



LA PALABRA

Y EL HOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

NÚM. 56 / ABRIL-JUNIO, 2021 / ISSN 01855727 / \$40.00

Universidad Veracruzana

ORQUESTA SINFÓNICA DE XALAPA

Martin Lebel, Director Titular

VIBRA

2021
TEMPORADA DOS

alma



@OSXUV

WWW.ORQUESTASINFONICADEXALAPA.COM

OSX

Orquesta Sinfónica de Xalapa
Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana
Secretaría de Desarrollo Institucional
Dirección General de Difusión Cultural

LA PALABRA Y EL HOMBRE

[abril-junio, 2021]

La palabra crea realidades. Lenguaje y mundo están indisolublemente unidos. A diario, los símbolos nos atraviesan, cargados con voluntades de distintos individuos, con historia. La humanidad se realiza en el lenguaje, con todas sus contradicciones y armonías. *La Palabra y el Hombre*, en su número actual, pretender dar cuenta –una vez más– de esa función creativa de los signos.

En el ensayo de largo aliento con el que abre la sección Palabra, nuestros lectores encontrarán los rastros de una Buenos Aires escrita, cuyas calles, a la manera del *flâneur*, Cecilia López Badano recorre simbólicamente desde la fundación de esa capital, en 1536, hasta llegar a la moderna urbe, con sus barrios de inmigrantes italianos y españoles, entre otros. Asimismo, en el cuento “La humedad”, también ubicado en tierras argentinas, se narran hechos que recuerdan los tiempos de Videla y el polémico mundial de fútbol de 1978. En España, la lucha contra Franco y la vida cuartelaria que había establecido en el país se realizó no solo con armas, sino también mediante el lenguaje, sobre todo en columnas de periódicos y revistas decisivos en la época. Nuestra apariencia, igualmente, es un símbolo y los artistas han hecho uso de la moda para ligarse a tradiciones y estilos de vida, tal como lo consigna Mildred Castillo Cadenas en su trabajo sobre García Ponce.

En Estado y Sociedad, España reaparece en las reflexiones de Jesús Turiso sobre la migración, aunque no la forzada por la Guerra Civil, sino aquella que gradualmente llegó a nuestro país a principios del siglo xx. Por su parte, José Rodrigo Castillo nos habla de la función que tuvieron las cartas de Hernán Cortés como artilugios del poder, para instituir, expandir y conservar este. Por otra parte, Paulina Fuentes Ruiz y Karina Alejandra González García nos advierten de la difícil frontera entre la realidad y la ficción. La primera nos recuerda que el periodismo “construye el acontecimiento” mediante el texto, siempre privilegiando una perspectiva acorde a ciertos intereses; la segunda autora defiende la idea de que los géneros son realidades surgidas por la fuerza de los discursos y nos invita a reflexionar sobre la educación sexual.

En cuanto a la sección Arte, Luis Alberto Morales Ramírez nos ofrece una apreciación sobre la labor de los impresores que, en la región de la capital veracruzana, siguen trabajando con métodos artesanales para producir libros objeto. Antonio Pérez González, *Niko*, rescata para nuestro público a Germán Cueto, incansable artista que buscó romper con el estilo anquilosado de las obras plásticas más tradicionales en México.

Como complemento visual a estos escritos, tenemos las imágenes de interiores cortesía de Lola Luna, donde se cruzan los símbolos y la entomología, así como el excelente *dossier* de Luis Argudín, en cuya originalidad podemos rastrear vestigios del cubismo –aplicado al paisaje– y la pintura metafísica de Chirico.

Por todas partes los símbolos surgen, se compenetran, se responden; se trata de las analogías que pregonaba Baudelaire. En nuestros trabajos y conversaciones cotidianas, en nuestras casas y escuelas, no dejamos de experimentar las evoluciones del lenguaje, que forjan una realidad frente a un mundo que podría ser la plenitud o la nada. Queden estas páginas de *La Palabra y el Hombre* como testimonio de la vida de la lengua. **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 Daniel, Itzel Olivares, Carlos Rojas

Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barfusón,
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 Tovaín,
Eduardo de la Vega Alfaro, Héctor Vicario

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

Jimena Morandín, Mercedes Acosta, Irving Vásquez,
Dharma Moreno, Elizabeth Santos

Nogueira 7, col. Centro, 91000
Xalapa, Veracruz, México.
Teléfonos: 228-8181388-8185980

