



LAPALABRA

YELHOMBRE51 REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
ENERO-MARZO, 2020 / ISSN 01855727 / \$40.00

Ernesto Cardenal (1925-2020)

Dossier de pintura: Carlos Gutiérrez Angulo

Jocelyne Aubé-Bourlignoux > Sobre García Lorca | Maximiliano Sauza > La plástica mesoamericana

VV. AA. > Vulnerabilidad climática, una aproximación educativa

LA PALABRA Y EL HOMBRE

[enero-marzo, 2020]

EN TIEMPOS DE P A N D E M I A

Cada número de *La Palabra y el Hombre* implica nuevos y diferentes retos a vencer. Este no fue la excepción: desde principios del año empezamos a idear su contenido con voluntad férrea, pero antes de terminar el primer trimestre tuvimos que modificar nuestros planes y hacer cambios de último momento, para sacar adelante una edición más de nuestra emblemática revista.

Y es que a nivel global se estaba enfrentando la pandemia del Covid-19, originada, hasta donde se sabe por ahora, en Wuhan, China, por lo que se decidió aplazar la publicación de un número dedicado a este país, que estaba casi listo y que se daría a conocer durante la FILU 2020. Ante eso, empezamos a trabajar en una nueva entrega a ritmos acelerados, pero además tuvimos que replantear nuestras formas habituales de trabajo para atender a la contingencia sanitaria decidida por las autoridades de nuestro país. Debido a que esta situación arrasó con todos nuestros planes a corto plazo, cada uno de los miembros del equipo continuó sus actividades desde su trinchera para hacer *home office*: se implementaron técnicas de trabajo a distancia para coordinar la labor editorial, se realizaron llamadas y reuniones virtuales para ultimar ajustes de este nuevo número y planear el contenido del siguiente.

Lamentablemente, la situación económica que reina en estos momentos no es favorable para ningún país. En el caso de las imprentas, están pasando por un entorno de parálisis e incertidumbre que nos ha orillado, invirtiendo nuestros tiempos acostumbrados, a lanzar primero nuestra versión en línea, y la impresa una vez que la situación lo permita, para cumplir así con nuestros suscriptores y lectores amantes del papel impreso.

Ofrecemos, pues, este número armado contra viento y marea, que abre con un texto dedicado a la memoria y la vasta obra de Ernesto Cardenal, uno de los más grandes poetas de habla hispana, doctor *honoris causa* por esta casa de estudios y cuya poesía completa ha sido publicada por la Editorial UV. Todo esto, tras la noticia, dada a conocer el 1 de marzo, de su fallecimiento en Managua, capital de su país.

En estos tiempos de pandemia se ha hablado mucho del papel esencial de la cultura como medio de representación y reinterpretación de la realidad. De ahí nuestro afán por entregar a nuestros lectores esta colección de textos, ideas e imágenes, con el anhelo de que contribuyan a esa labor simbolizadora y reflexiva. **LPyH**

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

Fundadores:
Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Salmerón,
Sergio Galindo (director)

Mario Muñoz

Diana Luz Sánchez Flores

Jesús Guerrero, Mariana Hernández,
Lino Monanegi, Itzel Olivares, Carlos Rojas

Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barffusón,
Rosío Córdova, Marilú Galván, Mercedes Lozano,
Beatriz Sánchez Zurita, Irlanda Villegas, Nidia Vincent

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

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

Leonardo Rodríguez

Iván Solano

David Medina

Jared López, Karol López, Yareli Martínez

Jimena Morandin

Nogueira 7, Col. Centro, 91000

Xalapa, Veracruz, México.

Teléfonos: 228-8181388-185980

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.

núm. 51

SUMARIO

primavera 2020

LA PALABRA

- 5 **Nina Crangle:** Solo, frente a la noche espacial.
Ernesto Cardenal (1925–2020)
- 8 **Brianda Pineda:** La pasión según Enriqueta Ochoa
- 12 **Paula Busseniers:** Tres poemas
- 13 **Jocelyne Aubé-Bourlignoux:** *Yerma*, el arte de develar al público
el conflicto originario oculto
- 19 **Silvia Sigüenza:** Poemas
- 20 **Mario Muñoz:** Obsequio
- 22 **Irving Vásquez:** El pintor
- 23 **Mario Salvatierra:** Vivir entre lenguas. Entrevista
con Adan Kovacsics

ESTADO Y SOCIEDAD

- 29 **Edgar J. González Gaudiano, Ana Lucía Maldonado González, Laura Bello Benavides, Gloria Elena Cruz Sánchez y Sandra Luz Mesa Ortiz:** Vulnerabilidad climática y resiliencia de comunidades:
una aproximación educativa
- 34 **Karina Hernández Hernández:** Reflexiones sobre la pena capital
y la prisión
- 39 **José Rodrigo Castillo:** *Eureka* o el paradigma romántico
de la experiencia científica

ARTE

- 45 **Dominique Pécaud:** De collarines y de-smosomas
- 65 **Virginia Arieta:** Oda al pasado (o la arqueología
vista a través del arte)
- 70 **Maximiliano Sauza Durán:** Me miro en lo que miro. Reflexiones sobre
la plástica mesoamericana





DOSSIER

- 49 **Carlos Gutiérrez Angulo:** Carbón y cenizas
63 **Luis Carlos Emerich:** Ritual cero
64 **Carlos Gutiérrez Angulo:** Carbón y cenizas al óleo

ENTRE LIBROS

- 75 **Kristian Antonio Cerino:** *Tres inmensas novelas*, de Vicente Huidobro
76 **Jorge Morteo:** *Cosmos nocturno*, de Gerardo Lima Molina
78 **Víctor Hugo Vásquez Rentería:** *Vida y aventuras de Jack Engle*, de Walt Whitman
80 **Brehnis Xochihua:** *Historia de la risa y de la burla. Del Renacimiento a nuestros días*, de Georges Minois
81 **Gerardo Hernández Rodríguez:** *Pliego 16, número 23*, de A.A. VV.

MISCELÁNEA

- 83 **Lorena Huitrón Vázquez:** Nunca un mono amaestrado: la genialidad musical de Fanny Mendelssohn
85 **Karla Carreón:** La melancolía como arrullo
88 **Nuestro artista de interiores:** Héctor Adolfo Quintanar Pérez

Imagen de portada: Carlos Gutiérrez Angulo: *La Axolota y el Axolote*.



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial





LA PALABRA

Solo, frente a la noche espacial

ERNESTO CARDENAL (1925-2020)

Nina Crangle

Cardenal forma parte de la pléyade de autores nicaragüenses que emprendieron, durante las primeras décadas del pasado siglo, incesantes innovaciones estéticas a la poética establecida por Rubén Darío. Los grandes Salomón de la Selva, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos fueron el antecedente inmediato de una generación de poetas cuyas obras aún irradian a la literatura de Hispanoamérica: Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y, desde luego, Ernesto Cardenal, quizás el poeta más polémico de nuestra lengua.

El granadino es poseedor de una obra que se distingue por su heterogeneidad; en ella puede observarse lo que ha sido la evolución de una parte considerable de la poesía de Nicaragua a partir de Darío; pero también es posible advertir algo más: la crónica que su lírica evoca de los acontecimientos más relevantes de su país, una historia cuyo tránsito se entrelaza con la del resto de América.

Como una casa nómada, las lindes de su obra no parecen estar demarcadas por columnas sino por la solidez de su construcción, una sostenida por resistentes y profundos cimientos. La poesía de este peregrino acusa recibo a la tradición y a la vanguardia, al

La poesía de este peregrino acusa recibo a la tradición y a la vanguardia, al cristianismo fundacional y a la lucha revolucionaria de tendencia marxista. Compaginar estas dos últimas vertientes en la praxis sacerdotal le traería serias complicaciones en frentes diversos y cuestionamientos severos, no únicamente de los tribunales de Dios.

cristianismo fundacional y a la lucha revolucionaria de tendencia marxista. Compaginar estas dos últimas vertientes en la praxis sacerdotal le traería serias complicaciones en frentes diversos y cuestionamientos severos, no únicamente de los tribunales de Dios. Cuando un iluminado Cardenal dice en el *Epitafio para Joaquín Pasos*, su contemporáneo y amigo entrañable, que “él purificó en sus poemas el lenguaje de su pueblo”, está definiendo sin artificios lingüísticos o tratados académicos la razón de ser del poeta. Otro tanto ocurre cuando afirma que todo tirano falsifica las palabras del pueblo y corrompe el lenguaje, desde el Congreso hasta los muros del poblado más humilde. La primera aseveración resulta aún entusiastamente reveladora; la segunda, la que padecemos en

la cotidianidad, asquea. Porque Cardenal siempre insistió en que la literatura “debe estar –como todo lo demás en el universo– al servicio del hombre. Por lo mismo, la poesía también debe ser política. Aunque no propaganda política, sino poesía política”. Controvertible como intelectual, sí, pero un hombre indudablemente congruente con sus principios hasta el final, el día primero de marzo de este año en la ciudad capital de su país, Managua.

Sin embargo, su declaración anterior es pertinente si tomamos en cuenta que su patria ha conocido las dictaduras más atroces de la América hispana y un intervencionismo comercial y armado de la potencia del Norte, motivos incorporados en distintos momentos a su poesía. Pero estas contingencias finiseculares –sumadas a otras no

menos amables, que en ejemplos semejantes propiciarían un aislamiento cultural forzado— no impidieron que Nicaragua gozara de una relevante cercanía a literaturas y corrientes del pensamiento provenientes de otras geografías. Literariamente hablando, la nicaragüense es una de las poesías más cosmopolitas e iconoclastas del continente; en su conjunto, se trata de un legado poético cuyos orígenes se remontan a la más lejana tradición de la antigüedad clásica, a la española y la angloamericana —aquella que inicia con Whitman y culmina con Pound—. A partir de Darío, y siguiendo su ejemplo, los poetas venideros continuarían trascendiendo sus propias fronteras, seducidos también por las formas innovadoras provenientes de Europa, ya probadas por Apollinaire, Eliot, Baudelaire y Lorca, entre otros.

Conservadores o liberales, de izquierda o de derecha, los poetas nicaragüenses más notables del siglo xx ingresaron en su obra, como uno de sus axiomas fundamentales, la causa política transmutada en recurso estético —en algunos casos, también ideológico—, correlación que revela un carácter profundamente ligado con la realidad inmediata, de ahí su honda preocupación por el devenir de la patria y la palabra. Cardenal no ha sido la excepción, este sello se despliega a lo largo de su prolija obra, poética y narrativa. Retomo mi afirmación inicial: la naturaleza polémica de Cardenal: su íntegro ideario humanista manifiesto en sus versos va más allá de cualquier ideología —en los años setenta se opuso en abierto a Anastasio Somoza, igual haría hasta hace poco con su antiguo correligionario en el FSLN, Daniel Ortega, antiguamente cabeza del movimiento revolucionario y convertido en el actual dictador—. Los poetas nicaragüenses —como

Si refiero esa fracción de la historia es con la intención de destacar la enorme importancia que reviste para esta universidad la aparición de la Poesía completa —editada en tres entregas a partir de 2007— de una de las figuras capitales de la lengua española.

el resto del pueblo— no solo han sobrevivido a violentos vendavales políticos y a otros fenómenos naturales de similar intensidad; han resistido todo tipo de gobiernos, y lo que es aún más aleccionador, continúan resistiendo, a la manera sabatiana del término.

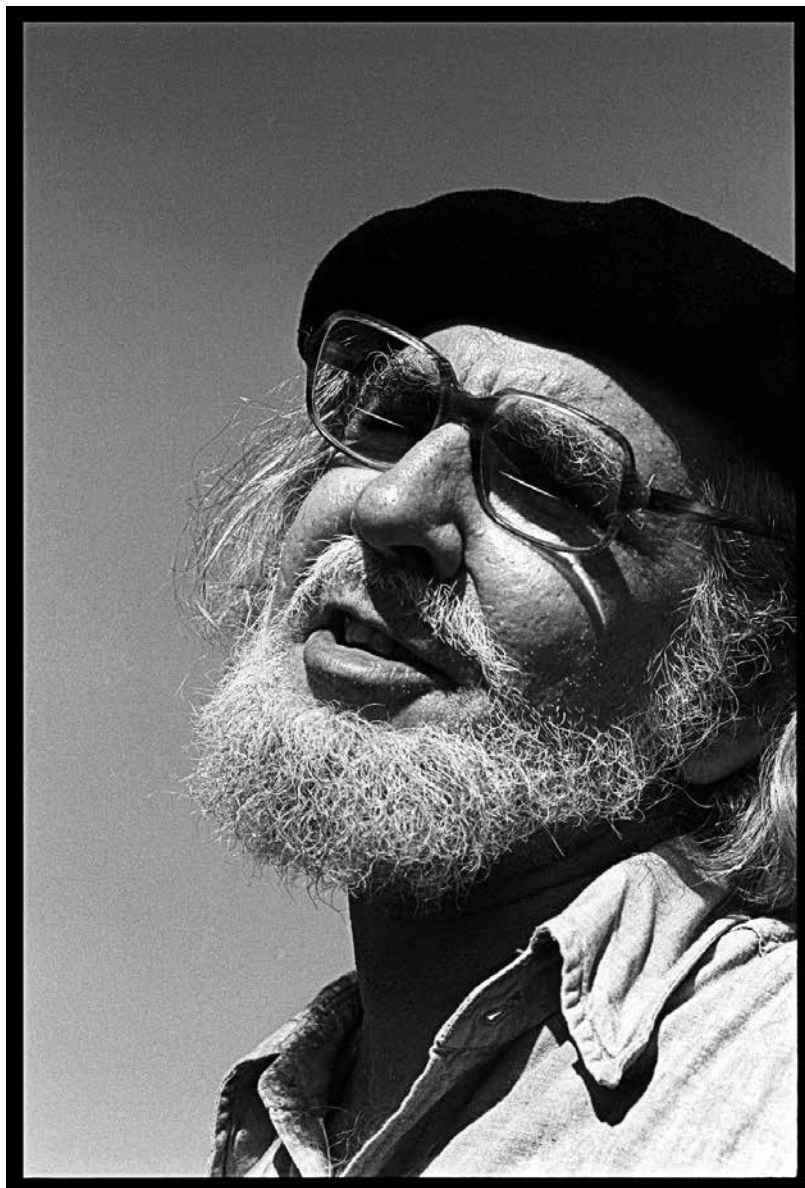
Rememoro ahora sus vínculos con la Universidad Veracruzana. Hace ya más de cincuenta años, en la década de los sesenta, Cardenal mantuvo fugaces colaboraciones con nuestra casa editorial, sobre todo con *La Palabra y el Hombre*, una de las revistas de mayor tradición en el ámbito cultural de México. Sería ingrato no evocar en este escenario la memoria de Sergio Galindo, su fundador. Galindo, se ha dicho ya, fue un editor con muchos méritos, pero uno que lo distinguió por encima de los otros fue la generosidad: él publicó a una estirpe de autores ahora consagrados; uno de ellos fue precisamente Ernesto Cardenal, quien después de una pausa prolongada retomó los lazos con esta institución educativa. Si refiero esa fracción de la historia es con la intención de destacar la enorme importancia que reviste para esta

universidad la aparición de la *Poesía completa* —editada en tres entregas a partir de 2007— de una de las figuras capitales de la lengua española. Tuve la fortuna de que se me encomendara el cuidado de la edición, para lo que conté con el valioso apoyo de la maestra Luz Marina Acosta, asistente eficaz y gentil —además de amiga cercana— del poeta en el Centro Nicaragüense de Escritores.

Desde sus primeros textos, congregados en el tomo I —que en esta reunión el autor incluye en el apartado denominado *Poemas documentales*, y los que vendrían después: *Epigramas*, *Hora O*, *Gethsemani KY*, *Salmos* y *Oración por Marilyn Monroe*—, mismos que me atrevo a asegurar son los más cercanos a la querencia y la sensibilidad de la mayoría de sus lectores, Cardenal anuncia las que serán las constantes temáticas más sobresalientes de su poética: el amor en todas sus manifestaciones, la conversión espiritual y la voracidad del imperio contemporáneo, cuyo origen se remite a la Colonia, tema que profundiza en ese memorable poema que cierra el primer tomo, *El Estrecho Dudoso*, nombre de la región centroamericana que los conquistadores peninsulares ambicionaron inútilmente poseer para continuar su viaje expedicionario: Gil González, Alvarado, De las Casas, Pedrarias, Hernández de Córdoba y las huestes de Cortés. Durante los años que duraría este periplo delirante, todos los ejércitos convergieron en lo que hoy es Honduras buscando el estrecho, incluido Colón. La extraordinaria fuerza lírica y el tratamiento de los personajes —desde su arrogancia inicial hasta su debacle moral y la pérdida de la fe— dejan la certeza de que nunca se estuvo más cerca de ese lugar mítico tan buscado, y jamás hallado, y que ocupa un espacio bien demarcado en el imaginario popular: El Dorado.

En ese canto, la selva, entorno tan caro al poeta en su obra sucesiva, comprendidos los nativos, palpita en primerísimo plano; Cardenal la exalta en todas las entonaciones del poema, en donde la consigna de los perseguidores es, en palabras de su autor, “descubrir lo no sabido”. Porque, aunque imprecisa la referencia geográfica, Coronel Urtecho –gran poeta, coterráneo y amigo de Cardenal– afirma en la epístola-proemio a *El Estrecho Dudoso*: “Este solo existía como una posibilidad, es decir, como un sueño, en la imaginación de los navegantes, geógrafos, consejeros reales y primeros conquistadores españoles de Centroamérica”.

La *Poesía completa* –incluida en la célebre Ficción, la pionera de las colecciones de esta casa de estudios– reúne desde sus primeros textos publicados en los cuarenta hasta su título más reciente: *El telescopio de la noche oscura*, resplandeciente poema místico que data de 1993, incluido en el tomo II, libro que abarca, entre otros textos, toda la serie de sus llamados *Poemas indios*, homenaje a los pueblos originales de América, y las *Coplas a la muerte de Thomas Merton*, su maestro y guía espiritual. En cuanto al tomo III, recoge el *Canto Cósmico* –publicado originalmente en 1989–, obra fuera de serie, a decir de José Luis Rivas en el texto de presentación de esta suma que ronda las 1 500 páginas, más de cinco décadas entregadas a la vida creativa, que el poeta Rivas resume en el ensayo introductorio: “La obra poética de Ernesto Cardenal ostenta en su conjunto la impronta de la mejor poesía de su país, vastísimo caudal que desde la aparición señera de Rubén Darío no ha dejado de impregnar y fecundar con su extraordinaria



Ernesto Cardenal. Foto: Pedro Meyer

vivacidad y su audacia plena el desarrollo de la poesía hispanoamericana contemporánea”.

Así, la reunión de su poesía conllevó un mérito especial: era la primera vez que Cardenal publicaba un libro en la Universidad Veracruzana, nada menos que la totalidad de su obra poética en exclusiva para México, con el propósito de que los lectores,

mexicanos o no, lo releyeran o lo conocieran.

Después de todo lo vivido, ¿quién dudaría que el Señor ha recibido –como seguro lo hizo con Marilyn Monroe– a este poeta conocido en toda la tierra con el nombre de Ernesto Cardenal? **LPyH**

Nina Crangle es editora en la UV.

LA PASIÓN SEGÚN ENRIQUETA OCHOA

Brianda Pineda

Hay un culto a la luz profeso. Como las abejas en sus enjambres traen a este mundo la dulzura y el misterio de la miel, ella va en busca de palabras que le permitan extraer revelaciones preciosas del caos. Su diálogo es una combustión.

Al hombre le ocurre lo mismo que al árbol.
Cuanto más quiere elevarse hacia la altura y hacia
la luz, tanto más fuertemente tienden sus raíces
hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo oscuro,
lo profundo, hacia el mal.

Así habló Zarathustra, FRIEDRICH NIETZSCHE

En *La fábula mística*, Certeau argumenta que los verdaderos místicos son aquellos que “defienden la inaccesibilidad con la cual se enfrentan”. Es mediante la relación metafísica que estos tienen con el lenguaje, abriéndose paso por los caminos de su pasión, que pueden ver sus *grafías* convertidas en *jeroglíficos*. Dicha inaccesibilidad queda ilustrada con fervor en los siguientes versos de la poeta Enriqueta Ochoa, nacida en Torreón, Coahuila, en 1928:

Soy solo la ingenuidad del hilo
jugando al acertijo de enhebrarte.
Solo la fragilidad de un hilo de vida
que no tiene más ojos para verte
que el llanto que lo ciega.

Omnisciente, omnipotente y omnipresente, la fuerza oculta de la imagen de Dios como origen despierta en la mente humana elucubraciones y fantasías que a instantes de ardor devienen visiones. El mundo de la razón no es el de la imaginación, pero en algún punto del proceso creativo ambos se rozan. En “Los himnos del ciego”, uno de los primeros poemas escritos por Enriqueta Ochoa, hay una sed de Dios, de su ideal y del conocimiento irradiado por la intuición de su presencia, y también hay una oscuridad circundante y destructora. Los conceptos asociados con la idea de la existencia del bien y el mal se encuentran en tensión poética en este ejercicio de escritura. Ya en el primer canto del poema se atisba la fusión entre lo abstracto y lo concreto:

El que canta es un ciego / con los ojos de faro / y
los labios de raíz oscura.

La enunciación de un Dios abstracto que ilustra la ambigüedad nacida de la fe, pues como dice E. M. Cioran en su libro *De lágrimas y santos*: “Todo es nada [...] Así comienza la mística. Entre la nada y Dios no hay ni siquiera un paso, pues Dios es la expresión positiva de la nada”. El Dios del canto que celebra Enriqueta es “un ciego que / se quemó de ver / y nunca percibió / dentro de su cuerpo justo / ni con su luz exacta / el mundo de las cosas”. Estructura en abismo. El canto de la poeta, su testimonio escrito, nace de la palabra que alguna vez pronunció esa fuerza creadora del origen. Hay un culto a la luz profeso. Como las abejas en sus enjambres traen a este mundo la dulzura y el misterio de la miel, ella va en busca de palabras que le permitan extraer revelaciones preciosas del caos. Su diálogo es una combustión. Vista desde cierto ángulo, su visión siniestra de la divinidad, caracterizada en la figura colosal del ciego que tiende al desequilibrio y está vedado de acceder a un sentido esencial a la hora de percibir las



imágenes, revela a qué se puede equiparar la ausencia de Dios.

Lejos de habitar un delirio aislado la poeta establece, una y otra vez, analogías que ilustran nuestra relación con el conocimiento universal, con el éxtasis creador: aquel al que aspiramos en exploraciones y entregas del alma. La combustión epifánica en la que nos vemos envueltos por el ardor del deseo, expresa Enriqueta Ochoa, nos asemeja a los astros:

Hay que saber crecer calladamente.
 Pero revientan ya los brotes.
 Hay un rumor secreto de azúcar fermentando,
 una dilatación,
 un vencimiento,
 un estallido de todas las suturas del espacio.
 Échanos a tu hoguera
 en la revuelta de esta hora sombría:
 la yesca de nuestros labios arderá,
 y acaso alguna chispa salte como astro
 alumbrando la noche.

(Ochoa 1997, 78)

Para desmitificar la asociación común del místico con el loco que no tiene una función más allá de la de per-

turbar a la sociedad con sus desvaríos, preguntémosnos: ¿qué diferencia hay entre la razón mística y el delirio? A simple vista, los asuntos de una Santa Teresa, de un San Juan, o de una Enriqueta Ochoa, nos parecen demasiado serios. Sin embargo, escandalizan nuestra mente porque hablan de Dios. La expresión de estos es abierta, de una sensualidad casi fúnebre. Una conciencia que no se deslinda de la razón, la sobrepasa. Versos y palabras que intentan abolir distancias entre el origen y la época histórica en que vieron la luz. ¿Qué significado tiene que transcurra un siglo, tres o veinte cuando se cree en el carácter eterno de la naturaleza creadora? La sentencia filosófica por excelencia que ilustra el sino de esta fuerza sería: creo, luego existo. Acaso la inteligencia de los nuestros pudo brotar, ante la falta de respuestas, de la nada. Pero, ¿qué fuerza creó esa nada? La razón mística es, uniendo los contrarios, una fe en el delirio.

Días antes recordé a Enriqueta Ochoa al leer a Cioran, el rumano blasfemo que tanto escudriñó en su interior y argumentó sobre la necesidad colectiva de hallar un soporte vital en lo divino, pese a su pesimismo. Y hoy lo hago al abrir por curiosidad *El hombre y lo divino*, de María Zambrano: “y es que la relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio. La razón encauzará el delirio en amor”. El



amor de Enriqueta Ochoa es terrestre; su intuición, las más de las veces subterránea. Las estrofas que forman parte del poema iniciático del que hablamos son tocadas por la música de los días, por los sonidos encargados de iluminar lo abstracto de una atmósfera que todo lo transforma. El ser humano accede al misterio si hay en él una conjunción de entrega entre la curiosidad y la extrañeza como fenómeno estético. La particularidad del tono de los poemas de la mexicana reside en cómo es capaz su ser de sentir dolor, arritmias voluptuosas, infinita tristeza y misericordia sin acudir al rencor. No niega el carácter destructivo de la especie humana, tampoco la particularidad amorosa de su inteligencia. No exalta la diferencia que da nuestra presencia en el mundo. Va más allá, no se pierde en un gesto religioso mirando al cielo; el carácter de sus plegarias poéticas es musical y sereno:

Tan de prisa han caído las semillas
que abigarradas, topándose entre sí,
desconocen la luz del movimiento.
Descendieron de golpe
apretadas dentro de un mismo surco
y secreto sueño sumergido están viviendo.
Disgréguelas tu voz, hágalas fuerza,
aleluya de brotes en la tierra,

y no este espantado coro de los hombres sin
[tiempo
que ni son ni perecen
y en cambio se maldicen.

(Ochoa 1997, 78)

En el centro de la orfandad, en la raíz desolada que estimula nuestra atracción por el conocimiento, reconocemos que los límites de nuestro lenguaje no son los límites del carácter divino de la fuerza que crea y aniquila, que alienta orden y caos en el planeta. El mundo es un misterio en el que reina una presencia oculta. La soledad de los seres es contemplada, si no por Dios, por la muerte. Esa “extrañez tercera”, ese “lugar ambiguo” del que parte todo. Ante la situación tóxica provocada por nuestros modos de vida, el malogrado antropomorfocentrismo de la época, y la desesperanza, nos queda el reconocer nuestro vínculo dialéctico con las raíces terrestres y con lo etéreo, con lo que alcanza a cercar nuestra razón y con eso que escapa de nuestros sentidos y entendimiento. Si ilustramos esta idea con base en la comparación entre pintura figurativa y abstracta podemos decir que la primera es un estado sólido de conocimiento visual que tomó un par de siglos de adaptación técnica y la

segunda es un querer hacer del caos y lo no premeditado un sentido que termina por evocar lo inaprehensible del cambio y devenir, su libertad creadora. Ambas expresiones pictóricas son resultado de una necesidad interior, un capricho metafísico del ser que lo lleva a plasmar sobre una superficie aquella experiencia real y contemplativa que lo rebasa y hace sentir vivo. La pintura abstracta es bella en movimiento y matices. Es el preludio a un nuevo mundo, el recordatorio de lo que puede engendrar la luz: un proceso en gestación. En el primer capítulo de *Sexus*, Henry Miller desarrolla algunas líneas sobre el tema:

Ningún hombre consigna nunca lo que tenía intención de decir: la creación original, que está produciéndose todo el tiempo, tanto si escribes como si no, pertenece al flujo primario: no tiene dimensiones, ni forma, ni componente temporal. En ese estado preliminar, que es la creación y no el nacimiento, lo que desaparece no sufre destrucción; algo que ya existía, algo imperecedero, como la memoria, o la materia, o Dios, acude a la llamada y uno se arroja a ello como una ramita en un torrente. [...] Una gran obra de arte, en caso de que logre algo, sirve para recordarnos, o mejor dicho, para inducirnos a soñar todo lo fluido e intangible. Es decir, el universo. No se puede entender; solo puede aceptarse o rechazarse. Si lo aceptamos, nos vemos revitalizados; si lo rechazamos, nos vemos disminuidos. No es lo que quiera que se proponga ser: siempre es algo más cuya última palabra no se pronunciará nunca. Es todo lo que ponemos en ella por anhelo de lo que negamos cada día de nuestra vida. Si nos aceptáramos a nosotros mismos así de completamente, la obra de arte, el entero mundo del arte, de hecho, moriría de desnutrición (Miller 1985, 17).

En ese sentido, los intentos de decir por medio del poema muestran a una escritora que se permite jugar con las posibilidades. Es evidente que su intención al momento de escribir no era formar parte de la mafia literaria de entonces, ni copiar las formas y los temas que componen eso que llamamos tradición literaria de México. La pasión de Enriqueta Ochoa cede a la libertad de lo asimétrico. Se atreve. Es claro que las metamorfosis propias del ser le atraen y sobre ellas escribe. Ella borda sobre la página con un hilo invisible el emblema de lo presente por ausencia. La madre de nuestra abuela y los ríos que se remontan húmedos hacia los siglos anteriores en busca del regazo en que germinó el aura familiar: todo está contenido en el poema. Hay que saber reconocerse, como quien sabe

Los intentos de decir por medio del poema muestran a una escritora que se permite jugar con las posibilidades. Es evidente que su intención al momento de escribir no era formar parte de la mafia literaria de entonces, ni copiar las formas y los temas que componen eso que llamamos tradición literaria de México.

la medida de su vacío y lo colma. Y para ello acude a lo fantástico, raíz esencial de la literatura. El impulso creador, ese proceso que acaso nos acerca como ninguno a la inspiración, está latente en la humildad de los versos que componen “Los himnos del ciego”.

