, directa, evocadora y, digámoslo así, sincera, pertenece a esa estirpe de libros de poesía que parten de ser álbumes de familia, pero terminan narrando la tragedia de varias generaciones de parientes; tragedias ocurridas por la desesperación de

algunos de sus personajes por conservar esos antiguos valores que recubren las paredes hogareñas. Pienso en dos claros ejemplos: *Memorial de casa grande* (2005) de Rodolfo Hinostroza y *Jinete en contra* (2012) de Elva Macías. Tías que “se quedaron para vestir santos”, hijos que despilfarraron la fortuna familiar, hermanos suicidas, padres que nunca fueron vistos otra vez, son algunos de los fantasmas favoritos de estos libros, ángeles terribles que nos recuerdan que no hay infierno más legítimo que la casa donde nacemos.

La memoria familiar que Zel Cabrera costura en *Una jacaranda en medio del patio*, tiene una lógica de árbol genealógico. De esta manera, “Singer” recupera la historia de la abuela, matriarca de la familia; “El amor no crece en tierra muerta”, la de las tías; “Herencias” recoge la educación de la madre; “Primas”, por su parte, la vida de estas familiares casi hermanas, compañeras de generación. Mientras tanto, los polos del libro “Falsa memoria” y “Una jacaranda en medio del patio” funcionan como introducción y conclusión temática. Allí el lector se da cuenta de cómo una buena parte de la historia familiar ha sido capaz de afectar la experiencia de vida del yo poético:

Yo nombro a las mujeres,
a las tías,
a las viudas,
a las primas,
a mi abuela.

Me nombro,
con su apellido,
con sus historias,
con lo que les duele.

Es verdad que el libro de Zel Cabrera está hecho de tal forma que parece que todos sus personajes se reúnen en el patio, en torno a una jacaranda. Por eso, la sección final, que lleva el título del poema-

La memoria familiar que Zel Cabrera cos- tura en *Una jacaran- da en medio del pa- tio*, tiene una lógica de árbol genealógico.

rio, es la vertiente de todos los dramas cotidianos aquí entrevistados. Sin embargo, es necesario señalar que la casa de la familia comienza a poblarse desde una máquina de coser, de la marca Singer. De esta manera, “Singer”, que es la segunda sección del poemario, se va atrás en el tiempo y reúne las escenas de la abuela Sinforosa, quien es costurera. Su oficio parece lugar común en la literatura. Si realizamos una lectura más atenta, notamos que en el acto de coser se cifra la memoria familiar: la abuela costura diversas prendas para sostener a sus hijas, su esposo, sus hermanas con las ganancias, seguramente pocas:

Con una máquina de coser
[Singer
y muchas oraciones,
mi abuela alimentó a cinco
[hijos,
así crió también al muchacho
[viejo que era mi abuelo
y las mujeres viudas que
[fueron sus hermanas.

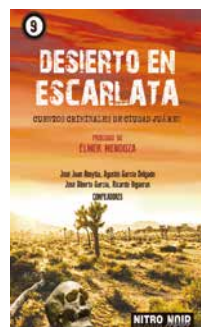
El oficio de costurera no está lejos de la poesía. Es más, ninguno lo está. Ya Eugenio Montejó había indicado en “El taller blanco” que él había forjado la dedicación y exactitudes que caracterizan sus poemas en una pannería. No es descabellado creer que costurar tiene que ver con métrica: si la medida de una manga o de un cuello no está bien tomada, la ropa no saldrá bien; así en el verso en términos silábicos. Costurar hilo a hilo con la aguja



El sujeto en- driago que ha- bita la literatu- ra del norte

Antología de cuentos

Angélica Ahuatzín



José Juan Aboytia, Agustín García Delgado, José Alberto García y Ricardo Viguera (comps.), *Desierto en escarlata. Cuentos criminales de Ciudad Juárez*, pról. de Élmer Mendoza, col. Nitro Noir, México, Nitro Press, 2018, 287 pp.

Veintitrés cuentos integran esta antología de relatos criminales que tienen como escenario la vieja Paso del Norte, ahora Ciudad Juárez, en su época más inmediata: la que está marcada por los sucesos de extrema violencia propios de la guerra contra el narcotráfico, la industrialización fronteriza, el feminicidio sistémico, entre otros malestares sociales. Cada relato aborda una temática diferente pero siempre en torno al elemento que da paso a su género, el *noir*. En México, el estado de excepción durante los años de la furia en el norte del país se convirtió en materia prima para historias que

también se relaciona con la precisión que buscan las palabras en el poema y la paciencia de llevarlo a cabo o corregirlo. Por su parte, Singer, famosa marca de máquinas de costura, significa cantante, esto es, el enunciador de la música que hay en una canción, un poema. Cuando la abuela Sinfrosa sale en escena remendando el pantalón del hijo o haciendo un vestido de noche para la hija, en realidad, le está cantando a la familia con las manos.

Si la abuela cose al tejido familiar los valores sociales que cree necesarios para su preservación, aquellos llegarán al yo poético, ya desgastados:

nos dicen que debemos
[guardarnos
al primer amor, al único,
pero ay de aquella que no
[quiera,
que desea abrir las piernas por
[dinero o por amor
o por calentura.

El yo encontrará cierto apoyo moral por parte de sus tías:

Para mi tía el amor
no se desperdicia en hombres,
flojos o golpeadores,
como lo fue su padre...

Apoyo que, sin embargo, le será negado por su propia madre, eterna guardiana de los antiguos valores familiares:

Mi madre dice que mujeres
[como yo
sin traza para labores
[hogareñas
nunca encontrarán marido
con corbata y mancuernillas.

Una jacaranda en medio del patio, de Zel Cabrera, muestra las entrañas más dolorosas que hay en un tejido familiar: los valores ya antiguos que lo sustentan, sus desdichados protagonistas que, de vez en cuando, son felices. La responsabilidad por el cuidado de la familia pasa de la abuela a la madre, y de esta a la hija. A ella le corresponde resignificar el papel de las mujeres que le rodean en el siglo XXI, mostrando que el valor de estas no debe cifrarse en ningún momento en la utilidad (reproductiva, económica, sentimental), sino en su desarrollo más personal. **LPyH**

Marco Antonio Murillo es maestro en Creative Writing por la Universidad de Texas. Publicó los poemarios *Muerte de Catulo* y *La luz que no se cumple*.



muchas veces superaron la ficción (componente alternativo del cuento policiaco).