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana.
Edición trimestral. Núm. de Certificado de Reserva: 04-2007-
120412293700-102. Número de Certificado de Licitud de Título:
14245. Número de Licitud de Contenido: 11818. Impreso en
Preprensa Digital, Caravaggio núm. 30, col. Mixcoac,
Ciudad de México, 03190

núm. 56

SUMARIO

abril-junio, 2021

LA PALABRA

- 5 **Cecilia López Badano:** Buenos Aires, literatura, historia y memoria
13 **Marco Antonio Martínez Sánchez:** Voz hacia ninguna parte del mundo
14 **Javier Gutiérrez Carretero:** Vázquez Montalbán y Francisco Umbral: la columna literaria (1972-1986)
18 **Marco Tulio Solano de la Cruz:** La humedad
21 **Mildred Castillo Cadenas:** García Ponce: el autor y algunas consideraciones sobre la moda
25 **Nina Crangle:** De la traición en *La balada del café triste* de Carson McCullers

ESTADO Y SOCIEDAD

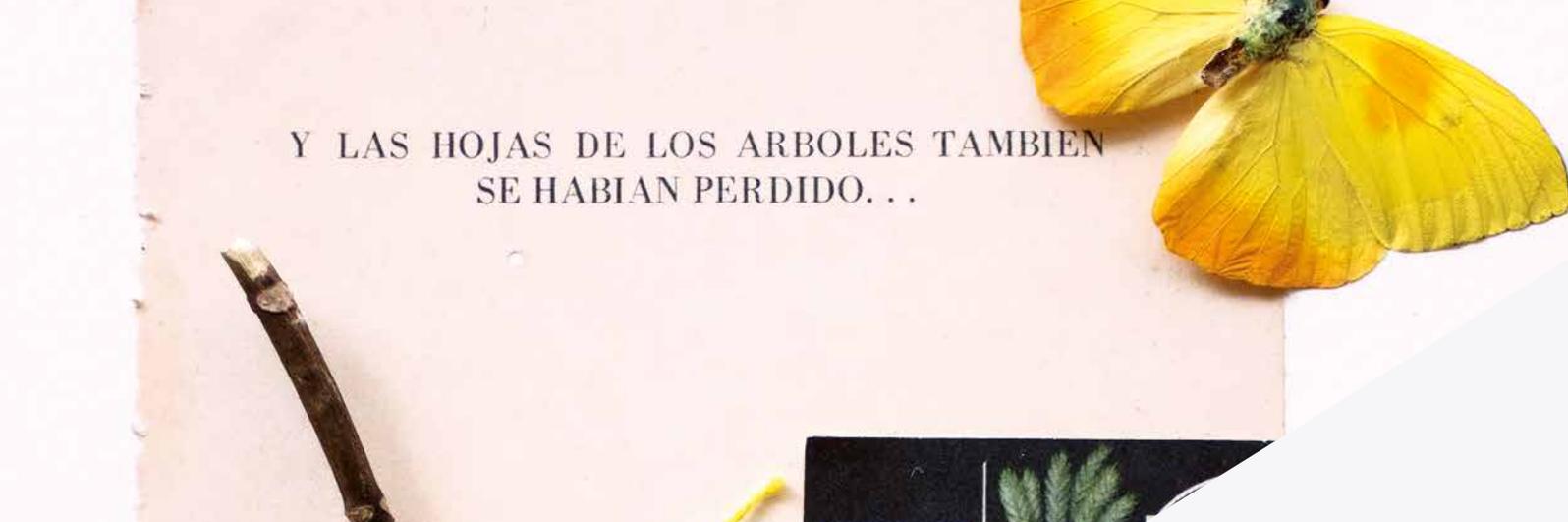
- 29 **José Rodrigo Castillo:** Archivo de un conquistador burocratizado. Poder y literatura
34 **Jesús Turiso Sebastián:** De diásporas y emigrantes: españoles a México (1901-1930)
40 **Paulina Fuentes Ruiz:** La ficción en las notas periodísticas
45 **Karina Alejandra González García:** Diversidad sexual en la educación infantil de las nuevas generaciones

DOSSIER

- 49 **Luis Argudín:** Wirikuta / Topografías
63 **Sylvia Navarrete:** Luis Argudín: un pirata en el desierto

• **Imagen de portada:** Luis Argudín, *Wirikuta desde el Quemado*





Y LAS HOJAS DE LOS ARBOLES TAMBIEN
SE HABIAN PERDIDO. . .