Única en sencillez, ha pasado casi desapercibida en homenajes y reconocimientos. Su drama está más cerca del misterio y lo sagrado que de la frivolidad escéptica e irónica en rebeldías. A Enriqueta la valentía no le llega en forma de violencia. No niega su condición humana, la explora. Ama hasta agotar municiones y asume que la desesperación, el deseo exacerbado de ser algo distinto y mejor mediante un quererlo controlar todo es, en ocasiones, un modo de acceder a lo ridículo. La actitud serena frente al desamparo, la orfandad y la ignorancia, la llevan a nombrar de un modo propio las cuestiones de carácter sagrado que en algún momento nos han mantenido en vilo.

Al leerla, atisbamos que nuestro pacto con lo sublime por medio del arte entraña una tristeza sin fin porque no comprendemos quiénes somos y hacia dónde vamos, a pesar del dolor y la belleza. **LPyH**

REFERENCIAS

- Certeau, Michel de. 2007. *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. Madrid: Siruela.
- Cioran, Emil M. 1988. *De lágrimas y de santos*. Barcelona: Tusquets.
- Miller, Henry. 1985. *Sexus*. México: Origen/Planeta.
- Ochoa, Enriqueta. 1997. *Bajo el oro pequeño de los trigos*. México: El Aduanero.

Brianda Pineda es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas y estudiante de la maestría en Literatura Mexicana en la UV. Ha publicado en las revistas *La Palabra y el Hombre*, *F. I. L. M. E.* y *Liberoamérica*. Participó en la decimocuarta generación de la FLM.

TRES poemas

Paula Busseniers

LA CASA

Soñé la casa de luz y de fuego
y de verde confianza.

Hallé ocreidad
y lámparas disparando cuchillos.

La mesa baila sobre musgo
y lama y escupitajo.

Navega bruma y borrasca,
busca el resplandor del faro apagado.

El oleaje ocre y plomo
enluta los colores.

Paredes crujen, hacen agua.

Naufragan (en)seres en barro.

De polvo vienes,
a polvo volverás.

ZONA DE DERRUMBE

Zona de derrumbe, ruina y herrumbre.
Vive retorcida entre ráfagas de traición.

Nadie se entera.

Agua mala cala su cerebro.
Cortan alambres con vidrio molido.
Llueve sangre seca, de días, hierro oxidado su
[olor.

Salta ciega.

Ondas sucesivas la asfixian.
Succiona el vacío.
Aullidos retumban en la caverna.

Solo ella escucha.

Cierra la gruta negra y helada.
Busca en vano la luz.

Nadie la ayuda.

DESOLACIÓN

Un sopor de angustia implora explosiones
silenciadas en olas expansivas.

El ojo llueve sobre el planeta en llamas,
sus bosques enjaulados entre sudor y hormigón.

Lluvia salina aviva el abandono
de las luciérnagas en las cavernas.

Sus gritos lanzan esquirilas a los tejidos blandos,
rasgan el órgano, asfixian el sistema hidráulico.

El diluvio del ojo atormenta las cuevas íntimas,
penetra los últimos ductos, los atasca de salmuera.

La membrana del ojo coagula en carámbanos del lloro,
su iris un astro apagado hace millones de años luz.

Paula Busseniers es originaria del norte de Bélgica. Profesora de la UV, es coautora de artículos y capítulos sobre la enseñanza del inglés; cotraductora de *Huesos de jilguero* (UV), antología poética de Janet Frame; e integrante de "Voceras", grupo de lectura de poesía en espacios públicos.

YERMA, el arte de develar al público el conflicto originario oculto

Jocelyne Aubé-Bourligueux

Tras unos días de encierro literario en la Residencia de Estudiantes de Madrid hasta terminar el final no acabado y esperado de *Yerma*, el poeta granadino presentó, la noche del 3 de diciembre de 1934, la totalidad de su *Poema trágico en tres actos y seis cuadros*, revelando así el contenido completo sugerido por el título de la obra: un conjunto trágico, evocador del destino fatal de una mujer que lentamente decae, cual planta crecida de la arcilla no irrigada, marchita en la arena reseca de la que no brotaría ningún germen ni podría arraigarse simiente en forma de niño. Porque ella se muere de sed, deseando en vano un mañana de agua imposible, salpicado de gotas vivificadoras que nunca cayeron...

Conviene sin embargo subrayar que, más allá de su anhelo materno, o de la desolada tristeza que siente por su condición impuesta de mujer estéril, *Yerma* aparece como una excepción entre las heroínas lorquianas: maldita sí, pero no silenciosa, ni callada, aunque silenciada cuando se atreva a expresar en voz alta la desgracia de su contraria suerte: haber sido casada con un hombre egoísta, mayor, siempre ausente, solo interesado por el cultivo de la tierra, propia o ajena.

Hasta el momento en que, tan segura de su desdicha como convencida de la necesidad de aguantarla sin encontrar solución a su vida sin filiación-porvenir, acabe estrangulando a su marido, tras acompañarlo a una romería de última hora, la cual tampoco le regalará el fruto prometido a toda esposa honesta-honrada: indiferente a las tentaciones entonces ofrecidas por el demonio del deseo... cuando, afirma la leyenda, conocen las esposas a otros hombres y “el Santo hace milagros”.

Yerma es una tragedia. Una verdadera tragedia. Desde las primeras escenas se dará cuenta el público que va a pasar algo grandioso [...] Como lo necesita una tragedia tal, he introducido en *Yerma* un coro que comenta los acontecimientos, o sea recalca el tema trágico que siempre es el mismo”,

Más allá de su anhelo materno, o de la desolada tristeza que siente por su condición impuesta de mujer estéril, *Yerma* aparece como una excepción entre las heroínas lorquianas: maldita sí, pero no silenciosa, ni callada, aunque silenciada cuando se atreva a expresar en voz alta la desgracia de su contraria suerte.

afirma el autor el 17 de septiembre de 1935; el 4 de octubre de 1936 añade: “se trata de una tragedia del principio al final, con un coro y todo lo que supone el género este”; y el 15 de noviembre completa: “*Yerma* es un ser desgarrado, un personaje que canta su instinto y su exaltación dolorosa ante y a la Naturaleza. Yo la entrego al puro instinto, al gemido más primario de la Naturaleza (García Lorca [1936] 1986).

Y es que para nuestro dramaturgo hay dos clases de naturaleza a la que se enfrentan los hombres –y las mujeres– durante su existencia: una *naturaleza* benigna que les ayuda y socorre, hermana atenta o madre protectora; y otra sorda y ciega, madrastra llena de odio, aunque gemela de la primera, lista para aplastar bajo su yugo a las criaturas que desobedezcan sus leyes o se rebelen contra su funesta suerte. *Yerma* padece las voluntades y decisiones de la segunda. Si no quiere someterse al destino extremo que sufre, si debe renunciar a toda esperanza de salvación última por

la maternidad deseada, deberá condenarse del todo, incluso matando a su esposo al final.

Esto explica que, tras admitir que la culpa de la esterilidad no es suya sino de su marido –el cual aparece sin gran *espesor*, de acuerdo con el papel teatral que le confirió su propio creador–, la esposa no vacilará ante el sacrificio que debe cumplir: estrangulando con sus propias manos al indigno no-padre que Juan se obstina en ser hasta el Cuadro final.

Pero, ¿qué honda fuente dramática alimenta tal conflicto casero cuando se abre el telón? ¿Qué situación secreta, desconocida del espectador sentado en su butaca, es la del principio del primer acto?

La respuesta reside en el arte sin par del poeta-dramaturgo Lorca, capaz de introducir al espectador en el nudo de la crisis, dándole de entrada, sin que se entere, la clave del duelo conyugal en marcha. Y esto pasó el 29 de diciembre de 1934, noche del estreno, al levantarse el telón con la acotación siguiente:

ACTO PRIMERO: CUADRO I

(Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un Pastor sale de puntillas, mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor, la luz azul se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta.)

Instante onírico tan fugitivo como mágico, abierto hacia una intimidad apenas perceptible, pero cuyo profundo misterio queda entero, ante la mirada de la sala que descubre sin tener el sésamo. Pero, ante todo, *duende* lorquiano que actúa desde el efecto luminoso cambiante y el movimiento discreto que le acompaña, al producirse la doble aparición que rodea de gracia la ensoñación matutina de la protagonista (¿cansada ya?), dibujando así visualmente los contornos de su inconsciente perturbado: ¡la nobleza del talento creador lorquiano así lo obliga!

Eso sí, cuando al compás silencioso de la sombra furtiva, que sale y entra a hurtadillas en compañía de otra sombra juvenil, no habría más que un paso hacia la sala oscura para confesar en voz alta el secreto, bien guardado, aunque develado durante unos segundos cruciales para el futuro desarrollo dramático de la acción, del *ver* al *oír*.

No habrá que esperar mucho, del ojo despistado al oído solicitado, para que llegue al auditorio una Voz (*dentro*), desde una lejanía prometedora de esperanza para una madre y su hijito: “A la nana, niño mío / a la nanita y haremos / en el campo una chocita / y en ella nos meteremos”. Mirar primero el eco mudo de un



sueño diurno, escuchar luego sin saber, para percibir con los sentidos la significación de una copla popular, elocuente.

Tal melodía viajera, salida de los bastidores, es la misma que el conferenciante de *Las nanas* citó en diciembre de 1928, en una plática ante sus amigos madrileños, en la que él mismo canturreó el estribillo antes de explicar a los presentes, como portador de la tradición oral:

...Otras veces la madre sale también de aventura con su niño en la canción. En la región de Guadix se canta: “A la nana, niño mío, / a la nanita y haremos / en el campo una chocita: y en ella nos



meteremos”. Se van los dos. El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen en la carne. Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos, viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor, dentro de una uva! (García Lorca [1928] 1986, 292).

Se trata de la evocación poético-lírica de un huir veloz frente al peligro, que solo vale para el estrecho dúo formado por dos seres frágiles que viven una difícil y singular aventura común; pero a la vez de una pareja madre-hijo inseparable, cuya suerte incierta y destino final quiere compartir el poeta andaluz, uniéndose a su

fuga contra oscuras amenazas, con el empleo del “nos” unificador. Drama hipnótico, además, que se desarrolla en un universo protector cada vez más estrecho: esa cabaña de contornos siempre reducidos: ayer casucha que servía de abrigo, espacio-vergel-huerto lleno de promesas fructíferas; hoy choza-fruta redonda del tamaño de un círculo, aún jugoso; mañana, espacio de la dimensión de un grano, apenas refrescante. Entonces, conforme va creciendo el riesgo, se cierran los límites del precario abrigo común, donde la mínima reserva vital sirve sin embargo como fuentecita donde abrevarse para sobrevivir —¿bebiendo una y mamando el otro?, mientras se acerca el oculto perseguidor que los espía, sigue y vigila, hasta el dormir del nene nutrido.

Pero, pase lo que pase después, la didascalía inicial hunde desde el principio al espectador en un clima irreal, o incluso surreal, bañándolo en la atmósfera azulada del sueño de Yerma; la luz invasora se inscribe sobre la pantalla mental de la protagonista, donde se dibujan, también en claroscuro, los pasos fugitivos de los dos viajeros, quienes hacen una rápida visita a su inconsciente inquieto, entre sueño y vigilia. Ningún espectador se percata de que la visita de esa silueta masculina en el marco privado, en el ambiente de matices inciertos, a esa hora temprana, no corresponde a la presencia espectral de un guardián de ovejas cualquiera, sino del *Pastor*, en quien se sigue encarnando el antiguo sueño de amor y maternidad de *Yerma*: dormitando al alba, tras una noche al lado del esposo que no le hace caso y pronto se irá al campo.

Sola, encerrada, ensimismada en su mundo indescifrable, el hombre ausente-presente que ronda su casa y la obsesiona la visita al amanecer, acompañado del *hijo* deseado en su traje blanco: *candidato* a la vida, pero sin nacer, marcado por el signo de la abstención, del vacío, de la nada. Vuelven juntos para escaparse mejor, para huir de la mujer baldía cual tierra inculta: *Yerma-yerma*.

Nada se ha dejado al azar desde la primera línea de esta obra, concebida de entrada como muestra de *arte total*, en la que cada detalle visual o sonoro tendrá su papel y significación: del *tabanque de costura*, por un momento abandonado en el suelo, a la *alegre luz de mañana de primavera* que sustituye al onírico clima azul anterior, pasando por *el reloj que suena al desaparecer los visitantes*. Pero, ¿por qué esas precisiones escénicas? Para recalcar el tono y sentido de las primeras réplicas que pican la lengua y los ojos como las puntas de las agujas que acompañan días iguales y noches inútiles. También, para hacer oír el irreconciliable conflicto conyugal que nunca se hace diálogo:

YERMA. Cada año... Tú y yo seguiremos aquí cada año...

JUAN (*Sonriente.*) Naturalmente. Y bien sosegados. Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten.

YERMA. No tenemos hijos... ¡Juan!
[...]

JUAN. ¡Hay que esperar!

YERMA. ¡Sí, queriendo! (*Yerma abraza y besa al Marido, tomando ella la iniciativa.*)

Monólogo equívoco que juega sobre el doble sentido de las frases y de los verbos, de *querer* a *esperar*, que no significan lo mismo en cada interlocutor. Además, el esposo confiesa algo que no deja lugar a dudas:

JUAN. Cuando los hombres se quedan enjutos se ponen fuertes, como el acero. (A. I, C. I, Esc. I).

Sin embargo, después de la despedida habitual, se reanuda la costumbre establecida, y aparece el anhelo femenino matutino capaz de conjurar la suerte adversa, al eco del sol anunciador de la *nueva esperanza* simbolizada por el *nido-tabanque*: canastilla del prometedor ajuar infantil, nunca fuera de alcance.

(*El Marido sale y Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre, alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser.*)

Y como si, de *coser a nacer*, no hubiera más que un paso, vuelve otra canción, unida a la labor de aguja emprendida: *nana* que escapa de los labios potencialmente *maternos*, a modo de dulce llamado que se lanza al ser tantas veces solicitado:

YERMA. ¿De dónde vienes, amor, mi niño? / “De la cresta del duro frío.” (*Enhebra la aguja.*)

¿Qué necesitas, amor, mi niño? / “La tibia tela de tu vestido.”

¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor! (*Como si hablara con un niño.*)

En el patio ladra el perro, / en los árboles canta el viento.

Los bueyes mugen al boyero / y la luna me riza los cabellos.

¿Qué pides, niño, desde tan lejos? (*Pausa*) / “Los blancos montes que hay en tu pecho.”

¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor! (*Cosiendo*)

Te diré, niño mío, que sí. / Tronchada y rota soy para ti.

¡Cómo me duele esta cintura / donde tendrás primera cuna!

¿Cuándo, mi niño, vas a venir? (*Pausa*) / “Cuando tu carne huela a jazmín”.

¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor!

(*Yerma queda cantando. Por la puerta entra María, que viene con un lío de ropa.*) (A. I, C. I, Esc. II).

Se trata de un intermedio privado, con valor de diálogo lírico; pero también de un soliloquio premonitorio cuyo mensaje es de mal agüero, pues los versos transmiten imágenes que riman con el nombre de *Yerma*: viaje fracasado hacia la tierra sedienta, privada de las *fuentes* anheladas en el estribillo.

La canción no tiene valor como medio de comunicación teatral; es una exploración-deploración personal, eco de *la melancolía* de la protagonista y de



su *pasión* sufrida, en el sentido propio de *calvario* cotidiano del cuerpo vacío y del alma errante. ¿Presiente la heroína, nueva sibila cuestionando en vano al porvenir, que se hace portavoz del *duende*?

Ahora bien, la copla-conjuro de alguna maldición misteriosa cumplirá un papel insospechado en la persona de María, su vecina recién casada que viene a anunciarle que está encinta. Así, una respuesta positiva implícita colmará las preguntas de la esposa que cuenta *dos años y veinte días* estériles, evocando el posible milagro florecido de un *Lenguaje de las flores* que no tiene secreto para el poeta granadino.

Se trata del jazmín, y de su materna fragancia voluptuosa conocida por otra: flor que remite a la frustrada *Yerma* al fracaso evocado en *Doña Rosita la soltera*, cuando otra Soltera Tercera recuerda: “Yo seré fiel, dice el jazmín”, o evoca la concordancia: “Jazmín: fidelidad de corazón limpio” (A. II, Esc. VIII). Ignorando ella que el obstáculo real no se resume en un refrán...

Sea lo que sea, el *tabanque de costura* de la didascalia inicial jugará aquí su papel, aunque desviado de su meta inicial, al preparar *Yerma pañales* para el hijo de María; cuando *Sale Víctor*, de carne y hueso en las tablas (A. I, Cuadro I, Esc. II).

No se necesita más prueba para mostrar que Federico García Lorca todo lo había pensado, previsto, concebido con mano maestra al escribir su *Poema trágico*. Porque solo el *Pastor*, soñado y luego vivo, sería el

agua capaz de regar el *jazmín* marchito, sin que nunca sea posible por ser *Yerma la fiel* esposa, incapaz de no tener un *corazón limpio*.

Colmo del equívoco, ¡el visitante cree que para su futuro hijo cose *Yerma*! Venía a despedirse, anunciándole su marcha con las ovejas, deseándole que Juan *ahonde*: doble sentido evocador del clima pesado, seguido de la nota que viene tras la salida del visitante:

(Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si aspirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación, como buscando algo, y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto.) TELÓN.

Es como si un olor encantador-creador flotara por el lugar impregnado de la silueta desaparecida, llenando de su fragancia el aire puro de la sala. El rápido paseo entre paredes hace que *Yerma* guarde encerradas las huellas sensibles de Víctor, hasta los montes de la trashumancia. Pero, ¿por qué ese movimiento suyo y en pos de qué, ahora?

La Escena V, Cuadro II nos lo dirá, con el cruzarse posterior de los dos personajes, fuera de casa. Sin embargo, en una entrevista posterior, Federico declararía:



Cuando mi heroína se halla sola con Víctor, se exclama tras un silencio: ¿Tú no oyes llorar un niño? Yo creía oír llorar un niño. Muy cerca, como sollozos ahogados. Esto significa que aflora la esperanza atada a recuerdos de adolescencia, y que resuena el eco inconsciente que lleva en ella (García Lorca [1934] 1986, 1034).

En el espíritu del dramaturgo, *la ilusión* que la invade, frente a él, confirma que según la ley de *la Naturaleza*, Yerma y Víctor estaban destinados a reunirse. Cantaba él al encontrarla y ella le confesaría:

YERMA. Y qué voz tan pujante. ¡Parece un chorro de agua que te llena toda la boca!

El riego era-es él, sí, fuente viva perdida, con su música cristalina y grandiosa a su oído.

Así se cierra el círculo abierto desde la primera didascalía con valor oracular, donde operaba de mano maestra el arte visionario lorquiano del *desvelar* o *revelar* la verdadera causa de la crisis: Víctor. Acotación onírico-premonitoria, con el pasar fugaz del fantasma de su amor de juventud perdido, acompañado de la

huidiza sombra blanca del imposible milagro de su maternidad, cuyo gemido secreto oírás hasta la hora de matar a su marido... ¡el *duende* de la tragedia lorquiana obliga! **LPyH**

REFERENCIAS

- García Lorca, Federico. (1934) 1986. "Entrevistas y declaraciones...". En *Obras completas, Tomo III*. Editado por Arturo del Hoyo, 1034. Madrid: Aguilar.
- _____. (1936) 1986. "Entrevistas y declaraciones...". En *Obras completas, Tomo III*. Editado por Arturo del Hoyo, 1034. Madrid: Aguilar.
- _____. (1928) 1986. "Conferencias, Las nanas infantiles". En *Obras completas, Tomo III*. Editado por Arturo del Hoyo, 292. Madrid: Aguilar.

Jocelyne Aubé-Bourlignieux es profesora emérita de Literatura Española de la Universidad de Nantes. Miembro del laboratorio CRINI. Autora de *Lorca ou La Sublime Mélancolie. Morts et Vies de Federico García Lorca. Biographie*, Aden, col. Cercle des poètes disparus, 2008.

POEMAS

Silvia Sigüenza

I

LA CARNE ES DÉBIL ... SÍ
¿Y el corazón?
El corazón es traicionero
Siente el vacío y te deja sola
Te mira en el espejo y sigue mudo
Mientras yo
Sigo viviendo alrededor del pozo
Grande y gris
Como el desánimo del alma.

II

El mar se hincha como pez espuma
Hay almas
Nacidas para el desencuentro
Para el torvo penar de los adioses.

III

En la arena caliente
Tiemblan las palmeras.

MIRO MI TENUE LUZ

Sobre tu cuerpo
Que me permite vislumbrar
Tu sangre
Escuchar el redoble
De tus venas
Todo me lleva
Al viaje tan ansiado
De respirar al ritmo de tu sangre.
Y arder al fuego de tu cuerpo ajeno.

Terminada la noche
Me queda un cuerpo inerte
Cual si hubiera nacido
De la profundidad marina
Se filtra el sol
Y se rompe el espejo
En que me sueño.

2016. s.s.s.

Silvia Sigüenza nació en Xalapa en 1943. Es egresada de las licenciaturas en Letras e Historia por la UV. Entre sus poemarios cabe destacar *Camino el corazón oscuro y enemigo*, *Retorno a la palabra*, *El signo permanente*, *Humano itinerante*.

OBSEQUIO

Mario Muñoz

Pensaba que para ella esa amistad no tenía ningún interés o que de plano lo detestaba. Pero la verdad es que la citaba para observar su cabello oscuro hecho nudo detrás de la nuca, los ojos negros circundados por la intensa línea de las cejas, la nariz recta que armonizaba con el fino trazo de los labios, los complicados tatuajes...

Para Evaluna

Dormía con una calma aparente cuando despertó aterrorizado. Era la quinta o sexta vez que soñaba la misma pesadilla, sin encontrar alguna explicación a la imagen que durante el día empezaba a inquietarlo. Bastante alterado para poder conciliar el sueño, pasó el resto de la noche dando vueltas en la cama con el corazón palpitándole. Solo hasta que la claridad empezó a filtrarse entre las cortinas pudo descansar un poco. Cuando se levantó, volvió a perturbarlo el recuerdo de la pesadilla, tanto que casi había olvidado ver a su amiga por la tarde donde solían encontrarse.

A las seis salió del departamento con rumbo al café. Les agradaba el lugar porque era un caserón de altos techos adaptado para el negocio. El decorado recreaba una estética *dark* que acentuaba la música envolvente de Enigma, Black Sabbath, Pink Floyd, sabiamente dispuesta para no interferir en la conversación

de los clientes asiduos, escasos por cierto. La tenue iluminación realzaba la penumbra dando al ambiente un premeditado toque efectista.

Al llegar encontró a la joven en su lugar habitual. Vestía una blusa negra y *leggings* del mismo color. Bebía un exprés mientras leía un libro que dejó sobre la mesa cuando él estuvo frente a ella. Se saludaron de mano con la formalidad de costumbre. Tenían meses de conocerse pero mantenían la misma distancia en el trato. La camarera se acercó a tomar la orden. Pidió un café doble con crema. Luego de intercambiar algunas palabras permanecieron en silencio. No era de conversación fácil por más que él intentara animar la plática. Pensaba que para ella esa amistad no tenía ningún interés o que de plano lo detestaba. Pero la verdad es que la citaba para observar su cabello oscuro hecho nudo detrás de la nuca, los ojos negros circundados por la intensa línea de las cejas, la nariz recta que armonizaba con el fino trazo de los



labios, los complicados tatuajes de los brazos que acentuaban el matiz marfileño de las manos de largas uñas nacaradas. Le bastaba observarla a detalle para llenar sus días hasta el siguiente encuentro en el que nada cambiaría: una rueda girando en el mismo eje cuyas vueltas cesarían la vez que, fastidiada, no volviera más.

La camarera le trajo el pedido. Vació la crema en el café y paladeó el primer trago. Trató de iniciar de algún modo la plática, preguntándole qué estaba leyendo. Le mostró la portada del libro. No, no lo conocía. Después permanecieron callados largo rato. Distraída, apática, indiferente, recorría con



la mirada el local vacío. Al fondo, la camarera dormitaba acodada en el mostrador. Ningún ruido provenía del exterior; solo el sonido ambiental deslizaba muy tenue “Smell of desire”...

Por algún motivo empezó a inquietarse. Sintió un ligero mareo. Era como si un coágulo comenzara a formarse en algún recóndito lugar del cerebro. Volvieron las palpitations nocturnas, la sensación de ahogo, la turbulencia de las entrañas. Lentamente el coágulo empezó a precisar sus contornos, a delinear los rasgos de cierta figura. La conciencia pugnaba por emerger del magma que la tenía atrapada hasta que la vaguedad de

esa forma empezó a materializarse en la realidad concreta que tenía frente a él. Lo que estaba viendo era lo que había dado origen a los espantosos sueños recurrentes en las noches interminables.

Entonces, creyó oír:

–Te voy a regalar mi cabeza para que siempre la admires.

Asustado, observó los movimientos habituales en ella de abrir y cerrar la boca varias veces como si destrabara las mandíbulas; luego, ella jaló el costado derecho de su cabeza con la mano izquierda presionando el mentón hacia arriba con la derecha como intentando girarla a modo de torniquete sin dejar de mirarlo.

Maquinalmente extendió los brazos, tomó la cabeza chorreante pero al momento la dejó caer horrorizado sobre la mesa. Oyó un golpe seco, dio un grito, se levantó de un impulso derramando los restos fríos del café y huyó despavorido. Ella lo siguió con la mirada, cogió el libro y continuó la lectura.

Afuera, la noche era un latigazo en la espalda de la realidad. **LPyH**

Mario Muñoz es profesor de tiempo completo en la Facultad de Letras Españolas de la UV. Recientemente compiló la antología *Doce relatos hispanoamericanos imprescindibles del siglo xx* en la colección Biblioteca del Universitario de la UV.

EL PINTOR

Irving Vásquez

Había una vez un famoso pintor y retratista en el norte de Europa. Sus obras eran aduladas por toda persona que tuviera la dicha de contemplarlas. La gente le preguntaba de manera constante cuál era el secreto detrás de la calidad de sus pinturas. El artista, con una sonrisa, respondía que la perfección de sus obras radicaba en la felicidad y vitalidad de los clientes a quienes ponía en el lienzo. Un hombre burgués, maravillado con esta respuesta, le pidió al pintor que lo retratara. El pintor lo examinó de pies a cabeza y luego de meditarlo aceptó.

Después de algunos días se reunieron en la casa del burgués para realizar su retrato. El pintor terminó rápidamente con el trabajo. Al acercarse a observar la obra, el hombre quedó sorprendido al notar que en el lienzo solo se hallaba pintado el lugar en el que se encontraba posando minutos antes. El pintor le dijo que no tenía nada de qué preocuparse, pues lo único que faltaba era que se metiera dentro del cuadro. El burgués, desconcertado con estas palabras, volvió la mirada hacia el pintor. Este lo empujó dentro del lienzo, en donde quedaría plasmado con la misma sonrisa que tenía mientras posaba, dándole al hombre su retrato y al pintor una nueva obra maestra. **LPyH**

Irving Vásquez es técnico en laboratorio clínico. Estudiante de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la UV. Miembro de la revista *Tintero Blanco* y del grupo cultural Wulf. Fue parte del Onceavo Curso de Creación Literaria para Jóvenes 2019 de la FLM.

VIVIR entre lenguas

Entrevista con ADAN KOVACSICS

Mario Salvatierra

Durante la xxv emisión del Encuentro Internacional de Traductores Literarios, celebrada en el año 2016, tuve la oportunidad de conocer y platicar con Adan Kovacsics, traductor de más de una treintena de títulos de literatura germana y húngara contemporánea y del siglo xx, entre los que destacan sus versiones de la obra de Imre Kertész, László Krasznahorkai, Adam Bodor, Karl Kraus, Heimito von Doderer, Franz Kafka y Elías Canetti, entre otros tantos más.

De padres húngaros, Kovacsics nació en 1953 en Chile, donde transcurrió su niñez en un ambiente multicultural en el que convivían la lengua española, la alemana y la húngara. En 1967 se trasladó junto con su familia a Austria, donde hizo estudios en filología románica e inglesa y en filosofía en la Universidad de Viena. Luego, en 1980, consecuente con su identidad plural, se estableció en Barcelona, donde hizo sus primeros trabajos como traductor de textos técnicos y comenzó su formación como traductor literario bajo el magisterio de Juan José del Solar. Desde entonces, ha traducido para prominentes casas editoriales, como Alianza Editorial, Galaxia Gutenberg, Herder, Tusquets, Minúscula y, especial-

... Traductor de más de una treintena de títulos de literatura germana y húngara contemporánea y del siglo xx, entre los que destacan sus versiones de la obra de Imre Kertész, László Krasznahorkai, Adam Bodor, Karl Kraus, Heimito von Doderer, Franz Kafka y Elías Canetti, entre otros tantos más.

mente, El Acantilado, donde es uno de los trujamanes estelares.