Esta antología deviene de la necesidad de contar las historias criminales del escenario juarense contemporáneo; por ello los autores invitados a colaborar son personas que tienen o tuvieron conocimiento de la cotidianidad en esta zona fronteriza; es decir, allegados físicos y emocionales de los sucesos que marcaron la vida de Ciudad Juárez en las últimas décadas. En la antología encontramos a autores que pertenecen al Colectivo Zurdo Mendieta (que toma su nombre del personaje Édgar el Zurdo Mendieta de las novelas del sinaloense y padrino del colectivo, Élmer Mendoza), entre los que destacan la ganadora del Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila 2018, Elpidia García Delgado, con *El hombre que mató a Dedos Fríos*; Ricardo Viguera, ganador del premio Fray Luis de León 2017 en la categoría de ensayo por la obra *Aquí es frontera de lobos. Ciudad Juárez como territorio mítico* y a quien se debe la distinción entre literatura juarense y juárica; así como José Juan

Esta antología deviene de la necesidad de contar las historias criminales del escenario juarense contemporáneo; por ello los autores invitados a colaborar son personas que tienen o tuvieron conocimiento de la cotidianidad en esta zona fronteriza; es decir, allegados físicos y emocionales de los sucesos que marcaron la vida de Ciudad Juárez.

Aboytia (Baja California, 1974), coeditor de *Manufactura de sueños. Literatura sobre la maquila en Ciudad Juárez* (2012); pero también incluye a Gabriel Trujillo Muñoz, César Silva Márquez, Omar Del-

gado, Eduardo Cerdán, Magali Velasco, José Salvador Ruiz, Salud Ochoa, Carlos Ambriz, Mari Tíber, Carlos René Padilla y Lilita Pedrosa, entre otros.

No es de extrañar entonces que la mayoría de estos escritores pertenezcan a alguno de los estados de la franja fronteriza norteña mexicana o sean autores interesados por las temáticas del género negro o, en su defecto, formen parte del colectivo que surgió del taller de novela impartido entre 2009 y 2010 por Élmer Mendoza, autor que desde el prólogo señala la importancia de la compilación:

Para mí, este libro es una respuesta contundente sobre el papel de la literatura en la vida contemporánea; desde luego, un papel que va más allá de los aciertos estilísticos y de la construcción perfecta de los textos; es también una invitación a mantener viva la memoria de las víctimas, un llamado preciso para un pueblo que está acostumbrado a olvidar sus peores momentos, aunque su marca sea indeleble. (9)

Interacción de texto e imagen

Cuento foto

Itzel Rodríguez Mortellaro



Jorge Luis Herrera, *Viaje por los viajes o Historia de amor entre Maniquí y Rey feo*, pról. de Ana Clavel, México, Libros del Marqués/Talleres de Arte Contemporáneo, 2018, 75 pp.

Viaje por los viajes o *Historia de amor entre Maniquí y Rey feo*, de Jorge Luis Herrera (Ciudad de México, 1978), es un pequeño libro que, al abrirlo –cual umbral a otro universo– se expande en cada página, para entregarnos un caleidoscopio de imágenes, sensaciones e historias.

Los sitios marcados en el mapa viajero de Jorge Luis Herrera –que encontramos cuidadosamente señalados al final del libro: Argentina, Bolivia, Canadá, Chile, Marruecos, México, España, Estados Unidos, Países Bajos, Perú, Polonia, Rusia– resultan infructuosos puntos de referencia para orientarnos. Las imágenes fotográficas y el relato que conviven en las páginas de este libro trazan sendas que se entrecruzan, corren paralelas o se alejan entre sí. El destino que elijamos en cada exploración del libro dependerá de nuestras decisiones, por-

Dentro de la construcción tanto de la temática criminal como de la estética de la violencia es posible reconocer al elemento *juárico* (aquel que se caracteriza por contribuir a la idea estereotípica de Ciudad Juárez como referente número uno del crimen en los últimos años). Dicho elemento representa a Ciudad Juárez como escenario policiaco y lugar donde es pertinente hallar al “sujeto endriago”, propio del contexto de un capitalismo *gore* como el de Sayak Valencia, “referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos”, definido en su libro *Capitalismo gore*. (2016, 25)

Así, los personajes que podemos encontrar en la mayoría de los relatos son aquellos sujetos endriagos: el secuestrador, el criminal, el narco, el sicario, el homicida; al igual que los personajes afiliados a los altos mandos burocráticos o todos aquellos que, en su actuar, responden a personalidades atroces de un sistema de desigualdades sociales que permite perpetuar la violencia. Se trata de un “nuevo sujeto ultraviolento” (como lo describe Sayak Valencia) que hace uso de la violencia con fines de empoderamiento a través del lucro. Los personajes recurrentes en esta antología son criminales, homicidas o delincuentes en historias donde casi siempre terminan infiltrados altos mandos de la política, dirigentes del crimen y de instituciones mayores. Sin embargo, la cualidad endriaga de estos personajes también atañe, tristemente, a los más jóvenes, quienes viven la infancia más asoladora, rodeados de situaciones de extrema violencia, en las que la venganza y la supervivencia toman formas espeluznantes.

El detective, el criminal, el héroe con un puñado de balas y muertos a su paso; la estética *gore*

de la violencia; la venganza, la tortura, el crimen sin resolver o la impotencia del delito disfrazado de justicia, son algunas de las temáticas que cada autor se permite desarrollar alrededor de la marca criminal acontecida en el escenario *juárico* y que a su vez proviene del contexto real juarense. Al igual que la muerte a consecuencia del vandalismo o la muerte como víctima de un delito cometido durante una época difícil para México, este volumen de cuentos quizá permita que bajo su estética de literatura negra el lector vislumbre las dimensiones sociales que puede alcanzar la naturalización de la violencia.

Mediante ficciones es como un autor se permite preservar un acontecimiento que marca la historia. En una era donde la banalidad y el control de masas se realizan a través de vistazos electrónicos, las historias criminales se vuelven tan comunes que pierden su espectacularidad, para convertirse en una cifra más en la suma de muertos de todos los días. Mientras esta realidad siga dando suficiente material *noir* (o de cualquier otro género) o supere a la imaginación de algunos creativos autores contemporáneos, las historias y las voces no habrán de acallarse. **LPyH**

REFERENCIAS

- Valencia, Sayak. 2016. *Capitalismo gore*, México:Paidós.
- Viguera, Ricardo. 2018. “Edmond Baudoin y Troub’s en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”. En *Discurso(s) en frontera(s)*. *Fronteras metafóricas vol. 2*, compilado por Magali Velasco Vargas y Guadalupe Vargas Montero. México: UACJ.

Angélica Ahuatzin es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UV. Sus temas de investigación son la literatura fronteriza y la violencia sistémica.



que este “cuentofoto”, según logra apresar lo su autor en un término, se puede mirar y leer, leer y mirar, sólo mirar y sólo leer. O podemos abrir una hoja al azar y buscar la alquimia que se genera en la interacción de texto e imagen. Las reglas de este juego exigen al lector/espectador que ejerza su propia libertad creativa y permita –se permita– lo inesperado. También es posible encontrar en este libro una oportunidad para rebelarse frente a las anquilosadas jerarquías que supeditan la imagen al texto. Cada lenguaje tiene una riqueza expresiva propia, que se potencia cuando se encuentran en una misma página.