Además de traductor versátil, Kovacsics es ensayista y narrador. Ha publicado una coherente y audaz obra literaria que se integra por *Guerra y lenguaje* (Acantilado, 2007), *Karl Kraus en los últimos días de la humanidad* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2015) y los relatos de *El vuelo de Europa* (Ediciones del Subsuelo, 2016). La preocupación por el lenguaje, la memoria y la identidad son una constante en estos libros que pertenecen a esa tribu de obras no convencionales que difuminan los límites entre los géneros literarios y que entremezclan ficción con autoficción, diversas técnicas del discurso literario con materiales extraliterarios.

Entablé contacto con Adan por correo electrónico y acordamos hacer la entrevista el primer día del encuentro de traductores,

que se llevó a cabo en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario en CU. Luego de la inauguración, los asistentes se habían levantado para saludarse y platicar, llenando la sala de ruido y haciendo difícil encontrar con la mirada a quien habría de entrevistar. Me moví entre la gente, hurgando los rostros por si identificaba a Adan en alguno de ellos, pero no tuve suerte. Subí los escalones hasta los asientos superiores de la sala y desde ahí identifiqué a un hombre de ojos amables y bigote blanco que estaba sentado en los asientos de la primera fila, observando a la concurrencia como un niño que espera tranquilamente a que los adultos terminen de tratar asuntos sin importancia. Me acerqué a él y me presenté. Decidimos salir del auditorio para hacer la entrevista y encontramos una banca disponible sobre uno de los derroteros del centro cultural. La



Adan Kovacsics. Foto: Sandra Florencia

noche anterior había llovido y el ambiente de la mañana era fresco y límpido. Grupos de estudiantes y visitantes del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) paseaban por los alrededores. La informalidad del espacio y la afabilidad de Kovacsics ofrecieron a la conversación un ritmo relajado y un carácter desprovisto de pretensiones y pedanterías.

Mario Salvatierra: Gracias por haber aceptado la entrevista.

Adan Kovacsics: Encantado, encantado.

MS: Quiero comenzar con la siguiente pregunta. Se ha dicho

de ti que eres paciente, preciso y meticuloso, tres atributos importantes del traductor y del maestro; yo agregaría, del artesano. En ese sentido, ¿consideras que la labor traductora está emparentada con el trabajo artesanal, incluso con la creación artística?

AK: Totalmente. No pienso tanto en el artesano, aunque, sí, es correcta la comparación. Más que en lo artesanal, pienso en el aspecto creativo. No hay la menor duda de que hay un lado esencialmente creativo en la traducción. El que no ve la traducción como una labor creativa, creo que va por el camino equivocado de la traducción literaria. Evidentemente, no es solo crear; hay otros elementos

que intervienen también que son específicos de la traducción. Esa relación entre las lenguas, ese vivir entre las lenguas, es algo muy propio de la traducción que va más allá de la creación.

MS: En una ocasión mencionaste que tu relación con la lengua y la literatura húngara era conflictiva, ya que las considerabas terreno de tu padre. Actualmente, ¿cuál es el carácter de este vínculo?, ¿ha dejado de ser conflictivo?

AK: Ha dejado de ser conflictivo. La literatura húngara era, en mi infancia, territorio de mi padre. No nací en Hungría, nací en Chile; después, nos trasladamos a vivir a Austria, por lo cual crecí en entornos que no eran húngaros. De tal manera que la literatura y la cultura húngaras pertenecían a mis padres. En tanto, yo tenía otros mundos, que eran más míos que de ellos: el chileno, durante la infancia, y el austriaco, el ámbito alemán, ya luego en la adolescencia y la juventud.

Allí hubo un elemento conflictivo, incluso una cierta negligencia respecto a lo que es la literatura húngara, pero que luego recuperé porque evidentemente yo iba leyendo libros húngaros, literatura húngara que conocía, precisamente, a través de mi padre, que tenía autores muy queridos. Sin embargo, luego tuve que redescubrirla por mi cuenta. Esta fue una experiencia importante. Después de la muerte de mis padres fui a Hungría, establecí relación con el país y tuve mucho interés, muchísimo, en que esa relación fuese a través de la literatura. Es decir, para mí, entrar a Hungría a través de la literatura era lo esencial. De ahí proviene la importancia, personal, existencial, de dedicarme a la traducción de la literatura húngara.

MS: Asimismo, ¿no se encuentra el traductor en un conflicto entre la lengua de la que traduce y la lengua a la que traduce?



AK: Absolutamente. Ese vivir entre lenguas, que es el lado existencial del traductor, es una existencia llena de conflicto; para empezar, porque no existe un equilibrio. En realidad, esa sensación es la de la relación del hombre con la lengua. La sensación de que la lengua es algo a lo que nunca accederás del todo, nunca llegarás al final de la lengua, nadie llegará nunca a eso. Creo que quien ve y comprende más que nadie esta imposibilidad es el traductor y además lo ve en dos lenguas: la lengua en la que traduce y a la que traduce. Ve su insuficiencia, su incapacidad. Todo esto genera conflicto, desde luego. Por ejemplo, el mero hecho de encontrar un término que reconoces, que entiendes en la lengua de partida y que sabes que no vas a poder reproducir exactamente en la lengua de llegada genera un conflicto y es un conflicto con el que vivimos todos los días los traductores.

MS: Podríamos, también, hablar de un conflicto entre el traductor y el escritor a quien traduce, sobre todo si este está vivo. Recuerdo la anécdota que narraste sobre la traducción de *El fin de una saga* de Péter Nádas, obra en la que cada capítulo presenta un solo párrafo. En una primera versión, la traducción reproducía los diálogos por medio de guiones y en párrafos separados, pero después algo te dijo que esto no podía ser, que debías mantener la forma del original. Luego, confirmaste esta corazonada al hablar con el autor, quien insistió en que la traducción debía conservar los diálogos dentro de un mismo párrafo.

AK: Sí, sí. Me alegra esto. Estás recuperando historias pasadas. Me divierte. Historias bastante antiguas. Es muy curioso, es una de las cosas curiosas de una persona que traduce autores contemporáneos; la relación con estos autores

es algo muy peculiar; cada uno es un mundo.

MS: Por otro lado, no todo es conflicto en la traducción literaria, pues también ofrece retribuciones y recompensas, no solo a la lengua de llegada. Pienso en lo que has mencionado sobre la traducción de literatura centroeuropea, que, al ser traducida, se enriquece. ¿De qué manera ha enriquecido el español a esta literatura?, ¿qué ha ganado el español?, ¿ha sido un enriquecimiento bilateral?

AK: Bueno, lo que suelo decir, y siempre insistiré en ello, es que hay un punto de pobreza en que una obra quede confinada a su lengua original. En el momento en que esa obra empieza a plasmarse en otras lenguas, se enriquece, y lo hace porque todo el acervo de esa otra lengua se introduce en la original. En una frase española está todo el español, en una frase húngara está todo el húngaro, en una



frase inglesa está todo el inglés. En el momento en que ese texto húngaro aparece en castellano se ha enriquecido con todo el castellano. Todo el castellano, de pronto, aflora en ese texto húngaro, con lo cual ha enriquecido el texto. Simplemente eso, es esa la operación. Concretamente, en qué se ha enriquecido, no lo sabría decir, pues es una ganancia tan enorme que es imposible de cuantificar. Por supuesto, todo esto sobre la base de que una traducción esté bien hecha porque hay traducciones que no enriquecen, sino que empobrecen.

MS: Gracias a tus traducciones, los lectores hispanos hemos conocido a numerosos escritores centroeuropeos. Incluso si se trata de escritores de los que nunca hemos oído hablar, basta ver que la traducción está firmada por ti para saber que hay una garantía en cuanto a la calidad del autor, la obra y la traducción. Se pensaría

que tienes un olfato especial para identificar autores y obras. ¿Cómo apuestas por un escritor y su posible posteridad?

AK: Ese lado de la labor del traductor como promotor, que busca autores que puedan interesar al público español, al público en otra lengua, siempre lo reivindico mucho. El mundo literario no suele conocer lo suficiente al traductor, pero no soy el único, somos muchos los traductores que nos dedicamos cien por ciento a la traducción literaria y que conocemos la literatura de la cual traducimos. Todo eso nos permite situar a los autores, saber quién tiene valor, quién no lo tiene tanto. Saber quiénes tienen vocación universal en su obra, de manera que tendrá sentido traducirlos. En mi caso, he tenido la suerte, para empezar, de hablar esa lengua tan endemoniada que es el húngaro, de tener un cierto *background* literario y de

poder indagar en autores y hacerlos míos.

Te doy un ejemplo. Béla Hamvas, de quien traduje *La filosofía del vino* para Acatilado. Ahora me encuentro haciendo una antología de textos suyos. A Hamvas se lo propuse yo a la editorial. Por otro lado, ha habido casos en que los autores han sido descubrimientos para mí, en que el editor u otro traductor me han permitido esos descubrimientos. Me ha pasado con Miklós Szentkuthy, que descubrí a través de la traducción de mi colega ya fallecida Judit Xantos. Es decir, todo esto es una rueda que se va moviendo continuamente, claro.

MS: Como traductor de literatura centroeuropea, ¿consideras que formas parte de alguna tradición de traductores hispanos?

AK: Soy chileno de nacimiento, pero me hice traductor en España. Tuve un maestro: Juan José del Solar. Él me inició en la traducción.

Recuerdo las primeras páginas que traduje y que él corrigió de las cuales quedaron tres o cuatro palabras más y el resto eran tachones negros y fueron realmente años de aprendizaje con Juan. En ese sentido, sí me reconozco deudor de alguien. Sin embargo, no estoy seguro de poder hablar de una traducción. Sé que formo parte de ese grupo de traductores que surgió a finales de los setenta en España, en el que había una concepción muy rigurosa de la traducción y que quizá no existía tanto antes.

MS: A veces, imagino que el traductor se pone la máscara del autor a quien traduce. En tu caso, podríamos hablar de máscaras. Conozco, no obstante, casos de traductores que no pudieron quitarse la careta, digamos, que se les había adherido. ¿Alguna vez has sentido ese riesgo o peligro?, ¿cómo lidias con él?

AK: El peligro existe. Creo que ahí hay que tener una actitud profesional y saber mantener cierta distancia. Creo que eso es importante. Hay traductores a los que estimo mucho y, digamos, que de alguna manera se identifican con el autor, se convierten casi en su alter ego. Me parece extraordinario. Por mi parte, yo soy un traductor profesional, he traducido de todo. He traducido libros de autores con los que no me sentía particularmente identificado. Poco a poco, he podido ganar una posición como traductor que me ha permitido traducir a autores que a mí me dicen mucho: Karl Kraus o al propio Kertész. Pero no hasta el punto de llegar a una identificación. Eso sí, son autores sobre los que yo reflexiono continuamente, que están presentes en mi obra ensayística o literaria: Kertész, Kraus o Kafka. Pero no podría hablar de una identificación.

La traducción fue otra forma de relacionarme con la literatura. Eso es lo que yo quería: vivir en y para la literatura. La traducción fue una de las formas. La otra es la escritura. Tuve que hacer un proceso que tiene que ver con una decisión. Como te decía, vivía en Austria y escribía en alemán y tomé la decisión de escribir en castellano, así que tuve que hacer una especie de pequeño aprendizaje.

MS: Además de traductor, eres ensayista y narrador. ¿Esta faceta es consecuencia de la traducción o viceversa? ¿Son actividades que nacieron a la par?

AK: Siempre he escrito. Desde los 17 años. Empecé escribiendo en alemán, para mí. Hay un montón de escritos, papeles míos que tengo por ahí escritos en alemán, no publicados. Digamos que hay una relación permanente con la literatura. La traducción fue otra forma de relacionarme con la literatura. Eso es lo que yo quería: vivir en y para la literatura. La traducción fue una de las formas. La otra es la escritura. Tuve que hacer un proceso que tiene que ver con una decisión. Como te decía, vivía en Austria y escribía en alemán y tomé la decisión de escribir en castellano, así que tuve que hacer una especie de pequeño aprendizaje. Y es que, al principio, no era “lo natural” para mí escribir en castellano. Sin embargo, a través de la traducción, creo que, eso sí, adquirí la destreza y también el manejo de la lengua y la capacidad de expresarme a fondo literariamente en una lengua.

MS: ¿Dirías que, por medio de la traducción, se puede descubrir las posibilidades expresivas de la lengua castellana?

AK: Absolutamente. La traducción es un gran aprendizaje. Curiosamente, ya que comen-

zamos hablando de la relación conflictiva con mi padre, él me alababa mucho la traducción como una forma para adquirir soltura en el manejo literario de una lengua. Mi padre se dedicaba a otras cosas, pero también escribía y siempre alababa, siempre decía que una de las formas de entrar en la literatura es la traducción. Lo había olvidado, es curioso, lo olvidé por completo y acabé haciendo eso.

MS: ¿Has escrito acerca de tu concepción sobre la traducción?

AK: En la revista *El Trujamán* de la página web del Instituto Cervantes. Todos los días se publica un texto de dos páginas. Desde hace varios años colaboro con ellos. Son textos muy diversos: reflexiones sobre la traducción, alguna anécdota, algún relato breve; es decir, son múltiples formas, aunque todas relacionadas con el tema de la traducción. Si te interesa mi concepción de lo que es la traducción, ahí está plasmada. **LPyH**

Mario Salvatierra (Mérida, 1988) es escritor y traductor, licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas (UV) y maestro en Traducción por El Colegio de México. Obtuvo el Premio Internacional Ciudad de Mérida 2014 por el poemario *Roldán* (Ayuntamiento de Mérida/Libros del Marqués, 2015).



ESTADO Y Sociedad

VULNERABILIDAD climática y resiliencia de comunidades: una aproximación educativa

**Edgar J. González Gaudiano, Ana Lucía Maldonado
González, Laura Bello Benavides, Gloria Elena Cruz
Sánchez y Sandra Luz Mesa Ortiz**

¿Qué es ser vulnerable? ¿Qué se entiende por resiliencia social? ¿Por qué algunas comunidades se ven más afectadas que otras al enfrentar un mismo fenómeno climático? Los riesgos ambientales inciden en la sustentabilidad del desarrollo humano y están incrementándose como resultado del cambio climático. De acuerdo con el Panel Intergubernamental de Cambio Climático, el fenómeno es real y ya estamos viviendo sus consecuencias, las que afectan con más rigor a poblaciones vulnerables por su ubicación geográfica, exposición a amenazas y malas condiciones socioeconómicas, principalmente.

Si bien el total de la población mundial padece los embates del cambio climático, esto se agudiza en países localizados en zonas intertropicales. México es vulnerable en aproximadamente 70% de su PIB y de su población. La tercera parte de la población del país vive en áreas costeras expuestas a ciclones tropicales y susceptibles de inundaciones. Asimismo, la po-

Si bien el total de la población mundial padece los embates del cambio climático, esto se agudiza en países localizados en zonas intertropicales. México es vulnerable en aproximadamente 70% de su PIB y de su población. La tercera parte de la población del país vive en áreas costeras expuestas a ciclones tropicales y susceptibles de inundaciones. Asimismo, la población en zonas de sequía es de más de 42 millones.

blación en zonas de sequía es de más de 42 millones.

El estado de Veracruz no escapa a esta realidad pues sus 720 kilómetros de litorales, alto índice de marginación y bajo desarrollo humano potencian su vulnerabilidad física y social. Cada año, durante la temporada de ciclones tropicales (junio a noviembre), el estado es afectado por la presencia de eventos climáticos extremos. En 2010, Karl y Matthew produjeron daños por más de 24 mil millones de pesos, según datos de la Secretaría de

Gobernación; el segundo mayor costo por episodios hidrometeorológicos en la historia reciente del país, solo después de las catastróficas inundaciones en el estado de Tabasco sucedidas en 2007.

Aunque la ocurrencia de esos eventos forma parte de un ciclo estacional, su frecuencia e intensidad han aumentado por el cambio climático. Empero, han sido circunstancias humanas como la falta de sistemas de alerta temprana, de evacuación oportuna y de albergues apropiados, así como las obras

defectuosas, decisiones erróneas, usos y costumbres anacrónicos, entre muchos otros, los que han determinado el nivel de daños que viven y han vivido las poblaciones afectadas. En suma, los desastres no son naturales aunque su origen sea un fenómeno natural.

Los desastres ocurridos en el estado de Veracruz son una palmaria expresión de que una amenaza climática se convierte en riesgo cuando las poblaciones expuestas presentan altos grados de vulnerabilidad. Tanto en la exposición a amenazas climáticas como en la vulnerabilidad de una población intervienen procesos sociales que gestan riesgos diferenciados. Estos derivan de la inequidad resultante del maldesarrollo.

Los riesgos climáticos están en función de las características físicas, económicas, sociales y culturales de cada población, así como de las políticas y programas de las autoridades a cargo. El riesgo se concibe como el producto de la articulación radical de tres factores: vulnerabilidad, exposición y amenaza; justo en ese orden. De ahí la trascendencia de un cambio sustancial en dejar de reaccionar ante la emergencia y los desastres para empezar a gestionar mejor los riesgos, tanto los objetivos como los subjetivos.

El riesgo real (objetivo) se estima mediante procesos estadísticos que establecen la probabilidad de sufrir impactos por cierta amenaza, con base en la vulnerabilidad física y social de una población. Por su parte, el riesgo percibido (subjetivo) concierne a la manera en que los miembros de una comunidad comprenden, viven y gestionan las contingencias. Esto es, en el riesgo subjetivo inciden las creencias, los prejuicios, el sentido común, las motivaciones y demás factores psicológicos que predisponen a la acción.

Así, la vulnerabilidad depende de las circunstancias de vida,

del grado de exposición ante una amenaza y de la sensibilidad y capacidad de adaptación ante la persistencia de un cambio (económico, social, climático). En general, la vulnerabilidad se traduce en la incapacidad para enfrentar de manera pertinente riesgos presentes y futuros, que pueden derivar en situaciones de desastre ante contingencias singulares que no necesariamente son de gran escala pero sí suficientes para provocar condiciones críticas.

La vulnerabilidad climática puede ser *física* cuando involucra el posible impacto a las construcciones y la infraestructura existente de las cuales dependen, por ejemplo, la evacuación y salud de damnificados, así como las condiciones de clima, la localización geográfica, el tipo de suelo, la sensibilidad de sus medios de subsistencia, etc.; *social* cuando concierne al sistema político y aparato institucional, a la demografía, a los procesos de organización comunitaria, etc.; y *motivacional-actitudinal* cuando se relaciona con la forma en que los grupos sociales se ven a sí mismos sobre todo en su capacidad para gestionar sus problemas. Por ello un mismo fenómeno climático afecta en grados variados y de diversas maneras a distintas comunidades.

Si bien los problemas que determinan las condiciones de vulnerabilidad climática son complejos, estos pueden reducirse en las comunidades mediante intervenciones educativas orientadas a: 1) identificar participativamente fortalezas y debilidades; 2) desplegar formas organizativas que mejoren capacidades de adaptación para moderar calamidades; 3) aplicar en su provecho factores positivos (aprendizajes sociales que pueden desprenderse de un episodio climático intenso [experiencia de vida]) para sobrellevar los efectos negativos; 4) solidarizarse con personas con necesidades especiales o en

zonas más expuestas que requieren atención prioritaria para desplazarse y resguardarse y, sobre todo, 5) transformar la manera como ven sus propias posibilidades de influir participativamente en la puesta en marcha de medidas de corto, mediano y largo plazos. Es decir, mediante estrategias educativas idóneas y de naturaleza participativa podemos contribuir a fortalecer la resiliencia social, a fin de generar condiciones para reducir la vulnerabilidad, gestionar los riesgos y sentar bases que fortalezcan capacidades de adaptación al cambio climático de las comunidades.

En otras palabras, asumimos la resiliencia social como una capacidad que permite encarar adversidades, a fin de restaurar las condiciones comunitarias básicas de estabilidad y autoorganización y de auspiciar procesos de adaptación al cambio y gestión participativa del riesgo. Empero, no consideramos posible regresar a un estado inicial o a reconstituir condiciones originales después de una adversidad climática. Primero, porque este fenómeno viene a exacerbar las condiciones de deterioro ambiental existentes y porque un desastre revierte logros y posterga la obtención de mejores condiciones de vida. Es desigual, gradual y acumulativo. Segundo, porque por más grande que sea el infortunio vivido habrá aprendizajes sociales que imposibilitan retornar a las condiciones previas. Los beneficios dependerán de las estrategias de afrontamiento aplicadas en términos cognitivos, emocionales y conductuales como respuesta antes, durante y después de la adversidad.

En este marco se ubica el estudio presentado aquí, dirigido a explorar el riesgo subjetivo y el grado de vulnerabilidad en poblaciones de la planicie costera veracruzana que sufren el impacto periódico de inundaciones derivadas de fenó-



menos climáticos, a fin de generar conocimiento que sustente procesos educativos para fortalecer la resiliencia comunitaria.

La experiencia

Nuestro estudio se desarrolló en tres localidades del estado de Veracruz: Cardel, Tlacotalpan y Cotaxtla, cabeceras de los municipios de La Antigua, Tlacotalpan y Cotaxtla, respectivamente, que sufrieron daños severos durante el paso de Karl y Matthew en 2010.

Cardel se distingue porque es afectado periódicamente por depresiones y tormentas tropicales. Karl impactó la ciudad con fuertes vientos típicos de estos fenómenos y con el golpe de agua se desbordó el río La Antigua, provocando una inundación que colapsó la ciudad. Tlacotalpan, aunque sufre inundaciones recurrentes, se inundó por primera vez en dos ocasiones durante un mismo año,

entre agosto y octubre de 2010, como resultado del desbordamiento del río Papaloapan. En Cotaxtla, el desbordamiento del río, afluente del Jamapa, sorprendió a la población durante la noche por la falta de una alerta temprana de evacuación. La gente tuvo que guarecerse en las azoteas y techos de sus viviendas y más de cincuenta pequeñas localidades quedaron incomunicadas. En los tres casos hubo severas pérdidas materiales e incluso de vidas humanas.

El estudio se realizó con estudiantes de bachillerato considerando que los jóvenes de esa edad (15 a 18 años) conocen las dinámicas culturales de su comunidad y muestran menos resistencia a aportar información sobre usos y costumbres; además, son proactivos y es fácil involucrarlos en las actividades de educación ambiental que se llevarían a cabo en la etapa final, a efecto de que fungieran como correa de transmi-

sión hacia sus familiares y vecinos. Asimismo, se recabó información de actores clave (profesores, alcaldes, ediles, encargado de protección civil, personal de salud y párrocos), para confirmar y complementar los datos aportados por los jóvenes.

La información provino de una encuesta aplicada a jóvenes de grupos constituidos en las escuelas seleccionadas de las tres localidades, y de los actores clave mediante entrevistas a profundidad que permitieron conocer su percepción de riesgos y su vulnerabilidad, así como atributos y procesos de resiliencia social.

Los hallazgos de la investigación

Es imposible reportar con detalle los resultados de este estudio, por lo que se realiza una apretada síntesis de los mismos.¹

Acerca del riesgo

Los participantes de los tres municipios identifican diversos riesgos objetivos, como los que derivan de los ríos de creciente súbita aledaños a los centros urbanos. Estos riesgos se asocian a la salud, economía, contaminación y seguridad, principalmente. En cuanto a la inundación, admiten que si bien representa un riesgo frente al cual han adoptado medidas preventivas, tal como la adaptación de sus casas elevando el piso inferior, no se reconoce como riesgo grave, especialmente por los entrevistados de Cardel (60%) y Cotaxtla (31%). Aducen que eventos como los de 2010 no son frecuentes, por lo que no creen que deban preocuparse, al estar acostumbrados a temporadas de lluvias intensas. También se observó ingenuidad en quienes consideran improbables fenómenos similares, y fatalismo resignado cuando los asumen como algo sobrenatural, castigo divino o “acto de Dios” ante el que se sienten impotentes.

En Tlacotalpan están más familiarizados con el riesgo de inundaciones (90%) por ubicarse a una menor altitud sobre el nivel del mar que en las otras dos ciudades. Al naturalizarse el fenómeno, el riesgo subjetivo tiende a reducirse, con lo que se pierde carga emocional y se produce un aplazamiento de la gestión del riesgo, lo que no favorece prácticas que dinamicen la resiliencia social.

Hay diferencias significativas entre los jóvenes de las tres comunidades respecto a las amenazas a la actividad productiva (por ejemplo, perder cultivos y animales de corral), a la economía (por ejemplo, costo de la energía, turismo) y a la salud (por ejemplo, exposición a enfermedades), asociadas a las características de cada localidad. En Cotaxtla hay mayor riesgo de padecer sequías, lo que impacta en su economía y en su sa-

En salud reconocen como un riesgo la presencia del dengue, el zika y la chikungunya. En las tres localidades denuncian la falta de empleo y la mala remuneración, así como la migración, especialmente masculina, la pobreza y la desnutrición, sobre todo infantil.

lud (mayor estrés térmico y menor disponibilidad hídrica); en Tlacotalpan el problema central está en la reducción del turismo.

Acerca de la vulnerabilidad

La vulnerabilidad física en términos de dotación de infraestructura y de servicios (alumbrado público, electricidad, agua potable, vías de comunicación, drenaje y alcantarillado) no presenta diferencias significativas entre las tres localidades, al igual que otros servicios públicos (salud, educación, protección civil y transporte). Su valoración es similar pero no necesariamente se considera suficiente ni adecuada; antes bien, es de regular a muy deficiente. Solo 20% señala que los servicios de salud son eficientes. Igualmente, expresan problemas con la gestión de basura y tiraderos a cielo abierto. La contaminación es uno de los principales riesgos para 75% de los jóvenes participantes.

En cuanto a la vulnerabilidad social destaca la falta de acceso a la educación superior. En salud reconocen como un riesgo la presencia del dengue, el zika

y la chikungunya. En las tres localidades denuncian la falta de empleo y la mala remuneración, así como la migración, especialmente masculina, la pobreza y la desnutrición, sobre todo infantil. Subrayan la existencia de problemas sociales como delincuencia, alcoholismo, drogadicción, desintegración familiar e inseguridad. En Cotaxtla, los entrevistados resaltan las precarias condiciones de las viviendas y la insuficiencia de fuentes de empleo, que en su mayoría se encuentran en las granjas y en el campo, donde las recientes sequías produjeron cosechas pobres. En lo relativo a salud, señalan otros problemas tales como diabetes, enfisema pulmonar, enfermedades renales a partir de edades tempranas y falta de servicios de salud eficientes. Por otra parte, el agua no es potable para el consumo humano debido a la alta contaminación que presenta, provocada por las granjas porcinas y avícolas y por la presencia de un complejo procesador de gas perteneciente a Pemex, que varias personas encuestadas no reconocen como riesgo.

Los entrevistados indican la existencia de algunos planes de prevención que se difunden ocasionalmente. En Cardel: Plan de Contingencia de Protección Civil, Plan Interno de Protección Escolar, Pláticas preventivas a estudiantes y Capacitación de Paramédicos en Brigadas Escolares. En Tlacotalpan: Plan de Refugios y Albergues. En Cotaxtla: Jornadas de Salud, a cargo del Club Rotario. Sin embargo, solo 18% de los jóvenes identifica algún procedimiento de alerta temprana y apenas 13% conoce un plan comunitario de emergencia. Los datos revelan un sistema de comunicación precario entre la población, así como descoordinación gubernamental. Mencionan que se informan acerca de las contingencias a través de



la televisión, internet, redes sociales y radio.

La vulnerabilidad actitudinal-emocional fue valorada por la calidad de la interacción entre los diversos actores de las comunidades. En los tres casos esta es precaria, lo que provocó la inundación de 2010 porque la población no fue alertada a tiempo y el margen para desplegar acciones fue reducido. Ante la ausencia de instituciones organizadas, la respuesta para atender la emergencia surgió de líderes locales, aunque por la improvisación hubo gente que mostró reticencia a desalojar sus viviendas.

Hacia la construcción de resiliencia social

La disposición de los jóvenes a participar en programas sobre inundaciones destaca como aspecto positivo para gestionar la resiliencia social; 86% respondió que es importante involucrarse en estas tareas. Esta actitud se refrendó en los talleres sobre acciones

comunitarias frente a inundaciones, al cooperar en la elaboración de mapas de riesgo comunitario y otras medidas implementadas como parte de las actividades de educación ambiental de este proyecto. Otros actores implicados en el estudio (directivos y profesores de bachilleratos) también se interesaron en la formulación de programas sobre riesgo de inundaciones, a fin de fortalecer la prevención en vez de reaccionar a la emergencia. Esta disposición es lo que puede dar pie a los programas de gestión de riesgo, así como impulsar la resiliencia social.

Los jóvenes de la localidad de Cotaxtla, la única rural de las tres, son quienes más reconocen la presencia de formas de organización intra e intercomunitaria. Esto probablemente asociado al tipo de localidad y tamaño poblacional, así como al mantenimiento de un tejido social solidario, pese a sus problemas. Empero, con diferencias, las redes de apoyo mutuo

están presentes en las tres localidades, lo que es un elemento crucial para la resiliencia social; esto es, para definir trayectorias y prioridades en forma participativa sobre lo que cada comunidad puede hacer por sí y para sí misma y lo que es preciso hacer para fortalecer sus capacidades. **LPyH**

NOTA

¹ Para mayor información véase “Amenazas y riesgos climáticos en poblaciones vulnerables. El papel de la educación en la resiliencia comunitaria”. *Teoría de la Educación* 29 n.º. 1 (2017): 273-294 <https://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/teoredu291273294/17351>.