Heinrich Wölfflin, quien creía fervientemente en la realidad propia del arte, legó una máxima que resulta útil para aproximarnos a este pequeño gran libro de Jorge Luis Herrera: las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza. Esta frase rondó mi mente mientras leía y miraba, miraba y leía *Viaje por los viajes...* Entonces imaginé a su autor sumergido en un océano de fotografías, escogiendo aquellas que sirvieran para hilvanar un relato, entregado a un juego creativo a la

Los entrañables amantes de este cuentofoto, Maniquí y Rey feo, son asiduos personajes de narrativas textuales y visuales del siglo xx en las que lo inanimado y la fealdad aportan el alma y el corazón de muchas de las historias de amor y humanidad.

manera de los cadáveres exquisitos surrealistas. Pero ¿qué buscaba rescatar Jorge Luis Herrera del maremágnum fotográfico? Como viajero exploró constelaciones de imágenes para encontrarse en ellas. Intuitivamente, el autor reconocería en la forma y poética de cada fotografía imágenes que representarían a sus fantasmas, sueños, ideas, visiones literarias, memorias y percepciones de un mundo que muy poco tienen que ver con la *realidad* que *capturó*

su cámara en ciertos lugares del planeta. Y una vez dispuestas en nuestro camino, mediante nuestra mirada se activan unas fotos de viaje que adquieren vida propia, alimentada por nuestras imágenes personales. Cualquier fotografía del libro funciona como metáfora visual del juego propuesto en *Viaje por los viajes...* (por ejemplo, un saharauí enfrascado en descifrar la lógica de un cubo de Rubik).

Siguiendo al teórico J. W. Mitchell en su libro *Iconology. Image, Text, Ideology* (University of Chicago Press, 1987), en su reflexión sobre las diferencias entre imágenes y palabras, la imaginación creativa se alimenta de una infinidad de imágenes de todo tipo, presentes en nuestra mente y percepción. Metáforas, descripciones, poemas, sueños, recuerdos, ideas, ilusiones ópticas, apariencias, reflejos, imágenes gráficas y plásticas conforman las ramas del frondoso árbol de las *imágenes*. No está de más subrayar que se usa la palabra *imagen* en una serie de discursos institucionalizados: literatura, crítica, historia del arte, teología, filosofía. Entonces, si asumimos la riqueza y diversidad de la imaginación humana sabremos que no puede pensarse que todas las imágenes –externas o internas– tienen necesariamente algo en común, pero sí nos permite reconocer que las imágenes son elusivas y que es imposible atraparlas en *una* disciplina (por ejemplo, historia del arte o semiótica) o encasillarlas en *una* forma de lenguaje o canal de percepción. Así, la manera en que interactúan las imágenes –verbales, gráficas, mentales, etcétera– en las creaciones y el pensamiento humanos conforma uno de los fenómenos epistemológicos más fascinantes.

De ahí que sea justo reconocer que, a pesar de que la pasión principal de Jorge Luis Herrera son las letras, sus visiones litera-

rias se enriquecen con la imaginación artística que cultivó durante sus años de estudio de historia del arte. El movimiento dadá y en particular el surrealismo pictórico, se reconocen en las tensiones que aguardan al lector de *Viaje por los viajes...* Los entrañables amantes de este *cuentofoto*, Maniquí y Rey feo, son asiduos personajes de narrativas textuales y visuales del siglo xx en las que lo inanimado y la fealdad aportan el alma y el corazón de muchas de las historias de amor y humanidad. En ese sentido, la humanidad es más auténtica cuando se manifiesta en lo monstruoso, y el mayor descubrimiento sucede cuando se develan los secretos y maravillas inscritos en la textura del mundo: bruma, reflejos, oscuridad, piedra, raíces, agua, nubes, hojas. Estas aspiraciones, propias de una sensibilidad digamos *surrealizante*, también se perciben en este libro.

Jorge Luis Herrera estudió historia del arte y literatura y es autor de *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*, de los libros de cuento *Cuando estés en el cielo* y *La nariz de Gogol*, y de las novelas *La Virgen del Internet* y *Cotard: el secuestrador (fragmentos de una novela)*, caracterizados, entre otras cosas, por su afán experimental.

Esta es una invitación para adentrarnos en los viajes de Jorge Luis Herrera, para disfrutar de su relato y de sus imágenes, pero también para pensar en la compleja y misteriosa relación entre texto e imagen, que nos aproxima a los laberintos del lenguaje y la creatividad humanas. Allí hay un espejo para mirarnos y encontrarnos. **LPyH**

Itzel Rodríguez Mortellaro es doctora en Historia del Arte por la UNAM. Autora de textos para catálogos, así como de ensayos para libros y revistas de México y Estados Unidos.

Diálogo crítico y multidisciplinario

Revista cultural

Alfredo Zárate Flores



Artís. Revista cultural universitaria. Dir. Gral. de Comunicación Universitaria, uv, 80 pp.

La vocación de una revista cultural universitaria está asociada al devenir intelectual de la institución de la que surge, y este le hace manifestar un sino especial desde el que delinea sus posibilidades y manifiesta una forma específica de ser de la comunidad que representa. Quienes participan en este tipo de publicaciones no pueden ser ajenos a los mecanismos de identificación de un ideario institucional y encuadran su escritura y su expresión en ese ideario.

La revista cultural universitaria *Artís* de la Universidad Veracruzana nos hace testigos de la vitalidad y el dinamismo de esa casa de estudios, de su vigencia y de las formas en que se proyecta por medio del arte y la reflexión permanente de su condición. Al respecto, en el editorial del número 0 se establece con precisión el *ethos* que ha de fraguar

el destino de la publicación: *Artís*, afirman sus editores, busca crear un instrumento que refleje el rico haber de la Universidad Veracruzana mientras retroalimenta su quehacer reflexivo, posibilita la identificación de un arte internacional actual mientras tiende puentes con diversas disciplinas y abre el debate con distintas corrientes del pensamiento contemporáneo. El teatro, la música, la expresión plástica y la reflexión literaria llenan las páginas del número 0 de la revista y nos demuestran, de la mano de Herbert Marcuse, que “si el arte puede cambiar el mundo, sí puede ayudar a cambiar la conciencia [...] de las mujeres y de los hombres que podrían cambiar el mundo”.

Considero que es justo atribuir a *Artís* aquello que Gilberto Owen refería acerca de los Contemporáneos, y afirmar que es capaz de “ajustar su reloj local al reloj de la plaza universal”. El mérito de *Artís* es, sin lugar a dudas, el de proyectar desde el espacio en que surge la necesidad de un diálogo fundamental, crítico y multidisciplinario.