Los autores forman parte del equipo de investigación del Instituto de Investigaciones en Educación (IIE): “Estudio sobre la vulnerabilidad y resiliencia social frente a los embates del cambio climático en población de municipios de alto riesgo de la zona centro del estado de Veracruz”. Proyecto Conacyt 212757.

REFLEXIONES sobre la pena CAPITAL y la prisión

Karina Hernández Hernández

La tesis central consiste en afirmar que la pena capital no debe legitimarse por varias razones: la vida humana es inviolable, la pena irreparable, esta medida severa no solo no propone la enmienda del sentenciado, sino que no es eficaz, ya que no imposibilita que otras personas cometan delitos.

El derecho a vivir, que coincide con la posibilidad de reparación, es el derecho natural de todo hombre, aun del peor.

ALBERT CAMUS

Este artículo presenta una reflexión en torno a dos problemas contemporáneos: la legitimación de la pena capital y el incumplimiento del sistema penitenciario en cuanto a su mandato constitucional de reinserción de los sentenciados a la sociedad. En un primer momento, se abordan los argumentos y contraargumentos que a lo largo de la historia se han esgrimido respecto a la pena de muerte. En un segundo tiempo, se explica cuáles son las fallas del sistema penitenciario. La tesis central consiste en afirmar que la pena capital no debe legitimarse

por varias razones: la vida humana es inviolable, la pena irreparable, esta medida severa no solo no propone la enmienda del sentenciado, sino que no es eficaz, ya que no imposibilita que otras personas cometan delitos. Aunado a esto se sostiene que el delincuente se ha de remitir a prisión para que pueda rehabilitarse. No obstante, se destaca que la prisión debe reformarse, ya que es una institución que está muy lejos de lograr su objetivo: la efectiva regeneración del reo.

Los argumentos a favor y en contra de la pena capital

Desde la proclamación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, el 10 de diciembre de 1948, se ha afirmado con vehemen-

cia que todos los seres humanos poseen derechos que deben ser reconocidos, respetados y protegidos en el mundo entero. Sin embargo, lo cierto es que en varios países los derechos humanos no se reconocen, ni se respetan, y las instituciones encargadas de protegerlos no cumplen con su labor.

En la época contemporánea, por desgracia, se violan los derechos humanos. Esto permite percatarse de que hay una enorme distancia entre la teoría y la praxis. En efecto, “la realidad nos enseña que [los derechos humanos] son conocidos más por su nombre que por su contenido; son más invocados que realizados; están positivados, pero no ejercitados o practicados” ni protegidos (Guerro 2014, 27).

Así, de entre los múltiples derechos que se violan en el mundo, hay uno que, siendo considerado fundamental por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, no se ha reconocido ni protegido en varios países: el derecho a la vida. En efecto, en varias naciones la aplicación de la pena capital sigue siendo justificada desde el aspecto legal, aun cuando se sabe que va en contra de los derechos mismos.

Sin embargo, la justificación de la pena de muerte no es nueva; se sabe que desde tiempos inmemoriales ha tenido sus propios partidarios, aquellos que han argumentado a favor de su aplicación. En un breve recorrido podemos constatar que algunos de los argumentos esgrimidos desde hace cientos de años siguen siendo utilizados para legitimar la pena capital. A grandes rasgos podemos decir que son siete los argumentos: el argumento histórico, el testimonio de la conciencia moral, las razones de seguridad colectiva, la restauración de la armonía social, la disuasión mediante la intimidación, el castigo como fin y las razones económicas (Vargas 1982, 267).

Las premisas del argumento histórico se refieren al hecho innegable de que todos los pueblos y sociedades han aplicado la pena de muerte en el caso de ciertos delitos, de acuerdo con sus tradiciones, costumbres y legislación. Es incluso muy significativo que el mismo Dios del Antiguo Testamento hubiese autorizado ese castigo al pueblo hebreo para determinados crímenes. Respecto al argumento de la conciencia moral, se sostiene que hay en el hombre un sentido innato de justicia que reclama un castigo semejante para los crímenes horrendos que conmueven, muchas veces, a la sociedad.

Por otra parte, cuando un miembro de la sociedad ha violado gravemente el derecho ajeno, se considera que es una amenaza para la seguridad colectiva. Los que exponen este argumento intentan convencernos de que solo existe la siguiente disyuntiva: proteger a los seres humanos honrados o dejar que sigan existiendo los criminales peligrosos, mismos que no pueden encontrar como morada definitiva la cárcel, puesto que existe el riesgo de la fuga. Aunado a este argumento se

Por otra parte, estadísticamente se ha demostrado que ni la amenaza de la pena capital ni el espectáculo que puede provocar la ejecución de una persona han impedido que los peores delitos se sigan cometiendo. En efecto, “la raza de Caín no ha desaparecido por eso” (Camus y Koestler 2011, 122).

encuentra el de la restauración de la armonía social y el de disuadir mediante intimidación. En efecto, una vez que se elimina al criminal que pone en riesgo la vida y la seguridad de los demás ciudadanos, la armonía se reestablece, en tanto que ya no existe ese ser que ponga en riesgo la paz de la sociedad. Además, la aplicación de la pena capital servirá como ejemplo seguro; todo aquel que tenga la intención de cometer algún delito, sabrá con toda certeza que perderá la vida.

Otros más argumentarán que la pena capital es un justo castigo como retribución al mal causado; es el argumento del castigo como fin. En efecto, se considera que si un ser humano ha llevado a cabo una acción ilícita, este debe pagar con su vida. Por otra parte, hay quienes argumentan desde el punto de vista presupuestario, según el cual la pena capital, además de expedita, es barata y se aplica a delincuentes peligrosos que difícilmente se readaptan a la sociedad. Quienes piensan de esta manera

tratan de convencernos de que no vale la pena invertir en reclusos criminales que, además de peligrosos, son socialmente inútiles.

Como podemos percatarnos, todos estos argumentos no tienen más finalidad que ofrecer razones para legitimar la pena capital. Y si reflexionamos en cada premisa que respalda las conclusiones de los partidarios de la pena de muerte, percibiremos que tratan de justificar, como lo dijo Albert Camus, “una injusticia grave, un crimen, pero razonado, administrado y, lo que es peor aún, admitido” (Camus y Koestler 2011, 16). En efecto, al aplicar la pena capital, se está cometiendo otro asesinato. Pero la diferencia entre el criminal y el Estado o poder público respecto al crimen, estriba en que el primero probablemente asesine al ser influido por una misteriosa pasión o idea repentina, mientras que el segundo se da el tiempo necesario para recurrir o crear una teoría que le dé las razones suficientes para decretar como legítimo el asesinato de otro ser humano.

Por otra parte, estadísticamente se ha demostrado que ni la amenaza de la pena capital ni el espectáculo que puede provocar la ejecución de una persona han impedido que los peores delitos se sigan cometiendo. En efecto, “la raza de Caín no ha desaparecido por eso” (Camus y Koestler 2011, 122). Esto prueba que el castigo no es tan intimidante como erróneamente creen los que argumentan que la pena de muerte es ejemplar. Además, la probabilidad de que el delincuente se escape de la cárcel no es más que eso, una probabilidad, misma que no basta para justificar el privar de la vida a un ser humano. De igual forma, ante la idea de aplicar la pena de muerte a un hombre con la finalidad de prevenir que cometa futuros delitos, se contrapone la idea de que no tiene sentido castigarlo

Desde su creación hasta la fecha, la prisión se presenta como el lugar adecuado en el que el sentenciado puede rehabilitarse para después insertarse en la sociedad. Sin embargo, es innegable que las cárceles están muy lejos de cumplir su objetivo por dos razones fundamentales: no respetan los derechos humanos de los sentenciados y las medidas que aplican no logran resocializar a sus internos.

por lo que aún no ha hecho, ni se sabe si hará.

En este sentido, es necesario destacar que “el Estado puede proteger los intereses sociales sin tener que matar al delincuente, es decir, que la pena de muerte no es nunca necesaria, pues es siempre sustituible” (García Máynez 2012, 478). En efecto, los Estados que legitiman la pena de muerte deben reconocer que hay otros recursos para castigar al autor de un delito, porque “si el crimen está en la naturaleza del hombre, la ley no está hecha para imitar o reproducir esa naturaleza. Está hecha para corregirla” (Camus y Koestler 2011, 126). Pero para que se dé la corrección de la naturaleza criminal de un hombre es necesario que se le permita vivir, pues si se le priva de la existencia le será negada la posibilidad de arrepentirse de su falta, de enmendarse y readaptarse.

Por otra parte, es necesario enfatizar que la pena capital es incompatible no solo con los derechos humanos, sino también con la religión y la moral. En efecto, los tres establecen que la vida humana debe ser respetada, valorada y protegida. Y aunque en los países que existe la pena de muerte no puede considerarse ilegal, en tanto que los órganos jurisdiccionales tienen el deber de aplicarla y el condenado la obligación de

sufrirla, ello no implica que deba considerársele como *justa*. El hecho de que desafortunadamente la noción de validez en el sentido jurídico-positivo no siempre coincide con el axiológico, no significa que necesariamente se tengan que aceptar las obligaciones jurídicas establecidas, aunque sean injustas.

La prisión y su falso ideal de rehabilitación

La pena de prisión como castigo por delitos graves fue inventada en Norteamérica en el último cuarto del siglo XVIII. Sus inventores consideraron que uno de sus objetivos principales consistía en curar al criminal de la delincuencia (Morris 2004, 16). Desde su creación hasta la fecha, la prisión se presenta como el lugar adecuado en el que el sentenciado puede rehabilitarse para después insertarse en la sociedad. Sin embargo, es innegable que las cárceles están muy lejos de cumplir su objetivo por dos razones fundamentales: no respetan los derechos humanos de los sentenciados y las medidas que aplican no logran resocializar a sus internos.

El artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos establece que “El sistema penitenciario se orga-

nizará sobre la base del respeto a los derechos humanos, del trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte como medios para lograr la reinserción del sentenciado a la sociedad y procurar que no vuelva a delinquir, observando los beneficios que para él prevé la ley”. No obstante, en los centros penitenciarios no se respetan los derechos humanos de los reos porque no reciben trato digno. Y es que no se les separa entre procesados y sentenciados,¹ no reciben atención médica gratuita, no se protege su integridad, sobreviven en lugares carentes de salubridad y con sobrepoblación, misma que genera la insatisfacción de necesidades mínimas como el abasto de agua para beber, un espacio para dormir o cubrir necesidades fisiológicas básicas. Además, estos lugares carecen de estructura y recursos para atender incidentes violentos como riñas, lesiones, fugas, suicidios, homicidios y motines.

Por otra parte, es evidente que los centros penitenciarios están muy lejos de lograr su objetivo de reinsertar a los sentenciados en la sociedad, ya que son centros que han demostrado ser ineficaces, corruptores y generadores de criminalidad. En efecto, la práctica de la corrupción, la extorsión, la violencia, el cobro de piso y la delincuencia organizada han hecho que estos lugares fracasen en sus propósitos de lograr la cura del delincuente. Y es que una persona que ha sido juzgada por haber cometido un ilícito ¿cómo podría salir de la cárcel y no volver a cometer delitos? Lo único cierto es que en los llamados centros de “readaptación social” los sentenciados pueden continuar delinquir desde allí, y dado el ambiente violento que existe en esos lugares, es muy probable que la conducta de los reos que cometieron delitos menores se modifique radicalmente.



En resumidas cuentas, los centros de readaptación social necesitan urgentemente de una reforma porque no están cumpliendo con su deber marcado por la Constitución: el respeto a los derechos humanos y la reinsertión de los acusados en la sociedad. Además, cabe resaltar que en la cárcel el trato es irracional e inhumano. En efecto, las prisiones están llenas de personas que, en su mayoría, cometieron delitos menores, es decir, no graves ni violentos, por ejemplo, el robo de un paquete de galletas en un centro comercial. El envío de estas personas a la cárcel se convierte en un problema mayor, tanto para el interno que ingresará a un lugar de violencia y con condiciones de vida inaceptables, como para la sociedad, pues es probable que en cuanto el sentenciado cumpla su condena y

regrese a la comunidad, reincida en conductas delictivas.

Después de todo, es necesario admitir que los centros penitenciarios requieren de una reforma. Como dice Norval Morris (2009, 9), una reforma adecuada debe consistir en la construcción de un sistema carcelario racional y humanitario, en la conservación del ideal de rehabilitación, en eliminar los efectos corruptores, así como en el establecimiento de principios acerca de quién debería estar en la cárcel y con qué propósitos.

Conclusiones

Para que se dé la corrección de un ser humano que ha delinquido son fundamentales dos cosas: que se le permita vivir y que exista un lugar en donde pueda readaptarse. Sin embargo, cuando analizamos la realidad, nos podemos percatar

de que siguen siendo condenados a la pena de muerte muchos hombres en el mundo y que los lugares destinados para lograr un cambio positivo en los seres humanos que han delinquido no están cumpliendo con su deber constitucional.

México es uno de los países que a nivel constitucional (Artículo 22) ha prohibido la pena de muerte; lo hizo en 2005. No obstante, su sistema penitenciario está al borde del colapso debido a la multiplicidad de fallas que lo caracterizan. Y aunque los mexicanos podamos experimentar un poco de alivio al saber que en nuestro país no se legitima la pena capital, no podemos estar del todo en paz cuando en otros países se asesina de manera legal a muchos seres humanos. Por otra parte, no podemos desconocer la situación de los centros de rehabilitación ni mucho menos



ser indiferentes ante la violación de los derechos humanos de los reclusos.

La autora de estas líneas es partidaria de la idea de que en nombre de un valor superior como lo es la vida, siempre hay lugar para juzgar y rebelarse contra las obligaciones jurídicas y las costumbres establecidas, sobre todo cuando estas no tengan como finalidad principal preservar la existencia y respetar la dignidad de las personas. **LPyH**

REFERENCIAS

- Camus, Albert y Arthur Koestler. 2011. *Reflexiones sobre la pena de muerte*. Madrid: Capitán Swing.
- García, M. Eduardo. 2012. *Filosofía del derecho*. México: El Colegio Nacional.
- Guerrero, G. Ana Luisa. 2014. *Filosofía*

política y derechos humanos. México: UNAM.

- Morris, Norval. 2009. *El futuro de las prisiones*. México: Siglo XXI.
- Santos Villarreal, Gabriel Mario. 2009. *La pena de muerte en el mundo. México y los instrumentos multilaterales por su abolición*. México: Centro de Documentación, Información y Análisis. <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/spe/SPE-ISS-06-09.pdf>.
- Vals, Ramon. 2003. *Ética para la bioética y a ratos para la política*. Barcelona: Gedisa.
- Vargas, M. Samuel. 1982. *Ética o filosofía moral*, México: Porrúa.

NOTA

- ¹ En los centros penitenciarios de México hay una enorme cantidad de personas que no han recibido sentencia. El problema central para

quienes son inocentes es doble: tienen que estar con los que sí cometieron delitos muchas veces graves, además de que deben permanecer en la cárcel incluso varios años, y si al final del proceso legal se demuestra que no son culpables se les deja en libertad sin considerar los daños físicos y psicológicos que hubiesen sufrido; añádase a ello los años perdidos y su reputación. En efecto, un problema fundamental es el relativo a los errores judiciales en que pueden incurrir los jueces, pero aunado a ello se encuentra el hecho de que en ocasiones se obtienen pruebas de culpabilidad a través de medios ilícitos, incluyendo la tortura.

Karina Hernández Hernández estudió la licenciatura y la maestría en Filosofía en la UV. Actualmente realiza estudios de doctorado en Filosofía en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Desde la licenciatura, sus estudios se han centrado en el pensamiento de Albert Camus.

EUREKA o el paradigma romántico de la experiencia científica

José Rodrigo Castillo

Eureka es un poema cosmológico en prosa. Su finalidad: crear una imagen y una explicación del acontecer del universo físico, metafísico y matemático. No se esperarían menos de Edgar Allan Poe. Sus pretensiones siempre excedieron la ambición de una mente promedio. Y ninguna duda hay de que sea esta obra su proyecto más delirante. A primera vista parece una empresa imposible, pues se suele tener la creencia de que razón científica es incompatible con belleza poética. Sin embargo, la sensibilidad media cualquier experiencia y, en esta mediación, ciencia y arte han tenido (y seguirán teniendo) fecundos encuentros e inclusive desencuentros.

De las civilizaciones antiguas se conservan monumentos y vestigios. Y aun así somos incapaces de restituir cabalmente su complejidad tecnológica. La historiografía y la historia de la ciencia occidental, pese a esfuerzos notables como los de Thomas Kuhn y Alexandre Koyré, son apenas fragmentos en un complejo recinto de mosaicos.

Desde la segunda mitad del XIX las teorías científicas, sus relatos y mitos, han sido hegemo-

Lo que se busca con las siguientes líneas no es tanto poner de relieve adelantos y predicciones científicas de Poe, como se ha hecho en el mundo de lengua inglesa, sino elaborar un bosquejo sobre su modelo de experiencia científica compuesto por racionalidad, imaginación e intuición, tríada generadora de las condiciones para comprender los fenómenos materiales y espirituales del universo, por medio de un horizonte romántico.

nicamente racionalistas y, en un acto de desdén, negaron hasta hace poco aquellos componentes indómitos al dominio de la razón y a los procesos de concientización metódica; pero en la práctica, como se muestra en *Eureka*, esto es distinto porque los procedimientos de investigación y la experiencia científica no se reducen a las facultades racionales, ni al método deductivo, aunque así se quiera creer y enseñar con las mejores o las peores intenciones.

Con la dedicatoria de *Eureka* a Alexander von Humboldt y “to those who feel rather than to those who think” (Poe 1845, 5), Poe nos sitúa en la estética de su cosmo-

logía y en la concepción holística de su paradigma científico, cuyo centro de gravedad se encuentra polarizado entre la sensibilidad y la razón, como sucede en casi toda su literatura.

Quizá la capacidad de Humboldt para hacer del arte y la política un correlato de la ciencia, enlazar en distintas áreas del conocimiento sus investigaciones hasta establecer una visión de conjunto, le confirmó a Poe la impostergable decisión de escribir *Eureka* y el camino a seguir para lograrlo. Desde sus primeros relatos, él abordó las especulaciones lógicas y racionales, los criptogramas y las curiosidades científicas de su época. En



su cuentística se prefiguran los elementos literarios y los razonamientos desarrollados más tarde en este libro.

Lo que se busca con las siguientes líneas no es tanto poner de relieve adelantos y predicciones científicas de Poe, como se ha hecho en el mundo de lengua inglesa, sino elaborar un bosquejo sobre su modelo de experiencia científica compuesto por racionalidad, imaginación e intuición, tríada generadora de las condiciones para comprender los fenómenos materiales y espirituales del universo, por medio de un horizonte romántico.

Eureka se articula en forma y contenido desde puntos equidistantes: ficción literaria y reflexión

filosófica, argumento y visión poética. La semejanza generada a partir de estas tensiones se complementa.

Al comienzo de *Eureka* se hace una crítica a los métodos racionalistas predominantes en la filosofía occidental: el apriorismo aristotélico y el empirismo de Francis Bacon. Para evidenciar sus excesos y limitaciones, Poe no solo se basó en los razonamientos deductivos e inductivos, sino también hizo la formulación moderna de la abducción como una inferencia capaz de descubrimientos científicos, de develar fenómenos naturales. En esta estrategia, además de anticipar la abducción de Charles Peirce, minimizó los alcances racionalistas y después,

sobre los escombros de su crítica, erigió los pilares epistémicos y discursivos para realizar su proyecto cosmo-poético.

Poe, asimismo, recurrió a una estrategia empleada en su narrativa, para enmarcar sus reflexiones en un cuadro literario. Así, una supuesta carta del año 2848 le dio la pauta para introducir, de manera irónica, su crítica al racionalismo metodológico. Este proceder acaso terminó jugando contra la seriedad receptiva de sus argumentos. En otros relatos, con éxito, había elaborado un mecanismo inverso, al introducir reflexiones agudas en la voz del astuto investigador de crímenes Auguste Dupin y temas de la ciencia decimonónica en la ficción, por ejemplo, el mesmerismo en “La verdad sobre el caso Valdemar”.

Gracias al interés del público por esa curiosa raigambre entre ocultismo y ciencia, y a la habilidad de Poe para las descripciones analíticas, algunos de sus relatos tuvieron eco en la prensa, se consideraron como reportes auténticos o sospechosamente posibles. Él había aprendido de los aventajados maestros ingleses de los géneros periodísticos, como Charles Lamb y Thomas de Quincey, las estrategias mercadotécnicas de estas publicaciones. El escritor moderno del XIX es inseparable del periódico, en cuyos pliegues y tipografías a propósito se confundían las noticias acontecidas con la ficción literaria.

Con el tiempo la fama de Poe, su leyenda negra de embustero y drogadicto, sepultó en la indiferencia su filosofía natural y su diálogo con las cosmologías más sobresalientes de la ciencia; asimismo, contribuyó a ignorar su lucidez analítica que se encuentra a la altura de la belleza de su narrativa.

En *Eureka* señaló el problema de fundamentar el pensamiento y la ciencia en axiomas toda vez

que estos son mutables, por una relatividad donde se implica la variación de verdad; evidenció los inconvenientes de constituir modelos científicos en la sensibilidad y los meros hechos, porque nada es totalmente sensitivo y resulta difusa la noción empírica de “hecho”, la cual alberga presupuestos teóricos.

Para Poe, la inexactitud y la debilidad de los alcances de estos métodos condujeron al retraso de la ciencia, pues los avances más relevantes se producen por saltos intuitivos (Poe 1848, 12).

Poe evidenció que en el devenir azaroso de la ciencia intervienen eventos externos a ella: desacreditaciones personales e ideologías. El historicismo disruptivo y la sociología de Poe refutan la visión entusiasta, progresista y lineal del positivismo, y nos recuerdan el anarquismo epistemológico de Paul Feyerabend.

La denuncia de Poe sobre los obstáculos para el desarrollo científico señala como culpable a los investigadores por renunciar a la imaginación en su labor. Albert Einstein suscribió la idea al colocar esta facultad por encima del conocimiento. Los mismos románticos, con más de un siglo de antelación, habían propagado insistentemente tal supremacía. El mérito de Poe, quizá compartido con otros pensadores de su época, fue reconocer en la imaginación los alcances de la inferencia, impulso insuperable por las vías tradicionales del racionalismo, porque la sensibilidad guía el contacto primigenio con el mundo y, en consecuencia, detrás de criterios veritativos estaría el subjetivismo.

A la importancia de la imaginación se suma, sin omitir la racionalidad en sus aspectos formales, la intuición. En *Eureka* deducción e inducción se incluyen y subordinan a la percepción inmediata. Su capacidad deviene convicción



surgida a la vez de estos modos del pensamiento, anclados en procesos oscuros e imposibles de traer a la conciencia (Poe 1848, 29), pues la naturaleza irracional del ser humano es inherente a la experiencia científica y se impone sobre los alcances del entendimiento.

Con esto, Poe evidenciaría uno de los mitos de la ciencia moderna que justifica sus procedimientos y resultados, legitimación discursiva y política mediante la creencia en la práctica científica como actividad donde la pura racionalidad interviene en su constitución. No obstante, el inconsciente y el subconsciente tienen un funcionamiento en la experiencia científica, como en cada práctica humana. La razón, como en el despliegue discursivo de la obra de Poe, no se puede separar de la irracionalidad aunque así se pretenda.

La ciencia y la belleza comparten raíces y frutos. Las imágenes que poseemos del universo y del cultivo del yo en la literatura son muestra de ello. El quehacer científico y la creación artística se estimulan mutuamente por una fuerte afección espiritual. En la poética explícita, la narrativa y el programa científico de Poe, irracionalismo y subjetividad se

desempeñan como unidades de la experiencia. Su rizoma posibilita la captación de la totalidad de todo cuanto hay, en una imagen poética o una ecuación matemática. Intuición e imaginación son el suelo fecundo de la producción artística y científica.

La poesía, en el pensamiento de Poe, puede dar cuenta de las explicaciones fundadas en las matemáticas, porque la ciencia no tiene el monopolio de certezas en los fenómenos naturales. Es pertinente restituir uno de los mejores argumentos de su filosofía de la ciencia, precedente del falsacionismo de Karl Popper. La demostración (afirma Poe) no prueba la hipótesis; la demostración de resultados, hechos establecidos, aun explicados matemáticamente por una hipótesis, no contribuye al establecimiento de tal hipótesis; para demostrar cómo estos determinados datos se siguen de la hipótesis, no es suficiente mostrar que el resultado se derivó como consecuencia de tales datos, sino demostrar que de ninguna otra forma hay ni podrá haber otros datos por los cuales se obtenga el mismo resultado (Poe 1848, 86). El argumento es contundente.

Poe no aceptó la identificación matemática de la totalidad

de todo cuanto hay como ontología y esencia del Ser; y rechazó, en parte, la creencia de ver el libro de la naturaleza escrito rigurosamente en código numérico. Si el universo es simetría y consistencia, entonces la poesía –al tener estas mismas cualidades– se unifica con el todo. En *Eureka* hay una identificación tripartita entre universo, poesía y matemáticas. Poe estaba convencido de que el instinto artístico-científico de la humanidad era la senda para descubrir las leyes ulteriores del cosmos, el más sublime de los poemas por su simetría y consistencia.

Esto no minimiza la importancia de las matemáticas en la obra de Poe, cuyo modelo permea su proyecto teórico y artístico. En *Filosofía de la composición*, al describir el *modus operandi* de “El cuervo”, insistió en no adjudicar al azar ni a la intuición el impulso creativo de su poema más famoso, porque según él este poema gradualmente adquirió todas sus cualidades como un problema matemático.

El objetivo en *Filosofía de la composición* era el revés de su propósito en *Eureka*: evidenciar cómo la racionalidad participa de modo determinante en la creación poética, en la adquisición de la práctica y la técnica. El canon literario de entonces, como sucedió con la analogía del funcionamiento interno del reloj en la filosofía moderna, comenzaba a estar condicionado por la metáfora del poema como una maquinaria, en la cual cada uno de sus engranajes (la estructura interna) debía funcionar como un todo lleno de sentido en favor de la musicalidad y la semántica.

Si se hace una lectura de conjunto entre *Filosofía de la composición* y *Eureka*, y de toda su obra, se aprecia algo evidente: Poe señaló los excesos del racionalismo en la ciencia y criticó las ideas y los hábitos literarios, como esa insis-

Poe evidenció que en el devenir azaroso de la ciencia intervienen eventos externos a ella: desacreditaciones personales e ideologías. El historicismo disruptivo y la sociología de Poe refutan la visión entusiasta, progresista y lineal del positivismo, y nos recuerdan el anarquismo epistemológico de Paul Feyerabend.

tencia en mitificar los procesos de creación poética.

Los componentes objetivos en la elaboración de poemas están en sintonía con la sensibilidad y el subjetivismo irracionalista en el quehacer científico. En ambas actividades racionalidad, imaginación e intuición son imprescindibles. Las técnicas de representación literaria, los principios poéticos y estéticos de Poe se amalgaman con los procesos del pensamiento, los argumentos lógicos y la filosofía natural y panteísta en *Eureka*: paridad entre experiencia científica y experiencia estética en un horizonte holístico.

Llama la atención que escritores como T. S. Eliot y Julio Cortázar hayan minimizado, cuando no denostado, los alcances de *Eureka*. La crítica, hasta hace poco, era unánime: este ambicioso libro, obra de un desequilibrado, solo contenía argumentos delirantes, un grito estridente o a lo mucho una simple visión poética; pero

nadie se molestó en comprobar sus prejuicios negativos con análisis rigurosos. Los argumentos de Poe se descartaron en un sesgo falaz (*ad hominem*).

Es entendible psicológicamente la negación de tener una apertura hacia el escrito de un hombre tan mitificado. Y también resulta lamentable y vergonzosa esta cerrazón en la crítica literaria y la historia de la ciencia, si su bandera enarbola la objetividad hace centuria y media.

En *Historia del tiempo*, que se subtitula “Del big bang a los agujeros negros”, Stephen Hawking –nuevo prototipo del filósofo del ἀρχή de la φύσις– nunca menciona el nombre de Poe, aunque sí se remonta hasta griegos y medievales como precursores de las ideas para el desarrollo científico. Hawking no fue responsable por omitir este episodio de la ciencia, si el deber principal de un científico es hacer ciencia y no historia de esta. Tal vez él murió creyendo que nadie antes del xx sugirió un universo en expansión y contrayéndose. Y el universo de Poe no solo se origina con la explosión de una partícula primigenia (el *Big Bang*), sino está en constante movimiento y expansión. Es un universo dinámico, vivo, abierto, que encuentra su analogía con el corazón, con su contracción y expansión. Con esta imagen poética Poe predijo, como se lo propuso, el final del universo y su infinita recreación.

Las historias de la ciencia y la filosofía natural, por lo menos las más reconocidas, no registran en sus anales el modelo de experiencia científica, ni la solución a la paradoja de Olbers, ni ninguna de las anticipaciones y las proposiciones teóricas de Poe, como el *Big Crunch*, los agujeros negros, la multiplicidad de universos, los planetas fuera del sistema solar, entre un luengo etcétera de elucidaciones no menos importantes.