De inmediato, *Artís* nos pone en contacto con la expresión artística y la reflexión sobre algunos de los temas más relevantes de la sociedad mexicana. Gracias a un criterio objetivo y preciso de sus editores es posible pensar en la voz de los que aún no vuelven, de los que se han ido y de aquellos que han sido acallados. En la sección Portafolio de los primeros dos números, *Artís* asume dos posicionamientos fundamentales: la denuncia sobre Ayotzinapa y la condición de vulnerabilidad que tienen en nuestro país las mujeres. En esta sección, Tryno Maldonado nos recuerda que “El México de hoy le demanda al arte volverse el mayor espacio para la lucha y la construcción de una memoria individual y colectiva contrapuesta a esa verdad histórica del Estado”. También en Portafolio podemos

encontrar los carteles de Francisco Toledo, Laia Jou, Damian Klaczekiewicz, Tiago Seixas, Seyed Abbas Mirqueusari, Sergio Vargas López, Ralph Burkhardt, Martha Reyes Lobato, María Marín, Carlos Carmona Medina y Rodrigo Gimón, en los que destaca, junto al extremo cuidado editorial, la necesidad de manifestar, por medio de la expresión artística, la consternación, la rabia, la necesidad de respuestas a todo lo que lacera y lastima a la sociedad mexicana: la desaparición de esos 43 que nos siguen faltando.

En la misma sección del segundo número, Gladys Villegas recalca sobre la función de las universidades en nuestros tiempos y afirma que estas deben “asumir un papel de vanguardia en la construcción de un mundo mejor; para ello, entre otras acciones, es necesario desmontar creencias y actitudes sexistas, elaborar recursos y buenas prácticas para eliminar la violencia de género y fomentar el respeto a la diversidad sexual y los derechos de las mujeres”. Los carteles de Antonio Castro, Coni Robinson, Ireneo Gerón, Osvaldo Gaona, Belinda Ugalde, Federico López, Iliana Pámanes, Laura Saldivar, Ángel Lagunes, Adriana Camino, Adán Paredes y Carlos Torralba reiteran la intención que de manera precisa enmarca todo el volumen y que, en palabras de su editorial, suponen la necesidad de un diálogo que “busque erradicar las condiciones estructurales de injusticia en las que vivimos”.

El número 3 de *Artis* reflexiona sobre la formación profesional de los artistas e insiste en el hecho de que “esta nos está quedando a deber en la relación con el arte y otras disciplinas o áreas del conocimiento humano”. En el apartado Voces, Ahtziri Molina sostiene una entrevista con Lucina Jiménez, actual directora del INBA, quien nos recuerda que “el arte es un derecho, no un privilegio. No

es algo que puedes hacer si tienes tiempo, si alguien más quiere y te lo autoriza. Pienso que la verdadera condición de la naturaleza humana está en relación con esa capacidad y esas habilidades expresivas, comunicativas y de simbolización que tiene el arte”.

Las reflexiones del obispo Raúl Vera y Jean Meyer comparan la misma vocación, un análisis profundo de la realidad nacional, del pasado y el presente que vivimos. Monseñor Vera afirma que le “tocó vivir un tiempo en el que había una gran grieta en el aspecto ético del desarrollo de la industria de la transformación; además, ya alcanzaba a ver que esa manera de hacer las cosas dañaría al país, porque en realidad no se estaba promoviendo el verdadero progreso para toda la sociedad”.

Mención aparte merecen los suplementos culturales que acompañan a *Artis* y que, siendo parte de la misma publicación, deben ser descritos en otro espacio por la importancia que tienen para el reconocimiento de las letras universales y el valor de las culturas con las que nos ponen en contacto.

La vida actual, la literatura de hoy, el arte de nuestros días, exigen revistas como esta que la Universidad Veracruzana edita y con las que la vida cultural de nuestro país se revitaliza, al mismo tiempo que produce diálogos de alto nivel en relación con la defensa de los derechos humanos.

Lo que nos deja ver *Artis* es la importancia que para la Universidad Veracruzana tiene la difusión de la cultura, el compromiso con sus labores sustantivas y, por encima de todo, la vigencia y calidad de su oferta cultural. ¡Larga vida a *Artis*! **LPyH**

Alfredo Zárate Flores es doctor en Humanidades por la UAM. Profesor en la licenciatura en Artes Digitales de la Universidad de Guanajuato.

El fracaso de la vida diaria

Cuentos

Héctor J. Hernández Bautista



Ana Fuentes Montes de Oca, *Chicharrón de oso y otros cuentos del fracaso*, México, Tierra Adentro, 2018, 106 pp.

La cotidianidad fue explotada con amplitud por Raymond Carver; en sus cuentos, acontecimientos en apariencia comunes suelen ser detonantes de una revelación: el cambio es una consecuencia que se anuncia en un momento en el que ya no hay retorno posible.

En *Chicharrón de oso y otros cuentos del fracaso*, este día a día se acompaña de la ironía y el humorismo, el giro inesperado y el acertado registro de una pléyade de narradores. Ana Fuentes Montes de Oca pone en acción más de veinte historias cortas cuyo tema esencial es el fracaso y las distintas formas en las que este se presenta. En la mayoría de los casos, abandona la idea de los seres miserables insertos en una situación irreparable de la que buscan salir por medio de la violencia –como sucede en *Hijo de satanás* de Charles Bukowski– y en su lugar pone

en acción personajes que intentan tomar las riendas de una historia a primera vista fuera de sus manos, que han preferido callar para guardar las apariencias, o bien que, a pesar de la resignación, buscan el cambio a partir de lo insignificante.

En “Lo que tú quieras, amor” el silencio de una pareja esconde reclamos que nos son mostrados con los pensamientos de los personajes. “Tictac”, sobre una maestra que busca el divorcio a la vez que parece detestar su trabajo, retoma este juego y lo traslada a un salón de clases. La intromisión en las ideas de los personajes funciona para dar un contrapunto a la situación que los rodea y reforzar la sensación de ironía debido a la disonancia que se crea entre el medio y la voz interna.

A veces el discurso directo es sustituido por la narración del protagonista, como en los cuentos “Encender la llama” y “El retenedor dental”. Ambos tratan el tema del matrimonio que ha caído en desgracia; ambos usan la figura del esposo decepcionado.

La decepción es, por tanto, otro de los hilos conductores que aparecen en repetidas ocasiones a lo largo del libro, ya sea en la soledad (como en “Palillos para dos”, “Ocaso”, “Cólera triunfal”) o en el encuentro (“Así el deseo”, “Cabeza de barracuda”). La decepción representa un tocar fondo que los personajes hacen suyo y que los lleva a reflexionar en torno al hecho mismo. Hay una búsqueda por entender su propia situación y al cuestionarse sobre ella hacen al lector partícipe de ese fracaso que, la mayoría de las veces, termina en la risa dolorosa motivada por la ironía.

“Chicharrón de oso”, el cuento que da título al libro, no es la excepción a la hora de usar la ironía: una mujer evoca su juventud y la figura misteriosa de un tío y



de cómo las vidas de ambos estuvieron un momento conectadas en un rancho de Oregon. Este cuento (y los demás) está marcado por un fuerte sentimiento de pérdida, de aquello que nunca más volverá. Por eso mismo, el fracaso se encuentra ligado a lo largo del libro a la memoria, ya que, como enuncia el protagonista de “Así el deseo”: “la madre de la obsesión es la memoria”.