Poe vislumbró estos fenómenos cosmológicos con términos como la antimateria y una jerga estrambótica para su época, pero imprescindible para la astrofísica actual.

Por menos, a otros teóricos y filósofos se les ha reconocido como precursores de la ciencia. Uno de los argumentos de por qué *Eureka* no ha tenido una buena recepción está en su ficción y su teología. Sin embargo, toda la historia de la ciencia, hasta antes del xx, no se entendería sin la presencia de ficciones –elementos sin referentes objetivos, como el éter– e ideas teológicas. Incluso hoy día se acepta el uso de las ficciones para la predicción teórica de fenómenos; y las ideas metafísicas, asimismo, resuenan en la explicación lingüística de las teorías científicas, el discurso metafórico, para comprender la física cuántica.

Si los guardianes del mito de la ciencia han purificado y secula-

Poe vislumbró estos fenómenos cosmológicos con términos como la antimateria y una jerga estrambótica para su época, pero imprescindible para la astrofísica actual.

rizado las teorías y su historia por responder a escrúpulos racionalistas e intereses ideológicos, se entiende mejor la reticencia hacia *Eureka*. Con este texto Poe nos recuerda cómo nuestro modelo científico es solo una vía entre tantas otras. Creer lo contrario sería cegarnos ante las infinitas manifestaciones del universo y los múltiples modos de comprenderlo.

Parafraseando al desafortunado Hamlet, cabría decir por últi-

mo: hay más cosas en el cielo y la tierra de las que esos celos guardianes contemplan en sus paradigmas científicos y en sus historias occidentales de la ciencia. **LPyH**

REFERENCIAS

- Hawking, Stephen. 1988. *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Traducido por Miguel Ortuño. Prólogo de Carl Sagan. México: Crítica.
- Poe, Edgar Allan. 1848. *Eureka: a Prose Poem*. Nueva York: Geo. P. Putnam.

José Rodrigo Castillo es licenciado en Filosofía y en Lengua y Literatura Hispánicas; candidato a maestro en Filosofía por la UV. En 2016, ganó el premio de ensayo Carlos Pereyra, convocado por la revista *Nexos*. Autor de *El modernismo hispanoamericano* (Ivec, 2019).



Arte

Los collarines se han vuelto collares vertebrales. En cuanto a los desmosomas, al parecer siguen uniendo las células de la piel o del corazón. Se condensan en esos tejidos. Sus membranas se enganchan a ellos. Y allí se mantienen. Firmemente.

28 de agosto de 2008, Kiev. ¿Le gustaría ir mañana a Prípiat? ¿Prípiat? Sí, la ciudad de Chernóbil, estamos organizando un viaje. Llegaremos directo al lugar, ya verá. Sí. He respondido que sí. ¿Por qué lo hice?

Ha caído la noche, el viento sopla con fuerza. Desde la ventana observo un cartel que se retuerce. Anuncia una exposición: los desastres de la guerra de Goya, en el Museo Nacional de Arte de Ucrania. El viento es duro, lluvioso. ¿Para qué ir a Chernóbil? ¿Para atestiguar el desastre? Si Goya ya lo hizo, allí, a doscientos metros. Kiev duerme. Adivino la fachada del museo a pesar de los nubarrones.

“Odio los viajes y odio a los exploradores. Y he aquí que me dispongo a relatar mis expediciones” (Lévi Strauss 1955, 13). Se esboza el proyecto de una *experiencia interior* que equivale a la de la espera impuesta al navegante cuando, obligado por la tempestad, no puede hacerse a la mar. Llamo a Christophe. Los desastres de la guerra nos esperan mañana. ¿Qué se le hace?

Me alejo de la ventana, me siento y dibujo mi primer collarín. Los desmosomas vendrán después. “La experiencia es la puesta en cuestión (puesta a prueba), en la fiebre y en la angustia, de lo que el hombre sabe por el hecho de existir” (Bataille 1954, 16).

El bolígrafo resbala sin apoyo. El trazo se enrolla sobre sí mismo, desaparece bajo superposiciones agradables, cada vez más intencionales. Busca un asidero y lo encuentra. La meditación se pone en marcha. Prípiat, un lugar que ha

De COLLARINES y de-smosomas

Dominique Pécaud

Traducción de Diana Luz Sánchez

¿Para qué ir a Chernóbil? ¿Para atestiguar el desastre? Si Goya ya lo hizo, allí, a doscientos metros. Kiev duerme. Adivino la fachada del museo a pesar de los nubarrones.

sido vaciado de sus víctimas, las que aún viven o las ya fallecidas. ¿Dónde están ahora si ya no están allí? Lo desconozco. Digamos que están allí... ocasionalmente. En tono menor. ¿A quién dirigirse? A nadie. Seguiré dibujando este lugar mucho después de haberlo dejado. Acondicionaré en trampantojo un albergue, como muchos otros trampantojos. Surgirán seres solitarios. Cada vez más y más. Gesticulantes. No habrá que esperar ningún reconocimiento por parte de ellos. Lo he intentado ciento treinta y cinco veces. Sin embargo, ciento treinta y cinco veces se definirá una subjetividad desaparecida. El trazo la volverá objetiva por azar.

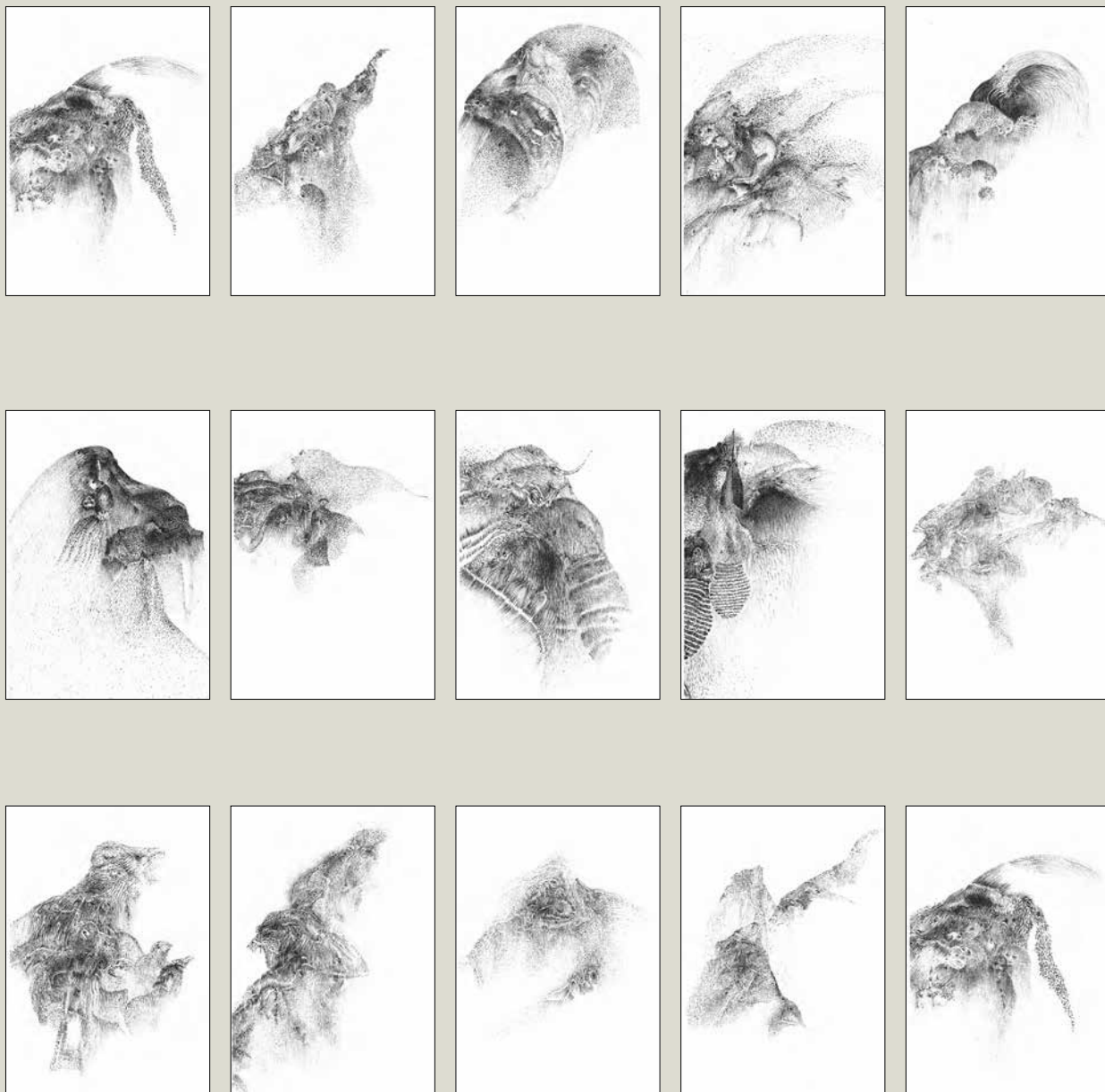
Las formas pueden adherirsele.

El reconocimiento del otro es signo de amor, y voluntad de entablar acciones legales. Hay que prestar atención al otro. Así es como se sostiene. ¿Quién? La humanidad.



La delgada página se arruga un poco bajo el efecto de la pluma que se apoya. Como si se acercara pese a que todo el tiempo trato de mantenerla a distancia. Reagrupar a esos muertos en una experiencia singular. Llegar a ese resultado me tomará mucho trabajo.

Maxime (De Leo y Bisson 2007) atestigua la intimidad del viaje. El retorno a Prípiat. Se asocia



a los lugares y los objetos para ser niño. Estos los dejan penetrar. La intimidad es aceptación de lo que penetra en uno mismo y se vuelve familiar: una tienda de juguetes, una pelota de hule roja y blanca, su trayectoria detenida por la grava. Un póster, en una recámara, con la cara bondadosa y atenta de un caballo blanco. Es con la vara de la experiencia de esa felicidad inventada como cada quien mide su desgracia. ¡Tonterías! El caballo solo

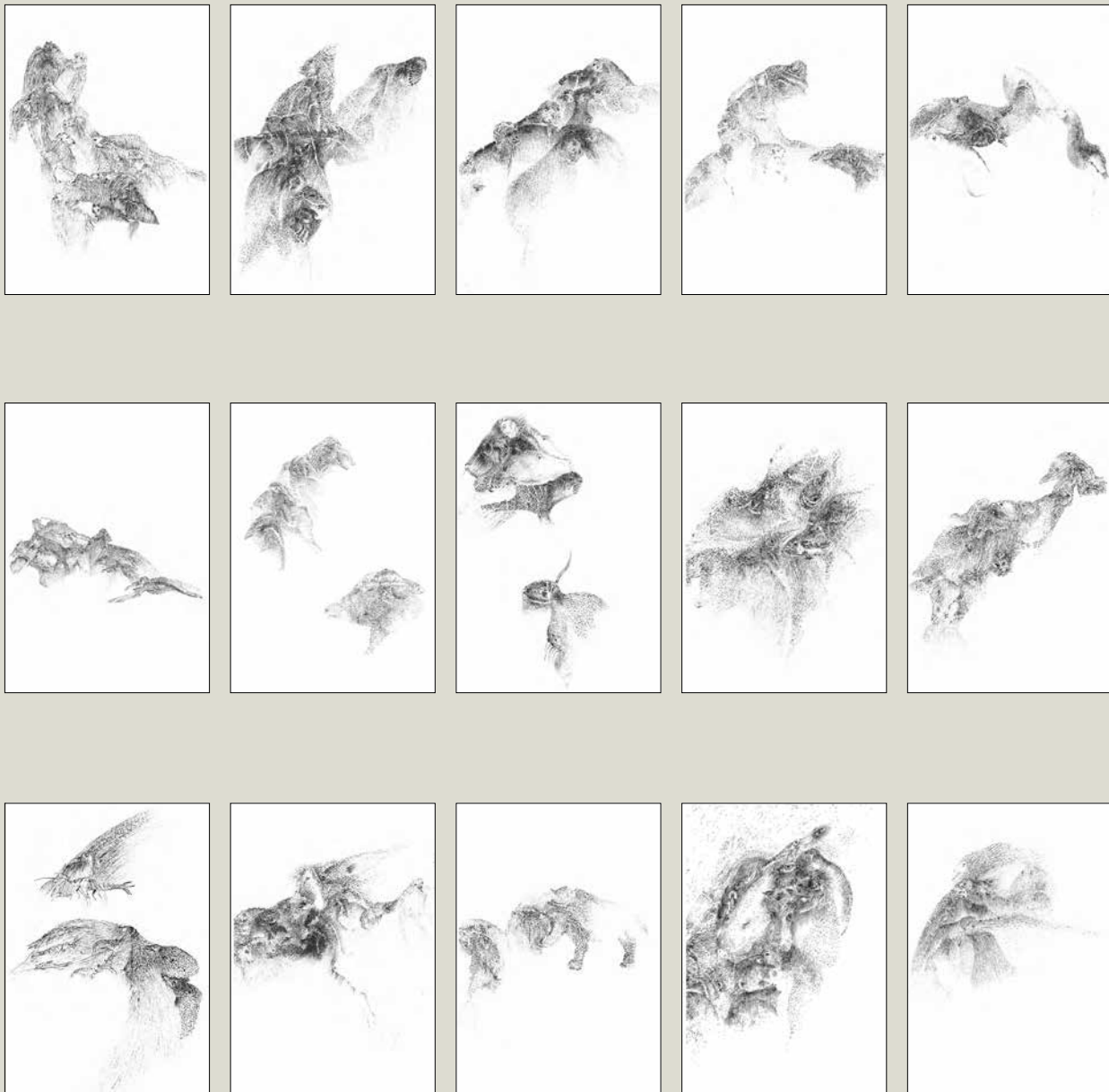
está atento. Espera, con el hocico sobre la puerta de la caballeriza.

¿Invitación a la dulzura? ¿Pero cómo amar a los muertos cuando han sido desfigurados por la violencia? No se adivina el estado de las patas de ese caballo. Imposible, el trazo ha perdido el asidero que había creído atisbar. Se detiene.

Maxime se irá de nuevo. El caballo se quedará. Está allí. Lo he atrapado. Por todos sus extremos. Los muertos y los ausentes se pare-

cen. Entonces, el desconcierto que los reúne puede volverse vasto y generoso, si se coincide en este punto.

Me quedó como tarea construir un memorial para Prípiat. *De collarines y de-smosomas* es el resultado. Aunque abundante en apariencia, este memorial está vacío. ¡Pero cómo!, dice él con aire fastidiado. Pues sí, mira bien, le respondo. El vacío aparece entre las uniones que hacen visibles las formas. Toma la lupa, está en



abismo. Los ciento treinta y cinco dibujos están allí, pero hay millones de ellos. Mira bien. Allí, donde reside todo, al final del asidero: la licuefacción, la liquidación, el mal de Chernóbil. **LPyH**

• *Des minerves et des mosomes* se presentó en el Lieu Unique, Scène Nationale, del 8 de abril al 11 de mayo de 2014.

Nantes, Francia, 9 de diciembre de 2017

REFERENCIAS

- Bataille, Georges. 1954. *L'expérience intérieure*. París: Gallimard.
- De Leo, Maryann y Christophe Bisson. 2007. *White Horse*. Nueva York: Downtown TV Documentary.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes tropiques*. París: Plon.

NOTA

¹ En francés se hace un juego con el título "Des

minerves et des mosomes", separando el artículo "des" en el segundo sustantivo, pero en español es imposible hacer la misma operación.

Domique Pécaud ha llevado, desde hace más de cuarenta años, una carrera artística discreta marcada por algunas exposiciones. Realiza una serie de dibujos trabajando con la repetición y el agotamiento de los temas, ilustrando así su relación con la entropía de la sociedad industrial.



El Axolotlo y ella. 140 x 120 cm.

CARBÓN Y CENIZAS

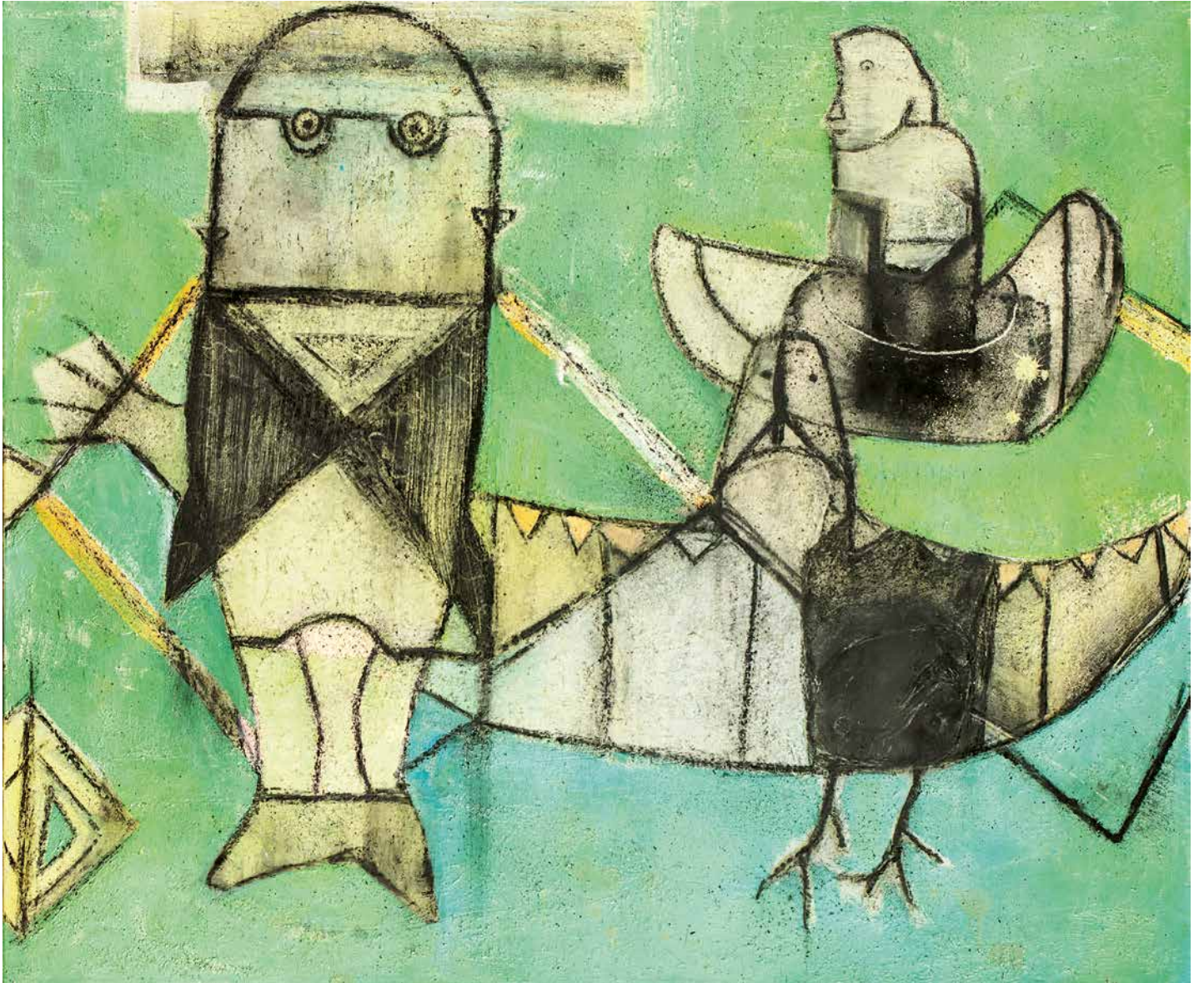
Carlos Gutiérrez Angulo



La Axolota y el Axolote, 120 x 140 cm.



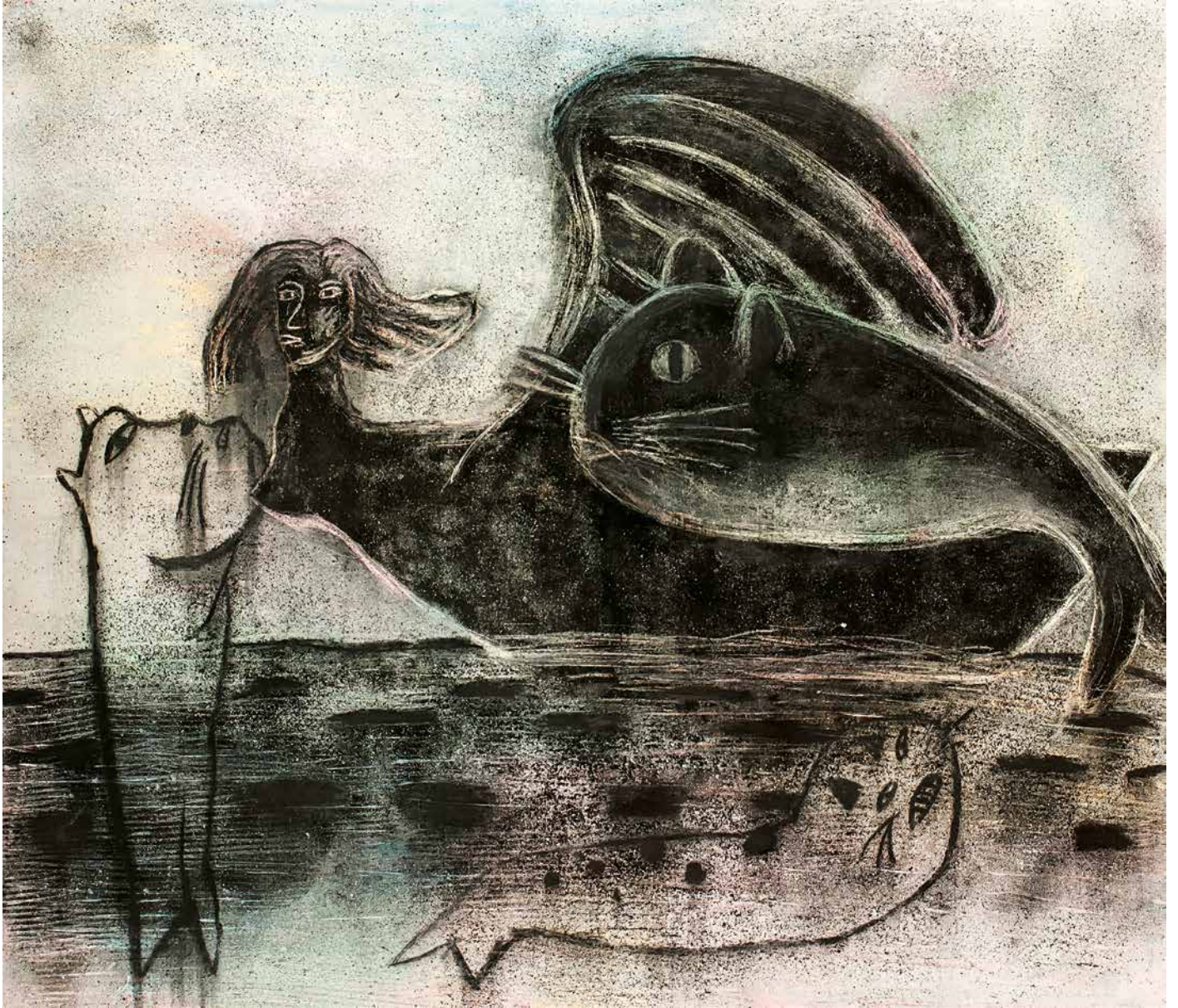
Tierra de volcanes, 150 x 200 cm.



Un pez y otros no, 100 x 120 cm.



El perfume es violáceo, 140 x 160 cm.



Peces gato, 140 x 160 cm.



Nubarrones verdes, 150 x 200 cm.



¡Claro que existen!, 80 x 80 cm.



Un pez con ella, 160 x 140 cm.



Pez en zancos, 60 x 40 cm.



A pie, 30 x 70 cm.



En el mar con bastón, 150 x 200 cm.



La amiga de las aves, 140 x 160 cm.



A pelo, 140 x 120 cm.

RITUAL CERO*

Luis Carlos Emerich

La obra reciente de Carlos Gutiérrez Angulo, reunida bajo el título de *Ritual cero*, es una síntesis extrema de las figuraciones primitivas –planas, terrosas, policromas y dinámicas– que han caracterizado su pintura en las últimas tres décadas. Tal síntesis conlleva la liberación de sugerencias anecdóticas e, incluso, de referencias expresas a la pintura primigenia, para explorar las capacidades expresivas de un material residual, como es la ceniza, cuyo manejo, a veces combinado con otros materiales vegetales (ramas, vainas, semillas, guajes), ahora sustenta un discurso abstraccionista cuya amplitud permite que la inclusión de la figura funcione como un elemento formal que confiere la espontaneidad y el candor de su origen natural a lo que pudo ser una experimentación matérica.

Este proceso de síntesis consistió, primero, en la reducción a siluetas, luego a figuras geométricas simples y después a formas compositivas puras, de figuraciones primarias de animales, vegetales y humanos, que al fusionarse más tarde con líneas y planos de paisajes de fondo apenas apuntados, terminaron por darle carácter simbólico a composiciones abstractas. Así, sus estructuras de construcciones rústicas (cercas, entablados, torres, casas y tejidos artesanales) reducidas a patrones poligonales, circulares y prismáticos elementales han adquirido tal autonomía que han prescindido incluso de referentes arquetípicos primitivos posibles, para establecer un plano en que la repetición de un elemento, como puede ser un óvalo o una espiral o una sucesión de círculos o de cuadrados concéntricos, les confiere carácter de signos y a la articulación de estos el de escritura pictográfica que, a su vez, da a las relaciones entre figuras calidad de enunciados semejantes a los de un hallazgo arqueológico o de un *grafitti* urbano que hay que descifrar. Debido a que el imaginario de Gutiérrez Angulo proviene de su entorno inmediato, es decir, de la parafernalia doméstica rústica enriquecida con objetos con potencial plástico recogidos del campo, tales enunciados refieren a un acontecer cotidiano, ajeno a la historia, donde el ser y el tiempo devienen unidad indisoluble, pero en tensión perpetua.

El imaginario de Gutiérrez Angulo proviene de su entorno inmediato, es decir, de la parafernalia doméstica rústica enriquecida con objetos con potencial plástico recogidos del campo [...] donde el ser y el tiempo devienen unidad indisoluble.

Ritual cero refleja en tal medida las condiciones del lugar en que Gutiérrez Angulo ha vivido y ha trabajado toda su vida, las cuales son extrapolables al sitio aparte que este ha ocupado dentro de la plástica mexicana, así como a la ajenidad de su obra a las tendencias artísticas de las últimas décadas. Esto

confirma su fidelidad a sus planteamientos iniciales, a contracorriente de la actual despersonalización del arte y de la especulación conceptual que la sustenta, puesto que antepone la necesidad de volver al origen del arte en busca del origen de la vida y a la caverna primordial para ir pintando en sus paredes todo aquello que se observa a diario, que se goza o se teme o que intriga y, como los pintores rupestres, intentar asimilar, dominar o conjurar al figurarlo o abstraerlo.

A diferencia de los pintores de su generación, que con los años complicaron o convirtieron en mero es-



Carlos Gutiérrez Angulo. Foto: Rogelio Cuéllar

respectivos poderes, sino también entre los del autor y los de su obra y entre los de la naturaleza y los del arte. Correspondientemente, Gutiérrez Angulo ha acometido la abstracción, proponiendo la ceniza como pigmento natural y su simbología como un campo abierto a la interpretación de las formas que genera, y como una alternativa a la obra dibujística a que debe su sentido y a la cual intensifica ahora. **LPyH**

* Texto de Luis Carlos Emerich tomado del catálogo *Ritual Cero*. Museo de Historia de Tlalpan, mayo-junio, 2012. *Cenizas al temple*.

CARBÓN Y CENIZAS AL ÓLEO

Carlos Gutiérrez Angulo

Es el nombre de la técnica que empleo en esta propuesta pictórica, donde el color negro que utilizo es carbón (madera quemada) molido y cernido, cuyo aglutinante es el mismo óleo.

Busco que el hermoso color negro se haga presente en la solución del cuadro de manera contundente; no se trata de matizar el color, sino de integrarlo como un elemento que resuelve la obra.

El negro del carbón le otorga a la propuesta plástica solidez y fuerza, armoniza en términos generales la propuesta de color. **LPyH**

pectáculo formal lo que inicialmente sorprendía por la sencillez de su contundencia, Gutiérrez Angulo ha tendido a hacer tan directa y esencial la relación de su mundo personal con su pintura, que su tratamiento de la simbiosis humano-animal no solo implica la reversibilidad del intercambio de sus

ODA AL PASADO (O LA ARQUEOLOGÍA vista a través del arte)

Virginia Arieta

Tía Cata de Tres Zapotes
matrona de olmeca talla
en piedra labrada se halla
un dios de distintos motes
que de volcánicos brotes
hace fecundar la tierra de llano y sierra;
hoy tu guitarra enmudece
y un rojo sol palidece
porque tu pueblo te entierra.

“Responso por Tía Cata”, *Como la palma del llano*, décima de Guillermo Cházaro Lagos.

Tía Cata fue pariente de mi abuela paterna, Virginia Quinto Cruz –por quien llevo el nombre–. Ambas nacieron y crecieron en Tres Zapotes, el sitio donde permanece la primera cabeza colosal olmeca descubierta en 1853. Tía Cata, junto con su esposo, don Ricardo, tenía una tienda de abarrotes en la comunidad, donde ahora se levanta un museo de sitio. Con el paso del tiempo, y como es común, las relaciones entre los pobladores de la comunidad y los arqueólogos se vuelven entrañables. Esto mismo le sucedió a ella con el renombrado arqueólogo Matthew Stirling, cuya amistad tuvo como consecuencia el cariño y cuidado de la cabeza colosal. En una ocasión, durante la década de los cincuenta, intentaron llevarse el monumento. Esa intención fracasó porque Cata hizo sonar las campanas de la iglesia del pueblo para que los ejidatarios impidieran el despojo. Hoy, la valentía de la tía Cata perdura a través de la décima con la que comienza este texto, de la misma forma que la cabeza colosal permanece en el sitio de Tres Zapotes (Williams 1991).

Pero más que el diluido parentesco con la tía de mi abuela, el tema de la arqueología como musa es el que me atrapa; sobre todo si de olmecas se trata. Así

El tema de la arqueología como musa es el que me atrapa; sobre todo si de olmecas se trata. Así pues, esta décima introductoria ha sido solo el pretexto para la presentación de una breve muestra del fuerte vínculo entre la arqueología y el arte.

pues, esta décima introductoria ha sido solo el pretexto para la presentación de una breve muestra del fuerte vínculo entre la arqueología y el arte.

Poemas sobre el pasado

Según los expertos en Neruda, al estudiar sus prácticas de lectura se pueden reconocer dos clases de libros en la biblioteca personal del poeta: los del tipo “el bosque de la literatura”, como les denominó a las novelas, y “el árbol del conocimiento”, formado por enciclopedias, mapas antiguos –como los que decoran sus casas en Santiago y Valparaíso en Chile–, ilustraciones, fotografías, planos de sitios pretéritos y libros de arqueología (Oses 2009). Rapanui (Isla de Pascua en la Polinesia), estuvo presente en la vida y obra de Neruda de manera recurrente. *La rosa separada* (1972) fue el producto lírico de un viaje de 10 días a la isla. El conjunto de 25 poemas está dedicado a los hombres que la habitaron, siendo protagonistas de varios de sus versos las impresionantes esculturas moais.

Los rostros derrotados en el centro,
quebrados y caídos, con sus grandes narices
hundidas en la costra calcárea de la isla,
los gigantes indican a quién? a nadie?



un camino, un extraño camino de gigantes:
allí quedaron rotos cuando avanzaron, cayeron
y allí quedó su peso prodigioso caído,
besando la ceniza sagrada, regresando
al magma natalicio, malheridos, cubiertos
por la luz oceánica, la corta lluvia, el polvo
volcánico, y más tarde
por esta soledad del ombligo del mundo:
la soledad redonda de todo el mar reunido...

Otro caso destacable es el del poeta Octavio Paz y el producto de una entrañable amistad con los arqueólogos Alfonso Medellín Zenil y Francisco Beverido. El célebre *Magia de la risa* (uv, 1962) está dedicado a la sublime expresión de las caritas sonrientes prehispánicas halladas en la costa del Golfo de México. La presencia de Paz en varias escenas de la arqueología mexicana se vuelve interesante, tal y como lo muestra el magistral prólogo del mencionado libro.

Un incidente conocido sobre Paz es el que aconteció a finales de la década de los ochenta, cuando se divulgó la traducción al español de tres artículos escritos por arqueólogos mayistas extranjeros. Dichos textos estaban acompañados por una exquisita introducción firmada por Paz, editor de la revista *Vuelta*, en la que fueron publicados. “Tres ensayos sobre antropología e historia” (1987) constituyó una fuerte crítica a los arqueólogos marxistas de la Escuela Na-

cional de Antropología e Historia (ENAH) enfocada en la supuesta mala calidad académica de sus egresados y haciéndolos responsables de la ausencia de especialistas mexicanos en las listas de referencias de los textos sobre estudios en el área maya que, como ya hemos mencionado, eran efectuados por arqueólogos extranjeros. Paz coloca a Pierre Clastres como el prototipo del “buen arqueólogo” y llega al extremo de lanzar como propuesta la clausura de la primera escuela de antropología en México. Por supuesto, las respuestas de arqueólogos, antropólogos y sociólogos no se hicieron esperar. Una de las divulgadas fue la elaborada por Héctor Díaz Polanco y Gilberto López y Rivas, titulada “Los motivos de Octavio Paz” en el periódico *Excélsior*, el 8 de marzo de 1987:

La misma obsesión anticomunista explica la selección de los autores que Paz presenta como paradigmas de cientificidad: lo que le importa no es que sean buenos antropólogos, sino que sean antimarxistas. De otra manera no podría entenderse por qué escoge Paz a Pierre Clastres, famoso tanto por su anticomunismo como por su increíble ignorancia y frivolidad... ¿Este es el estilo científico que Paz recomienda a las nuevas generaciones? Paz dice que fue Claude Lévi-Strauss quien le dijo hace veinte años que la ENAH era una de las mejores escuelas del mundo. Pues



bien, cuando Clastres se presentó con sus “ideas” en el seminario de Lévi-Strauss (quien no es marxista, como se sabe), este lo despachó mientras le indicaba: “Usted ni siquiera ha leído las obras que cita”.

Ahora bien, es importante señalar “los motivos” –aludiendo a su propio texto– que llevaron a Díaz y López a contestar de esta manera a Paz. Como es sabido, hacia finales de la década de los años sesenta, la ENAH era un espacio de confrontación directa con el Estado mexicano. La denominada “antropología militante” –que profesan Díaz y López y Rivas– surge como una tendencia ideológica de antropólogos en contra de las corrientes oficialistas de esa época, proponiendo una resolución a la llamada cuestión étnica (López y Rivas 2005). Dicha ideología militante suscita participaciones como la de Díaz y López en acciones concretas en contra (y a favor) de ciertos partidos políticos bajo el aparente cobijo de la disciplina antropológica. De hecho, López y Rivas ha ocupado en dos ocasiones el cargo de diputado federal de México por el Partido de la Revolución Democrática (PRD). Con lo anterior no queremos denostar ni el cargo, ni el uso político de la antropología (con el que podemos estar de acuerdo o no). Únicamente hacemos referencia al hecho de que la respuesta a Paz pudo estar basada, más que en una defensa de los arqueólogos mexicanos, en una

militancia política (de la que ni la arqueología ni el arte han podido desvincularse).

Regresando al tema, el episodio sobre la ideología que detonó en Paz la molestia sobre el estado de la antropología durante la década de los setenta es muestra del apasionamiento que la arqueología le provocaba y que actualmente los especialistas reconocen. El arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, durante una charla ofrecida en el Palacio de Bellas Artes de México en 2014, externó la capacidad que tuvo el poeta para captar de manera significativa a las sociedades prehispánicas. Ahí mismo señaló que años después de sus publicaciones, la arqueología aceptaba que Octavio Paz tenía razón sobre algunas de sus ideas en torno al mundo prehispánico. Aún más, la edición especial núm.1 de la popular revista *Arqueología Mexicana* sobre “Imágenes del Museo Nacional de Antropología” (1998) tiene como textos inaugurales los realizados por el poeta mexicano: “Presentación”, “El oficio de la roca. Piedra”, “El lenguaje del barro. Cerámica”, y “El arte de lo diverso. Materiales varios”.

No podíamos dejar de mencionar al poeta Carlos Pellicer, uno de los pioneros de la lírica moderna con temática arqueológica –vertiente en la que se incluye a Neruda y Paz–. Hasta la década de los años veinte, la poesía sobre la historia mexicana tenía tintes dramáticos y estaba enfocada en figuras emblemáticas del nacionalismo revolucionario. En el año 2003 se



publicó el libro *Carlos Pellicer. Iconografía*, en el Fondo de Cultura Económica. El grandioso capítulo introductorio titulado “Las tradiciones de Carlos Pellicer” fue escrito por Carlos Monsiváis; se trata de una invitación a la añoranza y las perspectivas del poeta identificadas a través de tradiciones como la literaria, la arqueológica y la artística. Dentro de este último tópico, Monsiváis destaca el genuino compromiso cívico de Pellicer reflejado en la fundación y organización de varios museos arqueológicos en México, destacando el de Villahermosa, Tabasco (1951). La obra mencionada incluye la sección titulada “Carlos Pellicer y la arqueología”, constituida por una serie de fotos del poeta incursionando en sitios arqueológicos como Mitla en Oaxaca, Tajín en Veracruz y Palenque en Chiapas; igualmente, imágenes de él presenciando la excavación de una cabeza colosal y un trono olmeca en La Venta, Tabasco; y finalmente, posando junto a la famosa escultura de Uxpanapa conocida como *El Luchador*, en su casa de las Lomas. Pellicer se transforma cuando escribe sobre sus viajes al sur de la costa del Golfo, de la misma forma que lo siente un arqueólogo olmeca.

Entre dibujantes, pintores y arqueólogos

La arqueología no solo figura en la escena literaria. La presencia de su objeto y su objetivo de estudio se observan en famosas obras pictóricas, murales, dibujos y

caricaturas. Comenzaremos con el caso de Diego Rivera y su afición por la arqueología mexicana. El muralista es probablemente el artista nacional más conocido en el mundo, y su obra sobre el pasado prehispánico se encuentra en importantes recintos de México y el extranjero. Para la realización de esta, Rivera fue un gran lector de la historia contada por los cronistas como Bernal Díaz del Castillo, así como de libros arqueológicos especializados. Como se sabe, tenía una gran afición por coleccionar todo tipo de piezas prehispánicas y posó en numerosas fotos rodeado de su colección, hoy resguardada en el Museo Anahuacalli. Representa uno de los más importantes exponentes de la reconstrucción hipotética de la vida prehispánica en Mesoamérica, al retratar la vestimenta, arquitectura, comida y fisonomía de los antiguos pobladores.

Impulsado por Diego Rivera, Miguel Covarrubias –*El Chamaco*, como le apodaban por ser el más joven de un distinguido grupo de artistas como Dr. Atl, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Manuel Rodríguez Lozano– fue una figura clave en los estudios arqueológicos de las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Caricaturista, dibujante e ilustrador, se incluye entre los exponentes del nacionalismo cultural mexicano a través de sus obras inspiradas en las artes populares y prehispánicas. Covarrubias viajó por todo el sureste de México y reunió el magistral *México South* (1946), que contiene una colección de material arqueológico que es consultada por especialistas hasta hoy en día. Como resultado del trato con destacados

arqueólogos como el ya mencionado Matthew Stirling y Alfonso Caso, Covarrubias se interesó profundamente en indagar acerca de las culturas de la costa del Golfo y logró distinguir características propias en ellas, contribuyendo a definir un estilo artístico particular del que en ese entonces no se había hablado y hoy conocido como “estilo olmeca”, que pocos arqueólogos habían notado: “Se trata de una cultura importante con un gran estilo propio y con una psicología muy especial; una cultura que no encaja dentro de los moldes conocidos, que no podía ser ni maya, ni tolteca, ni totonaca o zapoteca” (Covarrubias 1946, 154).

El interés de Covarrubias por esta cultura se convierte en una obsesión que lo lleva a viajar por el mundo para adquirir, dibujar y fotografiar objetos aparentemente olmecas conformando una de las mejores colecciones, las cuales, a su muerte, pasaron al Museo Nacional de Antropología de México. Los dibujos del artista representan, en muchos casos, el único y más cercano acceso a piezas de las que hoy se desconoce el paradero.

Oda a la arqueología

Desde hace casi dos siglos se construyeron los cimientos de un arte occidental que tiene como musa a la arqueología. A partir de entonces la obra de soneros, decimeros, poetas, literatos, dibujantes, muralistas y artistas en general se cubre de un tinte épico cuando esta trata del pasado.

He dejado para el final la que para mí es una de las muestras más entrañables de la arqueología vista a través de los ojos de un artista:

Al Poeta y Maestro Alfonso Reyes, en la Ciudad de México:

Alfonso, por si no sabes, te lo diré: yo te quiero mucho y te admiro hasta donde puedo; es decir, ya no puedo más. Cuando regrese a la capital iré a verte y te platicaré de la cosa en que ando metido: aquí ando moviendo y trasladando milenios hasta de 38 toneladas. ¡Oyeras cómo crujen! Y cuando se acomodan sobre la plataforma del “Mack”, el que sigue crujiendo soy yo... Ya he trasladado 15 monumentos, me faltan 5 esculturas –más un sepulcro megalítico y un gran sarcófago atascado de siglos– ... Figúrate un poema de siete hectáreas con versos milenarios y encuadrado en misterio... Y es la obra de mi vida. Estoy haciendo un poema con tres reinos y mucho Hombre.

Tu pobrecito Carlos Pellicer (1997). **LPyH**



REFERENCIAS

- Castanedo, Gunther. 2010. “El ‘otro’ viaje de Neruda a Isla de Pascua”. *Nerudiana* n.º 10: 17-20.
- Covarrubias, Miguel. 1946. *México South. The Isthmus of Tehuantepec*. Nueva York: A. A. Knopf.
- Díaz Polanco, Héctor y Gilberto López y Rivas. 1987. “Los motivos de Octavio Paz”. *Excélsior*, 8 de marzo de 1987.
- García Barragán, Elisa. 1997. *Carlos Pellicer en el espacio de la plástica*. Vol. 1. México: UNAM.
- Jiménez, Gustavo. 2004. *Un pasado visible. Antología de poemas sobre vestigios de México antiguo*. México: Artes de México.
- López y Rivas, Gilberto. 2005. “Acerca de la antropología militante”. Ponencia para el coloquio La Otra Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Departamento de Antropología, 21 de septiembre de 2005.
- Oses, Darío. 1999. “Pablo Neruda y Rapa Nui. La isla imposible”. Disponible en http://www.nuestro.cl/chilecronico/neruda_rapa_nui1.htm.
- Paz, Octavio, Alfonso Medellín Zenil y Francisco Beverido. 1962. *Magia de la risa*. Xalapa: UV.
- Paz, Octavio. 1987. “Tres ensayos sobre antropología e historia”. *Vuelta* 11 n.º 122: 9.
- Pellicer, Carlos y Alfonso Reyes. 1997. “Carta de Carlos Pellicer a Alfonso Reyes” (1957). En *Correspondencia 1929-1959*. Editado por Serge I. Zaitzeff. México: El Equilibrista/Conaculta.

Virginia Arieta es arqueóloga por la UV, maestra en Estudios Mesoamericanos y doctora en Antropología por la UNAM; investigadora del Instituto de Antropología-UV y miembro del SNI. Se especializa en la cultura olmeca. Directora editorial de *Fuimos Peces* | *Revista digital*.

ME MIRO EN LO QUE MIRO. Reflexiones sobre la plástica mesoamericana

Maximiliano Sauza Durán

El arte plástico es algo que se mira, y ese mirar se vuelve mutuo cuando aquello que es visto deviene obsesión y amplía su sentido cuando el expectante lo dota de significado, incorporándolo a su visión estructurada del universo.

me miro en lo que miro
como entrar por mis ojos
en un ojo más límpido
me mira lo que miro

es mi creación esto que veo
la percepción es concepción
agua de pensamientos
soy la creación de lo que veo
OCTAVIO PAZ, *Blanco*

I
La historia del arte es la historia de la sensibilidad. En el arte se vierten no solo los sentimientos colectivos e individuales, sino también las formas de ver el mundo, de entenderlo, de expresarlo. Recorro al epígrafe de este ensayo, un fragmento del poema *Blanco* de Octavio Paz, para bordear el límite de un fenómeno universal: “me miro en lo que miro [...] soy la creación de lo que veo”. El arte plástico es algo que se mira, y ese mirar se vuelve mutuo cuando aquello que es visto deviene obsesión y amplía su sentido cuando el expectante lo dota de significado, incorporándolo a su visión estructurada del universo. Cada época advierte nuevas formas de expresión, de lectura, de apreciación. El arte se mueve (nos movemos en él). En el mar de la imaginación ninguna balsa toca tierra.

En su *Vida interior*, el arzobispo- virrey de la Nueva España, Juan de Palafox y Mendoza, advierte una visión ascética que bien puede servir

de metáfora conductora para este ensayo: un ángel atraviesa los muros del Santísimo Sacramento y le señala, con la mano derecha, la hostia; con la izquierda, sostiene excremento, anunciando que ese es el mundo. Palafox y Mendoza no supo si lo que vio lo hizo con los ojos del cuerpo, del alma, o de la imaginación; solo que lo vio con toda claridad. Contemplar una obra de arte produce un efecto similar a la experiencia del docto arzobispo- virrey: uno ve con los ojos de su cuerpo, despertando así los del alma, y estos, a su vez, abren los párpados de la imaginación. En el arrebato del mirar se pierde y bifurca el resto de los sentidos. Por los ojos entra cierta sensibilidad: colores, formas, texturas, profundidades.

El arte mesoamericano –sea lo que sea que entendamos por arte o por Mesoamérica– ha sido visto de distintas maneras a lo largo del tiempo. En el siglo XVI, el terror y el asombro se alojaron en un mismo nicho: los europeos que desembarcaban en las costas levantes del indómito Nuevo Mundo no dejaron de registrar sus impresiones ante los que llamaban espantosos, nauseabundos, terribles ídolos indios. A la conquista de la geografía le siguió la conquista de los símbolos. Las deidades impronunciadas se enmascararon de vírgenes y santos, allá entre los siglos XVI y XVIII. El panteón indígena aceptaba sin reservas nuevas modalidades de lo sagrado. La cristiandad y su monolítico Dios fueron asimilados a los no pocos monolitos indígenas. Tonantzin y Guadalupe, San Juan y Tláloc, Cristo y Tonatiuh... Los nombres auguran el juego barroco de las máscaras. El plural crisol de idiomas y culturas se sintetizó en el acabado de los excéntricos principios estéticos del periodo barroco: la nueva expresión americana.



La hegemonía del discurso científico del siglo XIX vino a desalojar a Dios como centro de la cosmovisión occidental. Las preocupaciones por lo perdido fecundaron las búsquedas por lo autóctono. El nacimiento de las ciencias acompañó al desaliento de la incipiente Modernidad. Desencanto y maravilla, impresión e interés, asombro y miedo; estas fueron las dicotomías que desprendieron los románticos decimonónicos, los primeros conscientes de la diversidad étnica y cultural, quizá, del mundo entero. Influidos por la lectura de cronistas, alentados por el espíritu de la época, la marginalidad del arte indioamericano desembocó en una nueva mitología para ellos. Las bases de esta nueva sensibilidad se encontraban ya en ciertos cronistas coloniales: fray Bartolomé de las Casas, el cosmógrafo Carlos de Sigüenza y Góngora, el ilustre jesuita Francisco Xavier Clavijero.

En *La llama doble*, Octavio Paz afirma: “El romanticismo no nos enseñó a pensar: nos enseñó

a sentir”. Pero, ¿qué nos enseñó exactamente a sentir? Nos demostró que Occidente, en la cima económica y política del mundo, era no solo culpable de la desaparición de múltiples expresiones culturales a lo largo y ancho del orbe, sino también responsable del surgimiento de una búsqueda de la libertad espiritual del ser humano. Y como el hombre occidental se atosigó de sí mismo, volcó la mirada a su vorágine: a los pueblos que oprimió, conquistó y evangelizó. Así nació también la antropología, el lente del “otro nuevo mundo”. Como dirían Paz y acaso Lévi-Strauss, la antropología es la forma en que Occidente se ha disculpado ante el resto del mundo.

Regresar al salvajismo sin dejar de ser civilizados. Este es, acaso, el lema implícito de la Modernidad. La literatura desempeñó un papel importante en cómo Occidente miró el arte indígena. Relatos maravillosos como “Por la boca de los dioses” o “Chac Mool” de Carlos Fuentes, si bien tienen imprecisiones dentro de la lógica

simbólica mesoamericana, revelan la importancia del discurso antropológico en la cosmovisión del México moderno. La era de los museos y de las exposiciones fue auspiciada por la hermenéutica de la globalidad. En el siglo XX se inició la preocupación *real* por un pasado negado, por una historia a medias. Somos lo que vemos, también lo que destruimos.

II

La poesía, afirmó Aristóteles, es más filosófica que la historia, pues mientras esta habla de lo sucedido, aquella trata de lo que podría suceder. El arte como posibilidad es el acto puro de creación. El mundo que se vuelve posible, que se materializa estéticamente, es lo que los griegos definieron como mimesis: la potencia del artista de ser artista, la fórmula del poeta de hacer poesía, la representación del mundo que se nutre de lo concebido. Si para el maestro de Aristóteles, Platón, el acto de crear era un acto de copiar (motivo por el que expulsa a los poetas en su *República*, pues

al copiar se reproducían las bajas pasiones del pueblo), para Aristóteles la mimesis es un acto, casi, de fe: un hacer, un construir, un inventar o, mejor dicho, un creer en la invención.

En la novela corta *La obra de arte desconocida*, Honoré de Balzac hizo de la creación una fábula. La novela relata la historia de Frenhofer, un pintor que ha dedicado 10 años de su vida a pintar un retrato que pretende ser más bello que su modelo. Un cuadro que fuera también una ilusión del acto creador, donde el cuerpo pareciera respirar, donde las formas no se quedaran en líneas, donde la carne palpitará: “¡La misión del arte –le reprocha a Frenhofer su maestro, François Porbus– no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista, sino un poeta!”

Quizá la gran pregunta del arte occidental sea esa: ¿el arte copia a la naturaleza? No pretendo dar una respuesta a ello. Por otro lado, creo que sirve de premisa para preguntar el porqué del arte mesoamericano. Creo que la incógnita permite bordear los límites de otro problema. Si Occidente distingue las sustancias naturales de las culturales, ¿lo hace del mismo modo el arte mesoamericano? En lengua náhuatl, el término *tol-técatl* es referido al artista, aquel que *sabe hacer* las cosas. (Acaso se antoja recordar la palabra griega *tecné*, o el *savoir-faire* francés.)

El arte es síntesis. No es tanto un recipiente sino un embudo. Por él pasan filtradas la religión, la política, la vida cotidiana... Al ser síntesis de espíritus y de épocas, es fundamental entender que para las culturas mesoamericanas no existía el mismo orden del mundo que nosotros tenemos. En Teotihuacan, por ejemplo, se privilegia el arte pictórico de los palacios residenciales, adornados con soberbios tonos rojizos y azules, mientras que los mayas preferían

Ese *ethos* mesoamericano tiene su mayor representante en el arte plástico, en buena medida, porque es lo que nos ha quedado como testimonio material que la arqueología poco a poco devela, y la literatura, de algún tiempo a esta parte, lo vuelve verosímil.

labrar la piedra, erigiendo estelas y alzando dinteles en sus edificios. Los zapotecos fundaron la ciudad de Monte Albán como el eje rector de los Valles Centrales oaxaqueños, enterrando en suntuosas tumbas a sus gobernantes, mientras los pueblos del Pacífico vivían dispersos en cacicazgos, alabando la sexualidad femenina y la fecundidad de la tierra, construyendo recintos mortuorios que anhelaban llegar al centro del saurio mitológico que es la Tierra. El caleidoscopio cultural mesoamericano parece desviar la mirada, pero, como cree Alfredo López Austin, es posible encontrar un sustrato común. Un *algo* que amalgama y a la vez repele. Ese núcleo duro del que habla López Austin, ese *ethos* mesoamericano, tiene su mayor representante en el arte plástico, en buena medida, porque es lo que nos ha quedado como testimonio material que la arqueología poco a poco devela, y la literatura, de algún tiempo a esta parte, lo vuelve verosímil.

El arte no solo es documento histórico y antropológico, no solo es testimonio de la vida cultural de cierta gente en cierta época, es también puerta y llave a la sensibilidad que nos es inherente como

especie. Leonardo López Luján, en una conferencia que le escuché exponer alguna vez, dijo algo fascinante sobre la *Coatlicue* que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología: si a los frailes españoles les causó terror su descubrimiento, pues despertó el culto pagano de los indígenas, si ante los espectadores románticos el efecto fue la estupefacción, si en la actualidad uno entra a la Sala Azteca y se empotra ante la escultura, ya sea mexicano o extranjero, y la escultura lo envuelve en su misterio, es porque esta pieza fue hecha para ello: para causar ya asombro, ya terror, mas nunca indiferencia. Incluso en la literatura hay retratos muy significativos de la *Coatlicue*. Recuerdo un cuento perfecto de José Emilio Pacheco (“La fiesta brava”), donde el capitán Keller –un veterano norteamericano, acostumbrado a la barbarie de la guerra en Vietnam, quien a su vez es protagonista de un manuscrito dentro del relato– visita el Museo Nacional de Antropología, y donde la fascinación que le causa la terrible diosa mexicana es un eje que deviene hecatombe en la trama.

El cómo vemos el arte es un reflejo de qué ocurre en nuestro mundo. La experiencia estética se vuelve también experiencia moral. El arte trasciende planos que no se propone. Y cuando los descubrimos, sentimos que la posibilidad poética ha logrado penetrar en la verdad; sentimos que ha valido la pena *presenciar* lo que nos conmueve; nos volvemos parte de la metáfora que contemplamos.

III

La antropología, me aventuro, no enseña a pensar ni a sentir, enseña a mirar. Pero de la mirada no solo nos entra el mundo, también de ahí sale de nosotros. Poniendo como ejemplo el área de la Costa del Golfo: desde las monumentales cabezas colosales olmecas

del sur, hasta las figuras de arcilla blanca de los huastecos, en el norte; pasando por las figurillas sonrientes del centro de Veracruz, o por las Cihuateteo de El Zapotal; sin dejar de lado los excéntricos motivos nebulosos de El Tajín; encontramos, recordando a Sara Ladrón de Guevara, la unidad en la diversidad. Una pluralidad que vibra buscando su centro. (Siempre movable, siempre latente.) Si los olmecas del primer milenio a. C. animalizaron a los hombres, los habitantes del centro de Veracruz humanizaron a las bestias, en el vasto periodo Clásico (200-900 d. C.). Aquellos deificaron al jaguar, al águila, al cocodrilo, y sus atributos son visibles en las esculturas de los gobernantes: figuras de piedra postradas en acecho. Los centro-veracruzanos, por su parte, muestran animales haciendo labores humanas: monos jugueteando como niños en su árbol, perros bañados de chapopote: fieles cómplices del proceso civilizatorio, murciélagos y serpientes danzando en el inframundo. Podemos ver cómo los cambios culturales, con el devenir de los siglos, son apenas perceptibles. De una cabeza colosal de piedra basáltica a un fino rostro pintado en un códice mixteco hay tres mil años de continuidad y apenas algunos rasgos evidentes de ruptura. La una es ósmosis de la otra. La primera se entiende en relación con la segunda. La otra es consecuencia de la una.

El arte también puede verse, aunque suene trillado, como un espejo de la vida. Un espejo, eso sí, empañado y enmohecido, que deforma lo que refleja, que lo vuelve a inventar en cada mirada, que es bello o sublime por sí mismo, no por lo que hay al otro lado. Así, los motivos constantes del arte mesoamericano pueden ser visualizados desde nuestra conciencia moderna: ¿no son el frijol, el chile, la calabaza y, por supuesto, el



maíz, elementos fundamentales de la dieta del mexicano contemporáneo? ¿Y no narran los antiguos mitos mayas que el hombre fue hecho a base de maíz? ¿No vemos un augurio de esos mitos en las mazorcas antropomorfas pintadas en Cacaxtla (600-900 d. C.), en el valle poblano-tlaxcalteca? ¿No se encontraron evidencias del primer uso de esta gramínea en cuevas del norte de México, así como en remotos rincones de las selvas centroamericanas, a más de cien siglos de nuestro tiempo? ¿No son los cetros que portan los dignatarios y guerreros olmecas en sus retratos, efigies de

mazorcas maduras, de las cuales brota el maíz, como símbolo del dominio del mundo agreste, que va caminando al destino funesto de la civilización? El arte es dominio de técnica. Arte es lenguaje y mito. Esta tríada es indisoluble, y si la podemos dividir es acaso por nuestro capricho teórico. Pero en los orígenes de la civilización, difícilmente la experiencia estética puede disociarse del entendimiento cabal del universo.

Para el mexica, los toltecas eran no solo los hacedores de las artes mecánicas y espirituales; fueron también una raza imaginaria, una civilización que fundó el tiem-

po habitable. Tollan, la metrópoli arquetípica del imaginario mesoamericano, es el gran eje, el motor del movimiento, el lugar donde el mundo encuentra su centro. En el pensamiento mesoamericano todo tiene su modelo. Tremolantes andan siempre el mito, el lenguaje y el arte.