Varios personajes de Ana Fuentes rayan en la obsesión malsana: el burócrata ratonil preocupado por la hora de “Letargo”; la anciana excéntrica que invita a sus vecinos a casa de “Cándida”; el maestro de preparatoria enamorado de una alumna en “Anheló”; o el chico regordete que intenta bajar de peso de “El cuche”. Todos ellos obstinados con el recuerdo o con la vida que llevan.

Si bien algunos cuentos están hechos con mejor suerte que otros, son destacables dos de ellos: “Súbase, comadre” y “Ora pro eo”. El primero presenta a una mujer que se estaciona frente a un banco y que comienza una perorata en la que involucra a su comadre. En este sentido, el cuento dialoga con el género de la confesión: la mujer abre su intimidad y nos muestra sus preocupaciones. La protagonista es una parodia de las mujeres de pueblo, pero es gracias a esto que el personaje se vuelve humano.

En el caso del otro cuento, “Ora pro eo”, la autora entra con el pie derecho al tema del narco, tan de moda en la actualidad: la combinación de la risa y la tragedia funciona para contar este relato sobre la hija de un narco que debe reconocer el cuerpo de su padre. En este sentido se acerca a la literatura de Carlos Velásquez, al jugar con la ironía o el terror que provoca la sola mención del crimen organizado.

En conjunto, la unidad de temas que Ana Fuentes utiliza en sus cuentos es explotada gracias a una rica inventiva. Así, un perro puede suplir la soledad o ser el factor que la provoca; la ironía puede deshumanizar al personaje y a la vez acercarlo al lector; el fracaso es incitación al cambio o al conformismo. En uno u otro caso, la construcción de las narraciones crea una sorpresa constante a partir de lo pequeño, de lo que ocurre alrededor pero que no suele ser relevante, y en esta sorpresa radica la virtud de Ana Fuentes. Al final de cuentas, como dice otro de sus personajes: “¿debemos aceptar que la vida nos aburra profundamente y ponerle la mejor cara todos los días?” **LPyH**

Héctor J. Hernández Bautista es estudiante de Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Ha publicado cuentos en revistas y en una antología.

MISCE- LÁNEA

Fernando del Paso (1935-2018)*

Elizabeth Corral

Para mi sorpresa, leí que en 1993 Fernando del Paso declaró al periodista Fernando Figueroa que no era feliz, que nadie lo era, “uno tiene momentos felices y tragos amargos”, dijo, y añadió: “La vida siempre es un fracaso. La vida es triste. La vida se acaba de una manera súbita o con deterioro físico y mental”. Dio la entrevista en el trayecto a su casa, luego de ver la representación de *Palinuro en la escalera* dirigida por Mario Espinosa, y podemos pensar que el cansancio dictó esa parte de la respuesta, porque luego agregó: “Aunque debo decir que en este preciso momento estoy feliz”. En otras entrevistas habló de su vida subrayando suerte y fuerza de voluntad: “Me quise casar con Socorro y me casé con Socorro; quise escribir y escribí, quise dibujar y dibujé...”. Saber que en cierta medida hacía lo que quería le permitió conocer la satisfacción y la libertad. Así lo veo yo. Quizá por eso pienso en él como un hombre fundamentalmente feliz, a pesar de los pesares, aun los mayores como la enfermedad, su “enfermizo destino”, que lo hizo padecer. Pero también parece haberlo enseñado a elegir, un con-

trapeso que lo ayudó a relativizar. Abandonó sueños y conveniencias cuando juzgó que ya no eran prioritarios, como la idea de ser doctor frente a la posibilidad de casarse con Socorro o el confort de un buen sueldo para poder terminar alguna de sus obras. Era alguien seguro de sus pactos vitales: la familia, la escritura, la denuncia social, el dibujo y hasta la moda (con la que también se encontraba a gusto, como se ve en las fotos, y a la que consideraba uno de sus actos de valor, tal como dijo al recibir la Presea Corazón de León de la Universidad de Guadalajara). También sabía que todo está cambiando siempre, así que acogía con tolerancia sus contradicciones y mostraba cómo es normal, a todos nos pasa, y no hay necesidad de esconderlas. Tenía la sinceridad que despierta respeto, la calidad artística e intelectual que da autoridad, la capacidad lúdica que lo acercaba a mucha gente. Disfrutaba reírse y pasarla bien, con los amigos, en la mesa, en los viajes, trabajando. Se refirió a eso al recibir el Premio Cervantes, el bienamado Cervantes cuyo estilo remeda en un discurso que empieza con la denuncia, porque aprovechaba las tablas para dar pelea aun antes de hablar de la profunda relación que tuvo con la literatura.

“México no volvió a ser el mismo después del 68. Yo tampoco fui el mismo”, dijo pasados 10 años del movimiento estudiantil. Mostró su postura política desde el principio en la escritura y a partir de 1973, con los acontecimientos de Chile, la explicitó en el periodismo, en entrevistas, en presentaciones públicas. Le preocupaban las condiciones sociales de México y el mundo y luchó desde su trinchera, la de la palabra, cada vez más parecido a Palinuro, el personaje que tuvo un final distinto al que había imaginado por la conmoción que le causó el 68.

Jugaba, pero sabiendo que el juego era serio, como la vida; seguir sus mudanzas permite ver las tiradas con que construyó el tablero que le permitió concentrarse cada vez más en lo que le interesaba.

Conocí al maestro cuando llegué a estudiar a Francia, pero apenas lo visité en los cuatro años que estuve allá trabajando con *Noticias del Imperio*. A finales de julio de 1992 fui a visitarlo a su oficina del Consulado General de México en París para entregarle la tesis de doctorado que acababa de presentar en la Universidad de Toulouse. Aunque en las entrevistas anteriores me dejé ganar por la timidez, esa vez pensaba que las posibilidades de volver a verlo se reducían porque yo regresaba a México, así que le conté que en Toulouse había conversado con un profesor de la Universidad, Jacques Gilard, sobre mi proyecto de reunir una obra periodística que entonces yo creía menos extensa. A Del Paso le entusiasmó la idea y sentí que de alguna manera empezaba a cumplir el deseo compartido con Holden, el protagonista de *El guardián esccondido* de Salinger, que con contundencia adolescente asegura que no hay nada como ser amigo del autor de los libros que de veras nos gustan.

La realidad fue distinta y los Del Paso volvieron a México pocos meses después que yo y no solo los vi con frecuencia, sino que entonces inicié con ellos una estrecha amistad. Empecé a ir a su departamento de la Ciudad de México y luego, cuando se instalaron en Guadalajara, me abrieron con generosidad las puertas de su casa. Recuerdo con entusiasmo, emoción y agradecimiento los tres días de intenso trabajo en que el maestro me invitó a hurgar en una caja enorme que él apenas había revisado, parte de los muchos papeles reunidos durante algunos de los 23 años que pasaron en el extranjero.



Fernando del Paso. Fotografía de Javier Narváez

Había distintas versiones de capítulos de *José Trigo* y *Palinuro de México*, numerosos apuntes para *Noticias del Imperio*, esbozos y dibujos en papeles reciclados, tres cuentos mecanografiados en papel cebolla y papel calca, uno en las hojas de tamaño casi oficio que usan los europeos. Era un cofre de tesoros. Dos de los cuentos estaban incompletos y el tercero reapareció en *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana, una cortesía del autor. Como lo hizo a menudo y con muchos amigos e investigadores, me recomendó que buscara un cuento que publicó en Colombia; esperaba encontrar alguna versión mecanografiada o manuscrita, pero no fue así.

Se dedican tantos años al estudio de una obra si esta contiene sustancia, como la del maestro que hoy recordamos. Están la asombrosa imaginación verbal que con tanto entusiasmo elogiaba Sergio Pitlor y la “tamaña prolijidad milagrosa” que describió Marco Antonio Montes de Oca; están, también, el talento para fabular, la precisión para describir, la habilidad para yuxtaponer atmósferas, géneros, perspectivas, incluida la

Su obra ha sido para mí una universidad paralela imposible de abandonar, una muestra compleja, rica y contradictoria de la humanidad, de su historia, logros, milagros, horrores. He vuelto una y otra vez, con enorme placer, a los pasajes que encuentro más conmovedores, divertidos, críticos, lúdicos, aleccionadores. Y he armado toda su obra a mi antojo, convencida lectora salteada, como si fueran piezas de un Lego.

delirante, que él arropa con historias entrañables. Y no hay que olvidar su asombrosa capacidad para contagiar la curiosidad; sus mundos literarios ofrecen aventuras, el lector se interna en selvas y laberintos llenos de contrastes, disonancias, trastrocamientos. La primera vez que leí *Palinuro de México* me deslumbró tanto como me desconcertó. Volver una y otra vez a sus páginas se convirtió en una tarea placentera que me descubría asuntos nuevos o matices inadvertidos, y solo muchos años después pude decir que capté el mecanismo. Su obra ha sido para mí una universidad paralela imposible de abandonar, una muestra compleja, rica y contradictoria de la humanidad, de su historia, logros, milagros, horrores. He vuelto una y otra vez, con enorme placer, a los pasajes que encuentro más conmovedores, divertidos, críticos, lúdicos, aleccionadores. Y he armado toda su obra a mi antojo, convencida lectora salteada, como si fueran piezas de un Lego.

La escritura de Del Paso apela a los sentidos, a todos, aunque yo me he ocupado en particular de la mirada. Con descripciones minu-

ciosas construye texturas, agrega colores, crea volúmenes. En todas sus páginas aparecen los verbos de la visión, igual que las menciones a la luz; se habla de artistas y de escuelas al tiempo que la escritura se metamorfosea y adopta los rasgos de la estética a la que alude. En Francia me sumergí en *Noticias del Imperio* siguiendo el hilo de la historia, pero en realidad desde entonces, sin darme cuenta, intentaba descifrar la magia que transforma la lengua en literatura. La lectura que hice de muchas de las fuentes históricas que sirvieron a la elaboración de la novela descansaba en mi afán por entender cómo habían ingresado a ella, cómo cambiaban de condición en el mundo novelesco, aunque fueran citas. Luego hice lo mismo con algunos cuadros y fotografías de la época. Dice Susan Sontag que las fotografías invitan a la deducción y a la fantasía, y a mí me resultaba tentador pensar que algunas de las tramas de *Noticias del Imperio* habían nacido de la observación de fotos de la época; pensar, por ejemplo, que la idea de “Con el corazón atravesado por una flecha”, la tortura de un chinaco a manos del jefe de la contraguerrilla francesa, surgió de las fotografías del coronel Du Pin donde aparece con sombrero y dormán llenos de adornos y prendedores. Este pasaje de la novela me recuerda la visita de los Del Paso a Xalapa, cuando asistieron a un coloquio organizado por la Universidad Veracruzana, y luego viajaron por la región para regresar a algunos lugares y conocer otros, como Tlaxotalpan, que Fernando quería visitar desde hacía tiempo, sobre todo por el río.

Cuando compilaba la obra periodística pasé largas horas en la Hemeroteca Nacional, revisando con detenimiento los periódicos y las revistas en las que aparecían artículos, entrevistas, crónicas, en-

El periodismo le ofreció la independencia que necesitaba para investigar, reflexionar y alegrarse escribiendo según lo guiaran su curiosidad, intereses y humor.

sayos; son escritos que deparan sorpresas. Tenía libertad para elegir sobre qué escribir, salvo casos excepcionales, como el mundial de fútbol de España 1982, pedido específico de *Proceso*, que aprovechó para dejar por unas semanas una Inglaterra que lo tenía desencantado y disfrutar del español a todas horas del día; lo aprovechó, sobre todo, para dedicarse a observar, además de los futbolísticos, los enfrentamientos sociales y políticos. Pero, repito, fue excepción. El periodismo le ofreció la independencia que necesitaba para investigar, reflexionar y alegrarse escribiendo según lo guiaran su curiosidad, intereses y humor. Por eso, al lado del valor intrínseco de esos textos que ofrecen un panorama de sucesos puntuales de la historia política y artística de Gran Bretaña e Hispanoamérica, se añade la posibilidad de establecer lazos y correspondencias entre ellos y la obra de creación en que trabajaba en ese momento o trabajaría más adelante. Su periodismo puede verse como el laboratorio donde descubrió vetas; trazó los primeros esbozos de personajes, situaciones y acciones; practicó opciones estéticas; resolvió problemas de composición.

Tengo la idea de que el artista conserva, intocado e intocable, un núcleo de infancia, de la primera infancia, la de los mayores asombros y la más profunda felicidad. Muchos pasajes de la obra del maestro me afirman en esta

convicción y algunos de sus títulos, los menos atendidos por los adultos, son la representación más cristalina de esto. En la dedicatoria de mi ejemplar de *¡Hay naranjas y hay limones! Pregones, refranes y adivinanzas en verso* escribió: “para que te acuerdes de cuando eras chiquita”, que me recuerda muchas de sus miradas: la de la salida de la premiación del José Emilio Pacheco, en Mérida, cuando con expresión radiante contaba a Socorro algo que a todas luces lo hacía feliz; la de picardía con que miraba a los reyes y ministros de España mientras leía su discurso al recibir el Cervantes; la guasona en muchas de sus fotos más recientes mientras dictaba tendencias de la moda.