Si en Occidente Dios es inmaterial, omnipotente y abstracto, para los mesoamericanos no había nada más concreto que las fuerzas sagradas, y así las representaban: el calendario ritual rige la vida mundana, los tiempos son cíclicos, pues el cosmos gira sempiterno. Si en Occidente el hombre es semejante a Dios, en Mesoamérica los dioses son hombres, mujeres, niños, bestias, lugares y cosas. Para el cristianismo, Dios está en todas partes; para Mesoamérica, los dioses son posibles en todas las cosas. Las fuerzas nebulosas de los dioses habitan sus retratos: no es difícil encontrar monolitos o estatuillas de barro decapitados, pues matando las imágenes, se matan también las cosas representadas. Nuevamente: mito, lenguaje. El Dios judeocristiano no necesita alimentarse. Los dioses mesoamericanos parecen y en su perecer se destruye también el género humano. Las gracias, los dones, las dádivas van siempre de ambos lados. Basta con recordar a la Gran Diosa de Teotihuacan: erigida como enorme montaña, portadora de la parafernalia de vivos colores que representan la hermosura divina, de sus manos salen las corrientes de mantenimientos que van a dar a la tierra. ¿Y qué ofrece el humano a cambio? Los dioses son caprichosos. Beben sangre, necesitan del olor de las flores y de los copales ardiendo. Nada puede quedarse quieto. La vida de unos se sacrifica por el bien de todos. Por ello se construyeron las pirámides. El miedo al desorden hace

que los pueblos planifiquen su espacio y su tiempo. El miedo a la existencia fomenta –o fermenta– la imaginación. Lo que un pueblo cree sobre la vida lo sintetiza en lo que afirma sobre la muerte. Para los cristianos, la vida después de la muerte es un premio o un castigo. Para los mesoamericanos, la muerte era una continuación de la vida. Los oficios se perpetúan y la forma de morir define el destino del difunto. La valentía en batalla se premiaba con custodiar al Sol en forma de ave o mariposa, todas las mañanas, en la lucha del día contra la noche. La muerte por ahogamiento o hidropesía significaba un lugar en el Tlalocan, el paraíso del dios de las lluvias. La muerte de la mujer pariendo se equiparaba con una lucha de la más alta categoría. El morir en un sacrificio significaba ser el médium para que los dioses manifestasen sus motivos y razones aquí, en la tierra firme, donde habitamos los que nos iremos.

Por ello el arte mesoamericano se encuentra en los estados límite de la conciencia: los dioses parecen estar vivos y muertos. Los gobernantes y dignatarios parecen enfrentar su destino, ataviados como guerreros, o imitando las caprichosas posturas del jaguar en acecho o del ave de rapiña que custodia su caza. La vida cotidiana no está exenta de la aprensión de los cánones artísticos. Hasta en las burdas vasijas de uso cotidiano encontramos a veces breves decorados con abstractos conceptos: achurados que rellenan las siluetas de flora y fauna, engobes y pinturas con simbolismos compartidos por los distintos estratos sociales. Siempre lenguaje, siempre mito. Paradójicamente, hay signos que apenas cruzan la barrera para ser símbolos. El tiempo los vuelve caducos, los pueblos los van olvidando. El significado se cifra tanto

que, en algún momento, se vuelve emblema de un lenguaje muerto: deviene barranco, piedra y caída.

IV

Luis González Echevarría atina al pensar que la historia de América Latina es la historia de los discursos que la han mermado. Del barroco paradójico (cristiano y ecuménico) que cedió espacio al romanticismo sensiblero y racionalista, hasta la actual modernidad construida por las lógicas de la antropología y la historiografía, México ha sido un foco de pensamientos contradictorios. En todos ellos, sin embargo, ha estado presente la preocupación por el arte indiano. Ya sea por querer expurgarlo, asimilarlo, apropiarlo, aniquilarlo o reivindicarlo, siempre las obras de las civilizaciones autóctonas estarán allí, sepultadas, claustrofóbicas, escondidas, esperando a que las pensemos y las contemplemos, recordándonos que algo hubo antes de nosotros y nosotros seremos ese *algo* para los habitantes del incierto futuro.

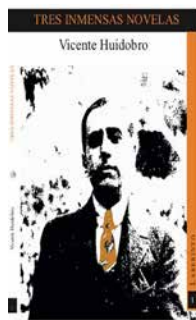
Si, como el arzobispo-*virrey* Juan de Palafox y Mendoza, nos entregamos a las visiones ascéticas –pues el arte es una visión que nos permite vernos en lo que miramos– de la experiencia estética, podremos despertar del sueño de la conciencia. Los ojos del cuerpo coquetean con el mundo; los del alma, con el espíritu. Pero los ojos de la imaginación, ¿esos qué contemplan cuando miran? **LPyH**

Maximiliano Sauza Durán es arqueólogo y maestro en Literatura Mexicana por la UV. Ganó el Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo 2020. Este texto fue finalista en el I Premio de Ensayo Miguel León-Portilla 2018 (Artes de México-UNAM).

Huidobro novelista

Narrativa

Kristian Antonio Cerino



Vicente Huidobro, *Tres inmensas novelas*, México, Laberinto Ediciones/UJAT, 2018, 138 pp.

En realidad no son *Tres inmensas novelas* sino cinco obras narrativas las que Vicente Huidobro, poeta chileno, publicó en 1935. Las tres primeras “novelas” –composiciones breves– las escribió con Hans Arp, y como el libro era pequeño en número de páginas para el editor, Huidobro redactó otras dos que adjuntó al manuscrito. El proceso de escritura, entre Hans y Huidobro, comenzó en 1931. Cuatro años después el libro fue impreso.

En una carta que escribió Huidobro para su amigo Arp en 1932, dice: “me he visto obligado

Cada relato es una rebeldía que aspira a una vida errante, a una vida entre las márgenes. Pero ¿en verdad son “novelas” los relatos –que pueden leerse como cuentos– de Huidobro y Arp?

a escribir yo otras dos más. Estos dos, que he titulado *Dos ejemplares de novela*, te las dedicaré a ti en recuerdo de aquellas vacaciones que pasamos juntos en Arcachón y de esas noches cuando a la hora de la sobremesa nos entreteníamos en escribir juntos las tres novelas tan ejemplares que encabezan este libro”.

Algunos lectores que comienzan a leer aún la obra poética de Huidobro se han sorprendido no porque el chileno haya escrito narrativa, sino por el hecho de que publicara una obra conjunta, es decir, a cuatro manos, con Hans Arp (1887-1966), poeta y pintor franco-alemán. ¿Puede un poeta como Huidobro encontrar coincidencias con otro poeta y escribir narrativa?: “Siempre creí imposible escribir un libro en colaboración con alguien y poder acordar mis instrumentos con los de otro. Contigo la cosa marchó tan bien, que no me lo puedo explicar sino por cierta confraternidad”.

Con el mismo título de *Tres inmensas novelas* se publicó y se distribuyó en México a fines de 2018. *Grosso modo*, esta obra, con los sellos de Laberinto Ediciones y la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, son cinco “novelas”; un libro que se divide en dos partes: *Tres novelas ejemplares* (Huidobro-Arp) que incluye: “Salvad vuestros ojos” (novela posthistórica), “El jardín del castillo de media noche” (novela policial) y “La cigüeña encadenada” (novela patriótica y alsaciana), y *Dos ejemplares de novela* que contiene “El gato con botas y Simbad el Mari-

no o Badsim el marrano” (novela póstuma) y “La misión del gánster o la lámpara maravillosa” (novela oriental).

Pese a la complejidad en algunos textos, el lector percibirá no solamente el estilo irónico de la obra sino la dosis de humor que se mantiene en la narración. Cada “novela” en *Tres inmensas novelas* resulta ser una apuesta literaria por montar una crítica a las convenciones sociales. Cada relato es una rebeldía que aspira a una vida errante, a una vida entre las márgenes. Pero ¿en verdad son “novelas” los relatos –que pueden leerse como cuentos– de Huidobro y Arp?

Ostria, citado en el libro, cree que estamos frente a “un repertorio de subgéneros novelescos (recordemos que también las novelas ejemplares cervantinas exploran distintas formas del novelar de su tiempo), que son, sucesivamente, objetos de parodia: la novela de anticipación, la novela policial, la novela histórica, la novela política, la novela de aventuras gansteriles”.

La obra recién editada, con prólogo de Juan Armando Epple, es una oportunidad para volver los ojos del lector a la obra narrativa de Huidobro (1893-1948). Epple subraya que Huidobro “se destacó tempranamente por sus propuestas subversivas de los cánones de la poesía, la novela e incluso el teatro”, para preguntarse: “¿cómo pudo haber ignorado el cuento, el más tradicional de los géneros, y objeto de atención especial en la prosa modernista que él conocía muy bien?”. Sin embargo, y lo rei-

Entre líneas se lee *Tres inmensas novelas* como una obra más extensa de lo que se percibe a simple vista. Su valor está en una nueva lectura y en la búsqueda de lo que hay en su interior.

tero: estos relatos breves del chileno, a los que él llamó “novelas”, se pueden leer como cuentos y no creo que esta aseveración reste calidad literaria a los textos.

El prologuista se traslada a los primeros años de creación de Huidobro. Recuerda su libro *Pasando y pasando* (1914), una colección de escritos misceláneos; obra que fue retirada por decisión familiar al publicarse ahí un texto autobiográfico (“Yo”), una apostasía de las ideas cristianas y de la educación jesuita.

Esos escritos, afirma Epple, “ya muestran la postura autoafirmativa y la mordacidad crítica que van a caracterizarlo polémicamente”. Esto permite, a la distancia, darles un valor biográfico a sus escritos, o a este en particular.

En “El gato con botas y Simbad el Marino o Badsim el marraño”, el narrador cuenta la historia de Oratonia, un lugar ficticio en donde los oradores pululan aquí y allá. Uno de los oradores sobresale del resto: por el hecho de que al parlotear ininterrumpidamente genera electricidad: da luz a las casas y hace que el tranvía pueda desplazarse. Para garantizar que la energía nunca falle se han hecho grabar mil discos con su voz. También en Oratonia coexisten tres partidos políticos: a los que les tiembla la mano izquierda, a los que les tiembla la mano dere-

cha y a los que les tiemblan ambas piernas... Estos partidos habrán de conspirar unos con otros (entre crímenes y guerras) con el propósito de asumir el poder dictatorial de Oratonia, en cuyo lugar imaginario veneran a las moscas. Un dictador emergerá en el relato para gobernar y, además, para hablar en el funeral del “orador eléctrico”, asesinado recientemente. Sintiendo un orador especial, el dictador citará hechos de la historia de manera equívoca; aun así, provocará emoción y envidia entre el público. Solo el lector hallará los errores del dictador cuando dice: “¡Con qué colorido su palabra mágica –la del orador eléctrico– sabía pintarnos la batalla de Lepanto, en donde Shakespeare perdió un brazo!”

En “La misión del gánster o la lámpara maravillosa” todo se desarrolla en la ciudad de Peterunia. Una urbe que sufre una metamorfosis de “ultramoderna” a ultravioleta. Es un entramado de asaltos. El primer asaltante es el *Aladino* o John Chicago. Luego los asaltados asaltarán como *Aladino*. Los pobres asaltan a los ricos y estos se hacen gánsteres para continuar con la cadena de asaltos. Una mujer debe asaltar porque ha quedado en la ruina al ser asaltada. Un grupo asalta a los académicos para robarles sus proyectos; a su vez los doctores del conocimiento abandonan sus foros para ir a recuperar lo robado, pero haciéndose también asaltantes... Entre líneas se lee *Tres inmensas novelas* como una obra más extensa de lo que se percibe a simple vista. Su valor está en una nueva lectura y en la búsqueda de lo que hay en su interior. **LPyH**

Kristian Antonio Cerino es académico y periodista. Hizo estudios de Comunicación y Docencia en la UJAT. Estudia el doctorado en Literatura Hispánica en el IIL-L de la UV.

Cuentos noctámbulos

Narrativa

Jorge Morteo



Gerardo Lima Molina, *Cosmos nocturno*, CDMX, FETA, 2018, 114 pp.

Casi toda contraportada lleva en sus líneas el sino del desluz: oscurece lo que debe iluminar y viceversa. *Cosmos nocturno* no es la excepción a la premisa. Sus páginas, aunque bajo el influjo explícito del pintor polaco Beksinski, no parecen alinearse con la estética gótica de ese artista, cargada de monstruos, deformidades, paisajes oscuros, distopías dichosamente irrealizadas. Los de Gerardo Lima Molina (1988) son escenarios y mundos alienígenas, pero de una índole mucho más depurada y, quizá, luminosa, a menos que en el terreno de las letras y el arte pueda hablarse de opacidad creativa.

Las páginas de *Cosmos nocturno* están más emparentadas con las de, por ejemplo, Italo Calvino. Incluso hay una evidente veta de H. P. Lovecraft, personaje tutelar e ineludible para quien escriba en la parcela del horror y lo fantástico. Sin embargo, llama la atención



que los cuentos de Lima Molina estén recubiertos de forma bastante efectiva por un embalaje ágil y ligero. Nada de la prosa sobrecargada con la que ciertos escritores góticos decimonónicos adornaban sus mundos imposibles. En tres o cuatro textos hallamos claras reminiscencias de *Ciudades invisibles*, y en un par más se olfatea el claro y antes mencionado embrujo lovecraftiano. Acaso este último autor sirve más a modo de homenaje y no tanto como estrella polar o piedra de toque de Lima Molina. Pero más allá de situarse en el cuadrante literario recargado de sus antecesores, los textos de Lima Molina sorprenden por la depuración estilística, por las bocanadas prosísticas de aire fresco en ambientes viciados y luces crepusculares. Es el maridaje entre forma y fondo, me parece, uno de los mayores aciertos de *Cosmos nocturno*, la fineza con la que ambos están urdidos.

Los cuentos de Lima Molina son producciones alambicadas, vertidas después de un proceso, sospecho, de destilado. Todo artista guarda su veneno; algunos, no obstante, sienten la necesidad de verterlo en la página de un procesador de textos. Saber la canti-

Los textos de Lima Molina sorprenden por la depuración estilística, por las bocanadas prosísticas de aire fresco en ambientes viciados y luces crepusculares. Es el maridaje entre forma y fondo, me parece, uno de los mayores aciertos.

dad adecuada, conocer el equilibrio preciso es, acaso, parte de la cualidad de la buena literatura: solo quien traduce una inquietud interna en un lenguaje que pueda tender puentes entre distintas conciencias puede preciarse de ser un verdadero creador. Cada una de las veintiuna entregas que componen *Cosmos nocturno* funciona a modo de adoquín en ese dilatado puente entre realidades que observamos a través de una mirilla. Todos los cuentos guardan una extensión similar, en la que Lima Molina echa mano de los recursos

narrativos: prolijidad, economía del lenguaje, coherencia narrativa. Gracias a su pericia, crea un pastiche de claroscuros fantásticos que rara vez dejan indiferente a quien asiste a la puesta en escena; todo lo contrario, los textos de *Cosmos nocturno* provocan zozobra y sorpresa, el tipo de emociones de quien reconoce algo presumiblemente olvidado. Las historias de Lima Molina están contaminadas por un aire evidentemente onírico y fronterizo; el tiempo en el que se desarrollan es deliberadamente vago; el escenario puede situarse en Oriente, Europa o incluso en una suerte de meta-realidad que flota sobre nuestro mundo y que carece de nombre: debido a su naturaleza etérea no precisamos situar el punto donde esta realidad se erige. En este sentido, las creaciones de *Cosmos nocturno* están salpimentadas por la ucronía de un mundo plausible que no llegó a materializarse, pero que acecha en la dimensión más próxima de la imaginación desbordada del decadentismo finisecular del siglo XIX.

Lima Molina observa el muladar de su invención desde la distancia aérea de la creación: la distancia de quien registra y re-

porta, sin experimentar soplos cardiacos. Lo narrado es, quizás, más importante aquí que la experiencia autoral, de la que tanto han abusado últimamente ciertos escritores que escriben sobre su pesadosa y agonizante vida de escritores. Ya lo dijo Bolaño: la única autobiografía interesante es la de autores con erecciones de 30 centímetros. Por otro lado, quizá la repetitividad del final pretendidamente climático de varios de los cuentos de *Cosmos nocturno* pueda causar cierta predeterminación a la expectativa efectivista. A veces, después de despachar media decena de cuentos, el lector parece predestinado a dejarse embrujar por un final inesperado o apoteósico. Sin embargo, no es injusto argumentar que, acaso, la extensión breve precisa de estas argucias pirotécnicas; un requerimiento para quedar registrado en la mente de un lector sitiado por el maremágnum de información de la liquidez tecnológica.

Por otro lado, la metamorfosis parece ser uno de los motivos recurrentes en *Cosmos nocturno*. Uno de los cuentos habla de una reunión de alta sociedad en la que los comensales se transforman, a través del poder de la poesía, en insectos alados. Otros ejemplos de transformación los encontramos en una serie de gusanos que se convierten en mariposas, o en hombres arácnidos que cargan con cruces, o en polillas y dirigibles con alas, o en narradores que se convierten en rosas. Otro aspecto descollante de *Cosmos nocturno* es la aparente incomunicación entre las voces que recorren los cuentos; no en pocos textos se habla de lenguajes incomprensibles, idiomas que los protagonistas no logran descifrar, lenguas alienígenas: una pincelada evoca un poco los “Crímenes de la Calle Morgue”, de ese otro maestro tutelar del género que fue el preclaro Edgar Allan Poe.

Cabe preguntarse si una prosa depurada que habla de jinetes, noctámbulos, zánganos, ritos, que evoca a Samarcanda, que hace referencia a psicópatas, que habla de condes enfermos, es suficiente para cimentar los pilares del edificio de un nuevo aunque modesto mito, máxime si en estos nuestros tiempos nos hallamos bombardeados por el escepticismo ramplón. Los referentes de la actualidad son, aparentemente, inamovibles. Al crear el universo del dios extraterrestre Cthulhu, H. P. Lovecraft echó mano de un barroquismo robusto que abrevó de la parte más umbría de la psique humana: una producción cargada de anhelos y pesadillas en los que habitaban los demonios del Yo. La de Lima Molina, ya se dijo, es otro tipo de prosa, más prístina y evanescente, una prosa sagaz que discurre en la selva de los temas tétricos. El estilo, así como la inteligencia, tiene una cara evidentemente persuasiva. Todo adepto requiere de ser persuadido con la carnada de lo anormal. Los de *Cosmos nocturno* son cuentos concebidos para ser contados alrededor de una fogata de números binarios en donde las lenguas del fuego son veloces y se extinguen con la misma rapidez.

Un último acierto de Lima Molina, y acaso sea este el que mejor se aprecia en *Cosmos nocturno*, es el arrojado del autor por verter luz en las zonas abisales, en los entresijos de la naturaleza humana; iluminar el sótano herrumbroso de un cuento de hadas oscuro que es, acaso, el sótano de la imaginación de todos nosotros. **LPyH**

Jorge Morteo (Veracruz, Ver.) fue becario del PECDA Veracruz en dos emisiones. Ha publicado en medios impresos y electrónicos como *Luvina*, *Revista Crítica* y *Cuadrivio*.

Whitman, novelista visionario

Narrativa

Víctor Hugo Vásquez
Rentería



Walt Whitman, *Vida y aventuras de Jack Engle*, pról. de Zachary Turpin, trad. de Arsinoé Orihuela Alvarado y Arsinoé Orihuela Ochoa, Xalapa, Aquelarre, 2018, 160 pp.

Descubierta en 2017 por Zachary Turpin, estudiante de doctorado de la Universidad de Houston, *Vida y aventuras de Jack Engle*, segunda novela de Walt Whitman, se publica por primera vez en castellano ese mismo año en España. Meses después, ya en 2018, Aquelarre Ediciones, empresa independiente afincada en Xalapa, da a conocer su espléndida edición para América Latina.

La novela en inglés, firmada con seudónimo, aparece en seis entregas entre el 14 de marzo y el 18 de abril de 1852 en el *New York Sunday Dispatch*, la competencia en aquel entonces del sempiterno *New York Times*. *Vida y aventuras de Jack Engle* se inserta en el subgénero del folletín o novela por entregas, que se había iniciado prácticamente con el siglo en periódicos parisi-

nos. Contada en primera persona del singular por su narrador protagonista, la novela es un *coming of age* que refiere la historia –desde la perspectiva del adulto– de los años de infancia y adolescencia: huérfano, pobre, en las calles de Nueva York; hasta que ocurre, todavía en la infancia, un providencial encuentro con Efraín y Violeta, un matrimonio de gentiles cuáqueros.

Dado el año en que originalmente se publica, así como lo insigne y, sobre todo, fundacional que se vuelve la posterior producción de su creador, pareciera casi obligado que a *Vida...* pronto se le asocie con *Hojas de hierba* (1855), ese dilatado poemario, especie de libro de libros, que le dará fama y fortuna al “hombre solo en el mar, viejo hermoso”, que para García Lorca es aquel poeta de Nueva York.

Conviene entonces –para justipreciar el volumen– ampliar primero el espectro –la herencia inglesa decimonónica–, a fin de contemplar la literatura picaresca de la España de mediados del siglo XVI; después, acudir al folletín francés del primer tercio del XIX, para conectar en ese mismo siglo con la emergente tradición norteamericana hasta, finalmente, llegar a cierto realismo naturalista en los *roaring 20's*.

Si bien al *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens se le atribuye ser la primera novela en lengua inglesa que tiene como protagonista a un niño que vive en la calle enfrentándose a una serie de condiciones adversas, ya el *Lazarillo de Tormes*, de autoría anónima, había inaugurado en 1554 ese género en el cual su protagonista cuenta vida y aventuras de los más vulnerables años. Comparte el libro de Whitman con el ilustre antecedente ibérico el recurso de la falsa autobiografía (el título original en inglés es *Life and Adventures of Jack Engle: An Autobiography; in Which the Reader Will Find Some Fami-*



liar Characters); el determinismo social que más adelante afilarán Dreiser, Crane o London; el enjuiciamiento a esos “*familiar characters*” del título; el tono realista que privilegia –por momentos– lo escabroso de la vida de estos y de su entorno, así como la intención de moralizar mediante la exhibición de los vicios y el castigo a quienes los practican, sin que esto último impida al volumen cimentar sus mejores cualidades en el humor.

Esta segunda novela de Whitman también puede ser abordada a partir del tipo de personajes que parece privilegiar la tradición literaria norteamericana del XIX, a saber el solitario –casi ermitaño– y, claro, el pícaro. En el primer caso podríamos enlistar a Wakefield, Hester Prynne, el Thoreau de *Walden*, *Bartleby* y *Ahab*; en el segundo, a *Rip Van Winkle*, *Ichabod Crane*, *Tom Sawyer*, *Daisy Miller* y *Huckleberry Finn*. Se escapa Jack Engle, como casi todos los personajes de su estirpe en la narrativa estadounidense, de la miseria y el fatalismo, del envilecimiento y la corrupción, si bien, con la mejor de las intenciones sus padres

adoptivos quieren que él siga la noble profesión de abogado, de la cual abomina Engle.

A este respecto cabe recordar que el despacho, a cargo del Sr. Covert, en el cual se educará el protagonista, está en Wall Street. Y que entre otros trabajadores cuenta con un escribiente que reniega de su trabajo tanto como de su patrón. En este sentido, Jack Engle no solo es estricto contemporáneo del *Bartleby*, de Herman Melville, sino que lo anticipa, pues la también novela corta del autor de *Moby Dick* se publica –claro, por entregas– en 1853.

Distingue también a *Vida y aventuras de Jack Engle* la confrontación bien versus mal, no solo entre buenos y malos, sino en la propia conciencia de estos y aquellos, la cual lleva a Jack a no tan dilatados como hondos monólogos interiores en los cuales lo mismo reflexiona acerca de la sobrevivencia, la conversión o la fe. Estos asuntos se enmarcan en el trascendentalismo de la época, esa combinación de filosofía, religión y literatura que, encabezada por Ralph Waldo Emerson, ponderaba

entre otras cosas la bondad innata del ser humano. Igualmente, propugnaba el apego a las leyes naturales como fórmula para el buen vivir, al tiempo que no dejaba de ser crítico ni con la facción más reaccionaria de la Iglesia ni con un gobierno que avalaba la esclavitud y encarcelaba al justo.

Mencionaba la sobrevivencia; este no es un asunto menor en la novela de Whitman. Tampoco la ciudad en que ocurre: el Nueva York de mediados del XIX, en pleno despunte de la Revolución industrial. La confrontación progreso *versus* ser humano será a muerte. El viejo Wigglesworth y los jóvenes y desbalagados Nathaniel –rijoso–, Billjiggs –aventurero–, junto con Jack Engle –pícaro– se opondrán tanto a este avance como a las indignas estrategias para ascender en la escala social de las que se valen los duros u oportunistas, encarnados por el abogado Covert. Confrontación de la que saldrá, poco después, harto mal librado Bartleby, precisamente en Wall Street.

Vida y aventuras de Jack Engle anticipa también la encarnizada confrontación que vivirán los personajes de *La edad de la inocencia* (1920), de Edith Wharton, y *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, tratando de no sucumbir al capitalismo y a su hija predilecta, la sociedad industrial. El libro de Whitman, en ese sentido, sí es visionario, un adelantado hijo de su tiempo. Sumémonos a este descubrimiento leyendo *Vida y aventuras de Jack Engle*, al tiempo que celebramos el descollante debut de Aquelarre Ediciones con este su primer libro. **LPyH**

Víctor Hugo Vásquez Rentería es narrador, ensayista, gestor cultural y profesor universitario. Este 2020 aparecerá su libro *No es por intrigar... Veledades críticas sobre literatura mexicana*.

Historia de un mundo risible

Narrativa

Brehnis Xochihua



Georges Minois, *Historia de la risa y de la burla*. Del Renacimiento a nuestros días, trad. de Jorge Brash, México/Xalapa, uv/Ficticia, 2018, 464 pp.

La Universidad Veracruzana, en coedición con Ficticia Editorial, publicó el segundo volumen del texto ensayístico del historiador francés Georges Minois, *Historia de la risa y de la burla*, en la colección Al vuelo de la risa. Con traducción de Jorge Brash, el lector comprende fácilmente el texto (por lo que no es necesario leer el primer volumen para entender esta parte de la obra).¹ Martha Elena Munguía y Claudia Gidi, coordinadoras de la colección, advierten que:

El lector podrá ver en el discurrir de estas páginas cómo se mantiene la risa como una manifestación esencial en la vida de los seres humanos, en su relación con los demás, pero también irá constatando cómo se han modificado el papel de esta en la vida social, los rasgos que se le atribuyen, el empleo

que se le da y sobre todo, cómo se va transformando la mirada interpretativa por parte de filósofos, religiosos, moralistas y estudiosos del fenómeno.

Georges Minois arroja luz sobre las condiciones que favorecen el efecto de la risa, la burla, el humor y lo grotesco en diferentes épocas a partir del Renacimiento hasta nuestros días. Gran parte de su investigación se desarrolla en el continente europeo, pero también abarca otros países, como México, al que califica como: "...la tierra de elección del humor negro" debido a sus festejos fúnebres. Una historia de la risa y la burla no podría estar exenta de humor en su contenido, y a lo largo de los ocho capítulos de esta obra los lectores podrán soltar una buena carcajada. Esta característica hace muy placentera la lectura.

La obra puede dividirse en cuatro partes de acuerdo con los tiempos históricos que abarca (Renacimiento, Ilustración, modernidad y época contemporánea). En los primeros dos capítulos aborda los siglos XVI y XVII, edad del humanismo, de los grandes descubrimientos y la reforma protestante, cuando la risa poseía un poder revolucionario. Los propios valores culturales de la Edad Media fueron algunos de los instrumentos que utilizaron los humanistas para modificar la cultura de la sociedad del siglo XVI. En esta centuria el humanista francés François Rabelais se ríe de lo absurdo de su época: estalla la risa moderna, que ya no es solo cómica, sino absurda. Sin embargo, las autoridades eclesiásticas veían la risa como un elemento diabólico, como un defecto del hombre. El argumento bíblico respecto a esta cuestión era que Cristo jamás sonrió y que los soldados del martirio se burlaron de él. Pese a lo anterior, el pueblo era muy afecto a las festividades carnavalescas –caracterizadas por un libertinaje grotesco y desenfre-

nado— que precedían a la Cuaresma, tiempo de reflexión, lágrimas y arrepentimiento. El autor enfatiza que la risa es parte de la naturaleza humana y cumple un papel importante en la comunicación.

La risa se vuelve también un medio de propaganda y un arma en el periodo del cisma religioso derivado del protestantismo, pues se usó como ofensa entre los diferentes grupos, lo que hace interesante la lectura sobre los ataques protestantes contra los papistas y el intento de ambas facciones por ridiculizarse entre sí mediante la burla. Esta situación favoreció el desarrollo de la caricatura, cuya técnica se basó en la observación metódica del rostro para fines humorísticos. El Renacimiento fue una época humanista donde el hombre descubrió que podía reír de la humanidad.

En el tercero y cuarto capítulos, el autor menciona las transformaciones de la risa como resultado de una evolución cultural: la Ilustración, época en la que el pensamiento científico se aparta de lo religioso. Frente a ello los sujetos de esta época crean el sarcasmo como escudo y la burla como instrumento de ataque, por medio de la crítica. El hombre surgido del Renacimiento aprende a usar la risa como escenario e instrumento de expresión. Molière, Voltaire o Hobbes escriben usando el sarcasmo y la ironía frente a las condiciones de su entorno social, y los pintores populares retratan la risa del pueblo; un ejemplo de ello es la pintura *El hombre que ríe*, de Rembrandt.

La Revolución francesa marcó en Occidente la sociedad, la política, la religión y el humor. Los capítulos v y vi narran los elementos que posibilitaron la aparición de otra faceta de la risa en este periodo. “La revolución adopta características de gran carnaval” y la libertad de expresión por medio de la prensa se vuelve otro escenario en el que la burla y la parafernalia carnavalesca

La globalización a partir del siglo xx hizo que la risa y la burla fueran permanentes; en un mundo de catástrofes y revoluciones la risa es lo único que nos queda.

se desarrollan por medio de la caricatura política en un mundo de efervescencia social. En él la patria, la libertad y la razón fueron “ídolos” del pueblo y su sacralización requirió de tal estilo de burla. El periodo decimonónico es un escenario donde “la risa y el pesimismo van de la mano”, y los pensadores de la época como Schopenhauer, Nietzsche o Victor Hugo dieron testimonio de tales efectos en la sociedad.

La globalización a partir del siglo xx hizo que la risa y la burla fueran permanentes; en un mundo de catástrofes y revoluciones la risa es lo único que nos queda. El séptimo y octavo capítulos mencionan que la comicidad se vuelve un imperativo del nuevo modelo humano. La sociedad contemporánea se concentra en el espectáculo y los excesos. Así, el mundo se impregna de una cacofonía de risas y esta se convierte en una garantía de la supervivencia. Minois termina su obra diciendo que “El hombre no ha concluido su evolución; si quiere sobrevivir, tendrá que adaptarse... y reír”. **LPyH**

NOTA

¹ El primer volumen de la obra es: Minois, George, *Historia de la risa y de la burla. De la antigüedad a la edad media*, uv/Ficticia, Xalapa, 2015, 330 pp.

Brehnis Xochihua es estudiante de la licenciatura en Historia (uv). Ha publicado en la revista *Secuencia*, del Instituto Mora. Realiza proyectos de difusión cultural en Papantla, Ver.

Pliego 16, número 23

Revista

Gerardo Hernández
Rodríguez



José María Espinasa (coord.), *Pliego 16*, núm. 23, México, FLM, 2018.

El horror ha sido material para la imaginación y el arte desde tiempos remotos. Ya en la *Odissea*, el preclaro Odiseo tiene contacto con el Inframundo para pedir consejo a sus amigos muertos. El contacto con la mortalidad le infunde temor, pues él se sabe mortal y reconoce en aquellos espíritus algo inherente a su propio ser. El horror se perpetuó a lo largo de los siglos: cuántas páginas no fueron escritas para satisfacer la necesidad de sentir miedo, de reconocerse en aquellas palabras plasmadas en una hoja. Así lo demuestra la literatura gótica, *Frankenstein...* de Mary Shelley o los cuentos de Edgar Allan Poe. Se habla de genealogías del horror: tal vez su único origen sea la propia mortalidad humana.

Ese mismo miedo y ese origen persisten a lo largo de los 16 textos de *Pliego 16* que, en su número 23, aborda el horror. Entre poesía, ensayo y cuento, los textos perpetúan el miedo, pero también la materia del horror —y, a su vez, de las pesadi-

llas—. Hay una fuerte presencia de la oscuridad, de lo desconocido, de la sangre y de las vísceras; también hay apariciones o espíritus de un mundo que, hasta ahora, nos sigue velado.

Sin embargo, no se debe pensar en el cliché. Cada texto muestra una versión propia del horror. Desde aquellas que nos recuerdan las historias de la infancia, contadas durante años como una tradición en las reuniones familiares que se extendían más de lo necesario, hasta aquellas que parecen acercarse a una realidad que preferiríamos negar.

Categorizar los textos sería disminuirlos, pues los meteríamos en un cajón del cual se esperan ciertos atributos. Además de los atributos propios del género, hay una fuerte carga visual en cada uno de ellos. Podemos oler la sangre y el proceso casi ritual en “La cámara del caos”, de Brianda Pineda, pero también su acercamiento a las imágenes terribles que Goya plasmara en sus cuadros en “Vuelo de brujas”. Por su parte, Lino Monanegi en “*Virgo lactans*” nos acerca la poesía de Georg Trakl y, a su vez, nos remite a imágenes propias de los bosques salvajes, de las tierras indómitas en que, alguna vez, la presencia humana no significa nada. Destacan también las imágenes realistas, contundentes, que aparecen en “El hálito del desierto” de Miguel Civeira. Una narración que, solo al llegar a su parte final, nos enfrenta con un mundo muy cercano al que habitamos.

Aunque he mencionado las imágenes, también hay una fuerte carga psicológica en la mayoría de ellos: “La cámara del caos” vuelve a aparecer con su retrato de una mente envuelta en un mundo que no tiene piedad con sus sacrificados; en “Frente al espejo”, de Gabriela Thorz, notamos una mente alterada, en un estado de negación y que, a su vez, juega con su propia expectativa para llegar al momento que determina su vida: conocemos el miedo a través de esas sutiles psicologías. El poema

“Nota roja” de Joaquín de la Torre es una muestra dura, precisa, del miedo y la muerte: tal vez sea una casualidad, pero encuentro en él algunas reminiscencias de *Seul Contre Tous*, la primera película de Gaspar Noé, o *The Big Shave*, un cortometraje casi olvidado de Martin Scorsese. Su horror radica en la psique humana y su capacidad para llegar a un límite negado, pero posible.

También hay espacio para las pesadillas, ese territorio que parece seguir sin explorarse por completo. De eso deja constancia “Delirio con Nerval”, de Demian Ernesto, que bajo los influjos de la noche se encuentra con una revelación inesperada, y proveniente de alguien inesperado. “El grito”, de Moisés Castañeda Cuevas, también ahonda en el territorio de las pesadillas, y al igual que su personaje, dudamos sobre la realidad o falsedad de las mismas. ¿Acaso no el mundo en que vivimos parece ser una mala broma, una asfixiante pesadilla de la que no podremos despertar nunca?

Aunque he mencionado las imágenes, las pesadillas y la psicología, también hay apariciones. “El mimo”, de Jéssica Tirado Camacho, nos transporta a un mundo cotidiano que, una vez roto, es imposible volver a unir. “Ladrón de agonías”, de Mauro Barea, nos regresa a una época en que la magia y los espíritus eran parte del ciclo de la vida y la muerte: pareciera que el mundo ha padecido con los seres que buscan perder nuestras almas una vez que el cuerpo ha perecido. “Terroros nocturnos”, de Valeria Loera, y “Sumisión”, de Emmanuel Bravo Gutiérrez, nos recuerdan que por la noche hay quien observa desde la oscuridad, una fuerza que sobrepasa nuestras capacidades, una presencia que nos acompaña y quisiera no abandonarnos nunca, aunque el placer que otorga sea imposible de redimirse. “Luto”, de Diego Cíntora, une dos ideas que se parecen mucho: el amor y las apariciones. Ambas terroríficas,

ambas deseadas. “Ramírez”, de Sandra Olguín, nos hace dudar sobre las cualidades de los espíritus y de la carne, nos hace pensar en la existencia, en la posibilidad, de que la vida y la muerte estén unidas de modos que solo quienes están cerca del final de la existencia pueden descubrir.

He reservado para el final los dos textos que no podía clasificar en los mismos niveles de terror. “Concomitancias y unos monstruos”, de Hebe Pulido, es un ensayo que nos pone a la vista la fascinación moderna con el monstruo y su existencia. En un mundo que ha abrazado a estas creaciones, tal vez sea buen momento para replantearnos quiénes y qué somos en realidad. “La costumbre de las placentófagas”, de Elisa Díaz Castelo, cierra el número. Nos regresa a la narrativa, pero la sensación es terrible por su falta (o exceso) de humanidad. El inicio y el fin de la vida. El costo a pagar por ambos momentos.

Hace algunos años, encontré un video del artista británico David Firth. En el video se nos muestra un vecindario común con un lechero que entrega sus pedidos, con una familia “normal” y feliz. De repente, un hombre irrumpe en ese mundo. Sin piedad, asesina y ultraja a los habitantes. El lechero, su esposa y su hijo son víctimas de esta persona. El final es devastador. No hay concesiones en ningún momento: lo burdo de la animación, la sátira agresiva. El video es acompañado por una canción de Aphex Twin. Una vez que termina el video, quedan dos opciones: reír para evitar un ataque de nervios, o dejarse caer en el abismo que se ha abierto ante nosotros.

La lectura de este volumen me ha transportado a ese abismo una vez más. **LPyH**

Gerardo Hernández Rodríguez estudia la maestría en Literatura Mexicana en la UV. Sus líneas de investigación se centran en el cuento y la risa.

Nunca un mono amaestrado: la genialidad musical de Fanny Mendelssohn

Lorena Huitrón Vázquez¹

El concepto de genialidad ha pertenecido al mundo masculino. Rousseau, al respecto, en una carta a D'Alembert, escribió: “todas las mujeres no poseen ni sensibilidad artística ni genio”. En el siglo XVII, el término genio (*génie*), aparece como “aptitud innata o disposición natural”; en el XVIII, “aptitud superior del pensamiento que eleva al hombre del sentido común y le confiere la capacidad de crear, inventar empresas que los demás consideran extraordinarias o sobrehumanas”. En cuanto al talento musical se pensaba lo mismo: carecían de genio debido a la “inferioridad” biológica. La historia no nos muestra ninguna gentileza, mucho menos justicia.

Sin embargo, pese a las omisiones históricas producto de una visión heteropatriarcal, las mujeres han sido protagonistas en la música como compositoras e intérpretes. En pinturas antiguas o en vasijas aparecen cantando o tocando instrumentos. La Venus de Laussel es una de las figuras más conocidas del Paleolítico. Una mano reposa

en su vientre y la otra sostiene un cuerno, el cual podría entenderse que es un instrumento musical.

Las sacerdotisas sumerias eran poetas y compositoras. Las obras de Enheduanna, hija del primer rey de Mesopotamia, se copiaron y transmitieron a través de los tiempos. En la antigua Grecia, las sacerdotisas de los templos de las diosas Ashera y Astarté cantaban y tocaban flauta. En Medio Oriente, hacia el año 610 antes de Cristo, existieron las *qainat*, quienes fundaron academias de música. En la Edad Media aparecieron las trovadoras o *trobairitz*, quienes fueron estupendas escritoras líricas y compositoras, como Alamanda o la visionaria Hildegarda de Bingen, quien dejó 77 cantos, con sus melodías, consagrados a la alabanza divina.

Hubo otras que no solo escribían para la Iglesia sino para la corte o el teatro. Apenas las conocemos y en las enciclopedias de música aparecen pocas y figuran como esposas o hijas de músicos. Dicho de otro modo: las mujeres aparecen como la sombra discretísima de los “genios”.

Fanny Mendelssohn Bartholdy fue una de tantas relegadas de la historia de la música. Solía aparecer entre paréntesis o como nota a pie, siempre eclipsada por su hermano Félix Mendelssohn, a quien muchas veces se le atribuyó la composición de piezas que en realidad habían sido hechas por su hermana. Fanny nació en 1805, en Hamburgo. Provenía de una adinerada familia judía convertida al protestantismo, por ello adoptarían el apellido Bartholdy. Su abuelo fue el filósofo Moses Mendelssohn. Su padre, Abraham, fue un banquero que financió los viajes de Alexander von Humboldt. Tuvo otros dos hermanos, Paul y Rebeca, pero la relación F mayor-F menor fue con su hermano Félix; la apreciación que en

ese entonces se tenía de los hermanos era: él el hermoso y ella la fea. Ambos se profesaron siempre respeto, cariño y admiración. Se tiene registro de 279 cartas entre ellos. Algunos creen que a Félix le resultó tan insoportable la muerte de Fanny que por ello murió seis meses después.

Tanto el padre como el abuelo compartían la idea de que “una moderada educación hace a una mujer más atractiva, pero hay que evitar actitudes de erudita”. Hay que recordar que en el siglo XIX, además de saber idiomas, de literatura y un poco de ciencias, las mujeres de las clases media y alta debían saber tocar el piano, ya que representaba una cualidad social y el pase directo al matrimonio. El piano vertical pasó a formar parte del mobiliario de las casas burguesas. La mujer debía ser impoluta, delicada, con un determinado grado de conocimiento –jamás genio– con derecho a tocar el piano pero solo en casa. Su única aspiración era ser el mejor ornamento del marido, jamás su igual.

Fanny y Félix iban a la par en educación y en las clases de piano. Ambos aprendieron francés, inglés e italiano. Desde niña, Fanny demostró talento y devoción por la música y contaba con una extraordinaria memoria musical. A los 13 años tocó los 24 preludios del primer libro del *Clave bien temperado* de Bach, el compositor que más admiraba. Sin embargo, el aliento para la composición fue para su hermano, por lo que Fanny tuvo que presenciar a distancia y en silencio los éxitos de Félix, a quien cuestionaba con severidad si este se quejaba. Otra de las injusticias que Fanny experimentó fue cuando uno de sus maestros, Carl Friedrich Zelter, consideró que era momento de que Félix conociera a Goethe para que juzgara su talento y llevarlo a Weimar. Esto ocurrió en noviembre de



1821. Sin embargo, movido por la culpa o por hacer un acto de justicia, Félix le entregó a la hijastra de Goethe un *lied* de Fanny, se lo cantó y a ella le gustó. Después lo interpretaría para Goethe, quien más tarde escribiría el poema “A la niña distante”:

Cuando en mi alma tranquila
canto dulces canciones:
cuán profunda siento su
[ausencia,
por haberla elegido sola.

Si tan solo pudiera esperar oír
[su canto
que con tanta voluntad le
[confío;
¡Oh! A su oprimido corazón
le envío dichas melodías.²

¿Hubiera sido distinta la opinión de ese hombre considerado parte del canon de las artes si Fanny hubiera mostrado su descomunal talento ante él? Lamentablemente no. Al año siguiente lo conocería en un viaje familiar que hicieron a Suiza. En una carta de agradecimiento dirigida a Félix, Goethe menciona a Fanny como

Para esa crítica y ese canon masculino, resultó imposible admitir la genialidad e impacto en las composiciones de Fanny. Para ellos, en palabras de Françoise Tillard, “una mujer compositora y que publicara su trabajo era un mono amaestrado”.

“tu igualmente talentosa hermana”. No obstante, durante esa estancia, el centro de atención fue el hermano.

En 1829 Fanny se casó con el pintor Wilhelm Hensel y tuvieron un hijo, Sebastián. Fanny compuso más de 400 obras, incluido un oratorio de grandes dimensiones, *Escenas de la Biblia*. Su trabajo más importante fue el *Trío para piano, violín y violonchelo en re menor*,

opus 11, editado en Leipzig en 1850.

El primer reconocimiento a su talento sucedió en 1840, durante una estancia de tres meses que hizo con su esposo en Roma. Formó parte de una residencia artística. Ahí se encontraban los compositores Gounod y Bousquet, así como los pintores Dugasseau e Ingres, director de la Académie de France en Roma. Todos ellos quedaron maravillados con el talento de Fanny. Interpretó para ellos piezas de Bach, Beethoven y de su hermano Félix, pero también composiciones suyas, por lo que la admiración hacia ella aumentó. Su trabajo fue alabado por la reina Victoria.

En 1846 publicó sus piezas musicales. Los críticos fueron escépticos y demeritaron su obra. Para esa crítica y ese canon masculino, resultó imposible admitir la genialidad e impacto en las composiciones de Fanny. Para ellos, en palabras de Françoise Tillard, “una mujer compositora y que publicara su trabajo era un mono amaestrado”. La música de Fanny posee una fortísima carga emocional, pero esos críticos no dejaron de pensar que contenía solamente “sentimentalismo femenino”.

Ella murió súbitamente en 1847, a los 41 años, durante un ensayo.

Fue apenas hace 20 años cuando las obras de Fanny obtuvieron el reconocimiento que merecen. En 1992 fue rescatada del olvido por la Orquesta Filarmónica de Mujeres en San Francisco. Su música se programa regularmente en Estados Unidos y Europa, y la Fundación Mendelssohn ha iniciado la recatalogación e impresión de todos sus trabajos. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

Adkins Chiti, Patricia. 1995. *Las mujeres en la música*. Traducido por Inés Ma-

- richalar. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, Nicholas. 2012. *Breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Epiney-Burgard, Georgette y Emilie Zum Brunn. 1998. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Traducido por María Tabuyo y Agustín López. Barcelona: Paidós.
- Tillard, Françoise. 1992. *Fanny Mendelssohn*. Traducido por Camille Nash. Portland: Amadeus Press.

NOTAS

¹ Parte de este texto fue presentado durante una charla en la Facultad de Música en 2016.

² La versión que realicé hace tres años de este poema fue indirecta, es decir, traduje del inglés al español y no directamente del alemán. Lo tomé del libro citado al final de este artículo que fue traducido por Camille Nash. Pese al conservadurismo y cerrazón editorial que intentó censurar mi trabajo creativo e intentó imponerme una cuestionable traducción del francés al español, tomé la decisión de dejar esta traducción del 2016 porque el objetivo de este texto es mostrar algo que va más allá de lo estilístico (quién traduce mejor un poema de Goethe según sea traducción directa o indirecta). **Se trata de una cuestión de género:** en el poema de Goethe no hay validación ni reconocimiento a Fanny como compositora y que demuestro en el párrafo siguiente al poema. Ya habrá otro momento para mostrar otras y mejores versiones directas de este y otros poemas en otros contextos más amables y nada conservadores.

Nota de la redacción: Al igual que se hace con todos nuestros textos, las propuestas de cambios se le presentaron a la autora como eso: propuestas o sugerencias, precisamente para que las aceptara o, en su caso, las rechazara, pues nuestra política editorial no es imponer criterios ajenos a la voluntad de nuestros colaboradores..

Lorena Huitrón Vázquez. Poeta. Su libro más reciente es *El oficio del Escarabajo* (Querétaro, Ediciones El Humo, 2019).

La melancolía como arrullo

Karla Carreón

Al indagar acerca de mis primeros acercamientos a la música, pienso en mi abuela y su primer reproductor de CD, un aparato que, en ese momento (el año 2000, tal vez), tenía un diseño de lo más moderno, con unas bocinas tapiadas de una tela azul oscura. Era muy pequeño y delgado comparado con otros aparatos, lo cual lo convertía en una novedad no solo auditiva, sino también visual. En casa, sabíamos que el dispositivo era muy importante para la abuela, puesto que por primera vez podía escuchar música con total libertad. Su padre, el músico del pueblo de Xochitlán, murió una mañana durante un partido de beisbol cuando ella era muy pequeña; sin embargo, nunca titubeó al admitir que su gusto por la música se lo debía a su padre, un hombre de rostro ahora incierto. Aunque el reproductor pertenecía a la abuela, lo llegamos a compartir. Pienso que, en el fondo, ella creía que por medio de la música yo podría conocer a mi bisabuelo; que habría siempre esa conexión innegable entre el pasado y el presente, entre lo solemne y lo infantil. La música es ese hilo.

Hay melodías del pasado que ocupan un lugar especial en la memoria. El reproductor, aunado a cánticos familiares y maternos, cumpleaños, tarareos de mi hermana y juegos dominicales con los primos, coronó el primer acervo musical de mi infancia. Sin embargo, una canción interpretada por un grillito bien entonado se abriría paso entre aquel repertorio.

Así como ocurre con los arrullos y nanas, *La muñeca fea* aparecía ante mí en una atmósfera de seguridad, en la cual la niña que fui era reconfortada por un adulto que interpretaba la melodía.

Francisco Gabilondo Soler nació en las altas montañas del estado de Veracruz, en una Orizaba de 1907 dispuesta a emprender arriesgados proyectos arquitectónicos al estilo francés. El nombre del compositor, de un prestigio indudable, pasa a segundo plano cuando se habla de su personaje más entrañable, quien fungiría como su *alter ego*. En una entrevista que realizó Elena Poniatowska, el músico explica el origen de esta figura: “quise que mis canciones fueran aventuras de algún animalito, un pájaro, un perrito, un gatito, y sugerí: —¿Por qué no un grillito? —¿Y cómo se va a llamar? —Pues muy sencillo, como en francés: *Cri-cri, le grillon*” (Helguera 2007, 17). Así, entre la infinidad de posibilidades, el orizabeño elige un insecto cuyo canto tiene lugar solo cuando ya ha oscurecido, concediendo un estridulo¹ intermitente, breve, suave y agudo, mientras el mundo se prepara para el sueño. La canción de mi infancia, traducida en arrullo, no podía ser interpretada por otro animal.

Las primeras canciones de *Cri-cri* se originaron durante un periodo en el cual otro aparato cobraba gran relevancia para la cotidianidad nacional: la radio. Las composiciones inaugurales de Gabilondo Soler fueron transmitidas por las ondas de la XEW; sin embargo, las piezas atendían la forma y temática de los boleros románticos. De acuerdo con Óscar Armando García, la difusión de este tipo de baladas en aquella época significó gran competencia con compositores como Agustín Lara, por lo que el productor Othón Vélez sugirió al orizabeño cambiar de dirección. El 14 de octubre de 1934, a la una de la tarde, se lanzó un programa



dirigido a niños, bajo la conducción del Grillito Cantor, quien se dedicaría a improvisar cuentos y canciones (2015, 83). Ya conocemos las consecuencias de esta audacia: el éxito de aproximadamente 215 canciones verifica el hecho de que solo esa mente de creatividad ilimitada, disciplinada y cuidadosa en la composición podría consagrarse como la portadora de buena parte del imaginario infantil mexicano e hispanoamericano. Estas melodías llegarían a mis manos y oídos a finales del siglo xx, en formato de CD, y continuarían su trayectoria hasta las nuevas plataformas. En 2019, podemos encontrar la mayoría de las melodías del grillito en la red.

Los personajes que recorren la lírica de Cri-crí son sumamente complejos. Me refiero, sobre todo, a un recurso que se halla de manera constante en sus descripciones: la ironía, propia de su diseño antropomórfico. *La muñeca fea* es un ejemplo de ello; no obstante, es posible encontrar otros, como *El ratón va-*

quero y *La patita*, títulos que, como la mayor parte del repertorio, contienen ya el sustantivo que refiere al protagonista de la historia, así como –a excepción de *La patita*– un adjetivo que enmarca la situación irónica por la que son condicionados. Los personajes mencionados son víctimas de circunstancias que resultan contradictorias a su naturaleza animal, o bien objetual.

El ratón, un animal relacionado con lo insignificante, cuyo actuar parecería trivial e incluso repulsivo, es caracterizado como un osado vaquero, que a pesar de haber caído en una ratonera, encara a su captor. Al ser *El ratón vaquero* (Gabilondo Soler 1995) una de las primeras obras del cantautor, el lenguaje del protagonista es sin duda su distintivo, pues pese a ser un animalillo atrapado, se comunica en inglés, una lengua que en los años treinta representaba la otredad norteamericana cuya influencia sobre México ya se filtraba en la cultura popular.

Por otro lado, en *La patita* (*ibid.*) encontramos representado un cuadro popular protagonizado por este ánade mamá de varios patitos quienes, hambrientos, exigen a su protectora alimento cuando regresa del mercado. Hasta este punto, es posible corroborar que los animales humanizados que atavían estas breves historias sufren desgracias que conmueven a cualquier escucha atento. Ante el infortunio de no tener ni un peso, la mamá pata recurre a regatear, a sabiendas de que sus hijos no tienen zapatos, y que no cuenta con el apoyo de su esposo. La frase con la que concluye la composición cobija el tono irónico de la obra en su totalidad:

Cuando le pidan, contestará
Coman mosquitos, cuara
[cua cua.

En México y otros países hispanoamericanos, es común utilizar la locución “hacerse pato” como

sinónimo de “hacerse tonto” o “fingir no saber algo”. Esta frase ocupa el sustantivo masculino y no femenino, y esto es representado en la situación de *La patita*, ya que es el esposo quien “se hace pato”, y no ella.

Por otro lado, encontramos situaciones que podrían considerarse oscuras, cuya función responde a aleccionar a los niños. En la *Canción de las brujas* (Gabilondo Soler 2002) se cuenta cómo estas mujeres se encargan de castigar a los chiquillos que realizan “malas acciones”, y el autor demuestra gran destreza para construir una atmósfera siniestra y mágica por medio de imágenes nocturnas de pesadilla en las cuales transitan hadas y enanos violentos, así como onomatopeyas inquietantes: pasos, rechinidos y murmullos. Esta canción destaca por su capacidad de evocar sensaciones y por explorar una emoción muy recurrente en la tradición literaria infantil: el miedo.

El cantautor continuó diseñando espacios complejos a lo largo de su obra, y en ella, sus escuchas pueden reconocer un amplio abanico sensitivo-emocional que se mueve sin reservas de lo festivo a lo melancólico. El tono festivo lo encontramos en piezas como *La marcha de las letras*, *Negrilo bailarín*, *Che araña* y *Juan Pestañas*. Por el contrario, *La muñeca fea* (Gabilondo Soler 1995) parece presentarnos el epítome de lo melancólico en la lírica de Gabilondo Soler. ¿Por qué una canción tan triste podría reconfortar a una niña?, ¿qué aspectos de esta composición lacrimógena pudieron provocar su tranquilidad? Creo que la virtud de los versos que conforman esta representación reside en el profundo contraste entre dos mundos aparentemente incompatibles, uno en el que el tiempo transcurre de manera usual, y otro en el que este últi-

El éxito de aproximadamente 215 canciones verifica el hecho de que solo esa mente de creatividad ilimitada, disciplinada y cuidadosa en la composición podría consagrarse como la portadora de buena parte del imaginario infantil mexicano e hispanoamericano.

mo se suspende, un contraespacio en el cual los objetos empolvados cobran una vitalidad desbocada. Ya desde el título nos hallamos con esta oposición, pues ¿cómo una muñeca puede ser fea? Este rótulo calificador de la muñeca solo cobra sentido ante la mirada del mundo de los hombres, representada por el mismo narrador con la reiterada oración “la pobre muñeca fea”, anulando por completo la función del juguete en ese orbe donde los objetos deben mantener ciertas características estéticas para ser consumidos. Mientras tanto, otro universo cobra vida y los objetos llegan a ser más humanos que los propios hombres, pues manifiestan comprensión y empatía:

Nosotros no somos así.
Te quieren la escoba y el
[recogedor.
Te quiere el plumero y el
[sacudidor.
Te quieren la araña y el viejo
[veliz.
También yo te quiero,
y te quiero feliz.

La muñeca fea sintetiza el límite entre dos espacios, el mundo y el rincón, lo humano y lo inhumano, este último encarnado, irónicamente, por los hombres. Mi yo infantil ciertamente identificó, en lo más profundo de sus fibras, el hecho de que la música y la literatura eran medios por los cuales podía tener un contacto significa-

tivo con lo imposible. Solo sirviéndome de ambos podría conciliar el pasado y el presente, lo oculto y lo visible, la crueldad y la humanidad. Es inevitable pensar en mi abuela y sus relatos, así como en la confirmación de sus silenciosas sospechas, pues “A los niños en estos tiempos / los mismos cuentos / nos gusta oír”.² **LPyH**

REFERENCIAS

- Gabilondo Soler, Francisco. 1995. *Serie Platino 20 Éxitos*. Estados Unidos: BMG U. S. Latin. CD
- _____. 2002. *100 años de música*. México: RCA. CD
- García, Óscar Armando. 2015. “Poética literaria y musical de Francisco Gabilondo Soler ‘Cri-cri’”. *América sin nombre* 20: 81-90.
- Helguera, Luis Ignacio et al. 2007. *Canciones completas Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri*. México: Editorial Clío.

NOTAS

¹ Término que refiere al acto sonoro característico de los grillos y las cigarras, ejecutado para fines reproductivos o bien a consecuencia de su relación con la temperatura de su entorno.

² Versos tomados de *El ropero*, de Francisco Gabilondo Soler (1995).

Karla Carreón es profesora en la Facultad de Letras Españolas de la UV. Autora de *Momoto* (Editora de Gobierno del Estado de Veracruz) y coautora de *Co-secha de Letras* (Ivec/Conaculta).

NUESTRO ARTISTA DE INTERIORES



Héctor Adolfo Quintanar Pérez
(1990)

Licenciado en Arqueología por la Universidad Veracruzana (2013) y maestro en Antropología (2016) por la misma institución, con estudios de Fotoperiodismo por la UNAM. Desde el año 2017 es responsable del Laboratorio de Fotografía de la Facultad de Antropología de la uv. Su trabajo se centra en los temas identidad, conflictos y vida cotidiana de los pueblos indígenas de México. Ha publicado en periódicos locales, nacionales e internacionales como *Síntesis*, *La Jornada* o *The Guardian*, y en las revistas *México Desconocido* y *Letras Libres*, y en países como Argentina, Chile y España. Cuenta con más de diez exposiciones nacionales e internacionales en países como Alemania, República Checa, Guatemala y Ecuador. Ha realizado coberturas en países como Ucrania, Guatemala, Ecuador, India y Etiopía.

Ha sido finalista en certámenes de talla mundial como el Concurso Latinoamericano de Fotografía Internacional “Los trabajos y los días” y el Festival Internacional de la Imagen (FINI). Asimismo, fue ganador del festival Fotografía por la Paz, de la Universidad de Guanajuato (2018), y del Festival Internacional de Fotografía Internacional de León; de la Bienal de Fotografía Contemporánea de Quito, Ecuador (2019); y de la cámara de plata en el concurso internacional ONE EYELAND PHOTOGRAPHY AWARDS (2019).

Es corresponsal de la revista nacional *México Desconocido* y colaborador de las agencias internacionales ZUMA Press, de Estados Unidos, y Agence France-Presse (AFP) de Francia. Catedrático en la Universidad Veracruzana desde 2017, imparte clase en las facultades de Historia y Antropología. **LPyH**