Pensaba ver al maestro el 19 de noviembre, así lo acordamos, pero se fue antes. La despedida, entonces, fue la de septiembre, durante las jornadas de la Cátedra que lleva su nombre en la Universidad de Guadalajara, dedicadas a *Palinuro de México* y el movimiento del 68. No fue la despedida que imaginé, creí que habría otro encuentro, pero ahora que sé que aquel fue el último, celebro que haya sido en un ambiente tan cordial y estimulante como para incitar al maestro a sobreponerse al dolor físico para hablar con su audiencia, hacer bromas y manifestar su alegría y agradecimiento con la vida que, como dijo al recibir el Cervantes, fue “bastante cuata” con él. **LPyH**

*Texto leído en el Claustro de Sor Juana el 22 de noviembre de 2018; algunas de las reminiscencias aparecieron en *Milenio* el 20 de marzo de 2015, en ocasión del Premio José Emilio Pacheco a la Excelencia Literaria que se le concedió ese año.

Elizabeth Corral estudió en la UNAM, en la Universidad de Toulouse-le Mirail y en El Colegio de México. Trabaja como investigadora en la UV.

De la inversión del sentido al sentido de la inversión

Víctor Hugo Vásquez Rentería

De la génesis, la amistad y los enmascaramientos

La rebeldía es necesaria para escribir novela, apunta Eloy Urroz en su ensayo “Identidad y exilio”. Lo anterior debido a que –por su labor como escritor– cotidianamente enfrenta una (e)lección moral: la de la forma. ¿Elección de vida? Sí, también. Así como reconocimiento de las condiciones que se tienen o de las que se precisa a fin de acometer tamaño empresa; conciencia de las latitudes que mejor le sientan a la desazón, el desarraigo o el extrañamiento, no de los personajes sino del novelista, pues Urroz no duda en confesarlo: vivir y escribir en español en Estados Unidos lo ha herido de muerte, esa muerte que tiene que ver con la asunción del exilio, con la manera en que este define su identidad, dejándolo con más dudas que certezas.

Buenos lectores, buenos escritores

Tanto si se trata de dar voz al poeta que él mismo es, mediante el puntual apunte de aspectos poco valorados o casi desapercibidos en parte de la poesía de Octavio Paz, como de dar cuenta de la relación que esta guarda con la novelística



de D. H. Lawrence; o bien de la manera generosa con la que atiene de la lectura de *Minotaura que germinate* (2010) de Raúl Fernando Linares, poemario que no duda en calificar como “finamente pensado a la vez que deslumbrantemente extraño y *sui generis*”, Urroz nos ofrece una lectura crítica, avezada. La lectura como una actividad que devela sentidos que precisan de agudeza y atención, de lectura de otras obras y disciplinas que ensanchen eso que uno entiende –¿que uno entiende?– de eso que uno lee.

Saca a relucir Urroz al profesor que es, no porque adoctrine sino porque exhibe la disciplina, el rigor, la habilidad para emparentar este poema con aquella novela, aquel relato con estos versos, pero sobre todo para contrastar esta aproximación al mundo, al posible sentido del mismo, con alguna otra manera de entender a Dios o al erotismo, ese otro de nuestros dioses.

Estrategia –la de la lectura crítica– a partir de la cual concibe una especie de íntimo *who's who* de la novela, selección en la que –no sin cierta insatisfacción y no poco gozo– Eloy Urroz traza una cartografía de medio centenar de obsesiones y afanes, entregando

un *syllabus* ético, vivencial, con el que de vez en vez procederá a la evaluación no solo estética sino vital de su propia escritura, o bien, de las de algunos de sus afectos, trátase de Volpi o Morábito, por ejemplo, a quienes reconoce como autores en la plenitud de su búsqueda y hallazgos, ya por la hondura con que han abordado tal o cual asunto, ya por el tratamiento que han dado a este.

Así, la lectura en *El ensayo del arte* es tanto testimonio de gratitud como reconocimiento: de las lecciones recibidas, de las deudas contraídas; la aceptación de sí mismo en el otro y el anhelo de hallar eso otro en sí mismo.

Don Quijote cabalga de nuevo

Consigna Urroz en *El ensayo del arte* dos textos que, a la par de recuperar momentos emblemáticos de la novela de Cervantes, sugieren lecturas alternas, si no ignotas, al menos no del todo transitadas, a saber: a) la acumulación de personajes en no pocas escenas del *Quijote*, emparentándola con un par de telas de El Greco, lo que nos vuelve a nosotros sus lectores, par-



te de ese amontonamiento a la vez que espectadores del suceso que imanta a los otros, y *b*) la relación entre la escena del caballo *Clavileño* y el simulador mecánico Soarin, en el parque temático Epcot Center, de Orlando, Florida.

En el primer caso, para dar cuenta de la técnica de la representación acude Urroz tanto a María Augusta Viera como al mundo al revés de Monique Joly; en tanto que en el segundo, a decir de Urroz, se halla “en juego algo profundamente humano y radical: los límites de nuestra fe en el otro, la verdad o la mentira del que jura decir la verdad, la voluntaria verdad del que miente y/o la mentira que se vuelve verdad a pesar de saberse mentira”.

Como quiera que sea, agradeceremos que perdure la fascinación: la de los lectores por *El Quijote* y la del Quijote y Sancho por la ficción.

Historia sin censura: la versión del director

Eloy Urroz señala en “Pancho Villa: breve metafísica del hombre”, uno de los dos textos que sobre historia incluye en el libro, la parcialidad con que se ha juzgado al

llamado Atila del Norte, definido más a partir de aquello que lo hace repulsivo que por una visión integral que abarque al tipo cabal, honesto con aquellos por los que peleó y, a su manera, coherente en su lucha contra el poder pero no por el poder, o en todo caso no para él.

Por lo que toca a “El perro que odiaba a los hombres”, a propósito del episodio que confronta a León Trotsky con Ramón Mercader, la narración se corresponde con la afirmación de que la historia no debería contarse como pasó sino como debió haber pasado, esto según el portentoso creador de los *Episodios nacionales*, Benito Pérez Galdós.

Así, a esa historia fija, impresa en letra de molde, detenida en bustos, conmemoraciones y fechas de luto o gloria nacionales, Eloy Urroz opone una historia emergente, construida con tiento y libertad, habitada por personajes verosímiles, entrañables; una historia apuntalada por una prosa fluida, rítmica, coronada por la ironía, que le permite entregar un texto notable, junto con el apartado I de “Identidad y exilio”, dos de los mejores y más logrados momentos del volumen.

De la inversión del sentido al sentido de la inversión

El ensayo del arte (uv, 2017) nos enfrenta a aquella propuesta crítica consistente en invertir el título de la obra para encontrar una posible y, quizá, primera lectura. De este modo *El ensayo del arte* se volvería, entonces, por imperio de la interpolación, el arte del ensayo.

De Montaigne a Adorno, de Bacon a Genette, pasando por las más recientes disputas –en suplementos culturales, revistas ídem, cátedras o congresos– el ensayo como arte de la reflexión o como manera de abordar el más amplio abanico de asuntos, los aspectos más inusitados de los mismos, es la alquimia de la que Eloy Urroz se sirve para invocar lectura, memoria, escritura e historia. Atendamos, pues, su atractiva invitación.

LPyH

Víctor Hugo Vásquez Rentería es profesor de tiempo completo en la Facultad de Idiomas (uv). Prepara el libro *De ciudades aprehendidas y otros apogos. Ensayo joven de México*.

ARTISTAS DE INTERIORES



David Osorio Domínguez

(Xalapa, Veracruz, 1993)

Se ha dedicado de manera autodidacta a la fotografía, mostrando un interés especial por la *street photography*. Desde 2013 su trabajo se ha enfocado en la producción audiovisual, por lo que ha colaborado con diversas empresas publicitarias en países como Venezuela, Bolivia, Ecuador, España y México.

En este número de *La Palabra* presentamos el documental fotográfico que realizó centrándose en un personaje de las calles de Xalapa: Olle Hedman, también conocido como *Olov* u *Olovs-ky*, a quien, en tanto protagonista del reportaje, introducimos con el siguiente texto de María Teresa G. **LPyH**

Olle Hedman: perro fluorescente

Olle Hedman nace en Estocolmo, Suecia, en 1940, país donde pasa la mayor parte de su vida; primero estudiando publicidad en la Universidad de Bergh, luego como alumno del cineasta Claes Söderquist y, finalmente, como conductor de un taxi los fines de semana.

Cambió su labor de publicista por la de cineasta, y desde ella apostó por una estética surrealista y experimental. Plasmó su particular visión cinematográfica en formato súper 8, pasando por el film en blanco y negro, hasta la sola presencia de diálogos sobre un fondo neutro. Es decir, creó un juego audiovisual lleno de movimientos y luces poco comunes en el cine comercial. Destacan en este sentido filmes como *Ore-mus* (1976), *Phantom Conception* (1978), *Instant Movie* (1979) y *Metro: Means of Conveyance* (1977).

Después de una abundante producción y de lograr el reconocimiento de la crítica sueca e internacional (a finales de 1970 era de los pocos cineastas experimentales activos), Hedman decide abandonar su círculo de artistas, su vida y su nación. Al azar, realiza un viaje a México, particularmente a la ciudad de Xalapa, cansado de no encontrar una *respuesta* en el cine. Todo lo que debía hacer estaba hecho. Y se mantuvo firme en sus ideales respecto a lo que el arte debe ser: libertad.

Hedman se convierte, así, en un personaje más de Xalapa, un hombre que pasa desapercibido en las calles y que deambula por el centro de la ciudad al mismo tiempo que por un mundo fantástico dentro de su cabeza. Comienza a escribir poesía en español, lengua desconocida hasta entonces para él:

“La ausencia / se expande a lo irreal / repentinamente claridad / después oscuridad en la metrópoli / poblado de perros fluorescentes / que olfatean a cada transeúnte.”

En este viaje por la urbe, coincide con David Osorio. Inmediatamente hay una conexión y un reconocimiento en el otro: ambos son perros fluorescentes y transeúntes. Después de intercambiar anécdotas y entablar una amistad, Osorio se interesa por establecer un diálogo con Hedman en el lenguaje que mejor conoce: el de la fotografía. Le interesa mostrar a este hombre sombrío y reservado, el misterio de su estilo de vida, lo oculto en su cotidianidad.

Es así como surge este documental fotográfico que retrata, sirviéndose de elementos del universo artístico de David Osorio, el mundo fragmentado de Olle Hedman. Estamos frente a una atmósfera muy al estilo Chris Marker: una captura del movimiento y el vértigo de un personaje observado desde cerca y desde distintos ángulos; un blanco y negro impecable que nos lleva directamente a los gestos del protagonista de la fotografía. **LPyH**

ARCHIPIÉLAGO

REVISTA CULTURAL DE NUESTRA AMÉRICA

Número 104 / abril - junio 2019



Ideología y Revolución: a 60 años de la partida

Palabreo de la traición

Paradigmas históricos de la medicina ecuatoriana

Roma de Alfonso Cuarón

Tierra para echar raíces

Gilda Pontbriand. Pintora mexicana en Canadá

Fernando Pessoa, el escritor múltiple de Lisboa

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@archipielago.com.mx
CTA. BANCO HSBC Núm. 4040939092. Transferencia electrónica: Clabe 021180040409390924



BIBLIOTECA DE HUMANIDADES DIGITALES



BONILLA
ARTIGAS
EDITORES



RED DE
HUMANIDADES
DIGITALES

Bonilla Artigas Editores y la Red de Humanidades Digitales lanzan la colección de Biblioteca de Humanidades Digitales. Esta biblioteca está pensada para mostrar a un público amplio los conceptos, debates y metodologías que constituyen los ejes sobre los que las Humanidades Digitales centran sus aportaciones en el ámbito iberoamericano.



VOL. 1 | CONTENIDO

HUMANIDADES
DIGITALES:
RECEPCIÓN, CRÍTICA
E INSTITUCIONALIZACIÓN



VOL. 2 | CONTENIDO

HUMANIDADES
DIGITALES:
LENGUA, TEXTO,
PATRIMONIO Y DATOS



VOL. 3 | CONTENIDO

HUMANIDADES
DIGITALES:
EDICIÓN,
LITERATURA Y ARTE



WWW.BONILLAARTIGASEEDITORES.COM



BONILLA ARTIGAS EDITORES

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 10, Núm. 15
abril-septiembre 2019
Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728
ISSN electrónico: 2594-0953

Investigación Teatral

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 15
abril-septiembre 2019



Imagen de la portada: Antígona González en *Baños Roma*.
Fotografía de Ignacio Ponce.

Colaboradores de México, Chile
y Colombia escriben sobre:

Objetos de archivo para una puesta en escena

Neva, del dramaturgo y director Guillermo Calderón

Teatralidad y metateatro en el teatro español barroco

La coreografía de A. Gades basada en *Bodas de sangre*

La biomecánica de Vsévolod Meyerhold

La sombra de la feria, de Lesage y d'Orneval

Testimonios y reseñas de libros y puestas en escena

<http://investigacionteatral.uv.mx>

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

● ROSA BELTRÁN ● MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ ● MYRIAM MOSCONA ●
JOSÉ BALZA ● JOSÉ MARÍA MERINO ● DAVID UNGER ●

RECUERDO DE FERNANDO DEL PASO

● ARTE DE CARLOS MALDONADO ●

PRIMERA VEZ

En su número de primavera, *Luvina* reflexiona
sobre la PRIMERA VEZ: ese principio
al que nos enfrentamos siempre en la vida

ORQUESTA SINFÓNICA DE XALAPA

MÉXICO: MÚSICA + CINE

LO MEJOR DEL CINE MEXICANO EN IMÁGENES
CONCIERTO CON PANTALLA



30 20:30 **31** 19:00
AGOSTO TLAQNA, CENTRO CULTURAL
*PRECIOS ESPECIALES