ARTE

- 66 **Luis Alberto Morales Ramírez:** El arte de imprimir
69 **Antonio Pérez González, Ñiko:** Germán Cueto, tan diferente que se
tornó único

ENTRE LIBROS

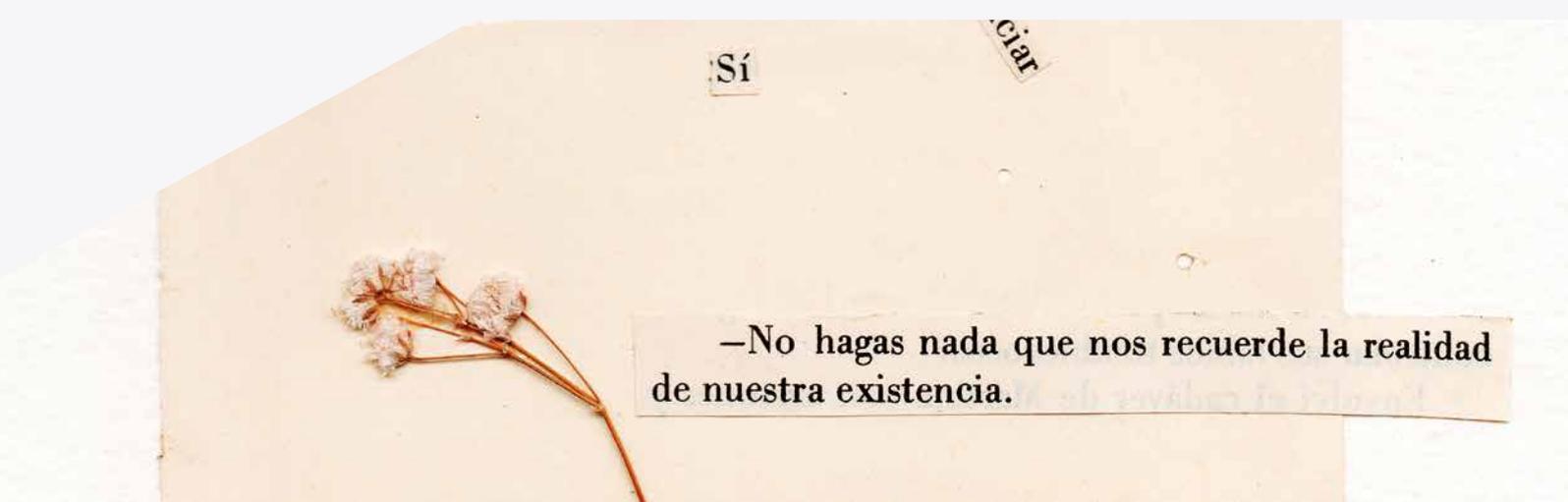
- 73 **Maximiliano Sauza Durán:** *Sonrisas de piedra y barro. Iconografías prehispánicas de la Costa del Golfo de México*, de Sara Ladrón de Guevara
74 **Mario Salvatierra:** *El reino de lo no lineal*, de Elisa Díaz Castelo
76 **Luis Mario Moncada:** *Las agujas dementes*, de Jorge Volpi
78 **Víctor Saúl Villegas Martínez:** *Capricho en azul*, de Oswaldo Reynoso
79 **Hebe Pulido:** *El palacio*, de Mario Bellatin

MISCELÁNEA

- 81 **Jesús Guerrero:** El laberinto del legado de Octavio Paz. Memoria en litigio
84 **María de los Ángeles Escobar:** Entre el *Cielo* y la *Tierra* de Paquito Cruz
86 **Ingrid Jigar:** *Never Rarely Sometimes Always*
88 **Nuestra artista de interiores:** Lola Luna



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



Sí

Ciar

—No hagas nada que nos recuerde la realidad
de nuestra existencia.

EL TIO JESUS



... Tocaba el
tío el tambor
Nunca supe
qué era fue
ni donde lo
escondió...

(Los rocieros)

Chord progression: Gm7 E7 A G#r

5 1 5 4

0

fue tan - tas ve - ces . . .

MI LA 12 SOL

C#7

4 4 3 4 0 2

LA PALABRA

BUENOS AIRES, LITERATURA, historia y memoria

Cecilia López Badano

El historiador jesuita francés Michel de Certeau escribe, en un artículo sobre las relaciones posibles entre espacio urbano y discurso, establecidas a través de la similitud entre andar –eligiendo el recorrido personal entre las calles– y enunciar –eligiendo las palabras particulares entre todas las posibles en la lengua–: el acto de caminar ressignifica la ciudad en el desplazamiento y cada discurso ressignifica la lengua creando estilos personales. Así como la lengua se ejerce en el habla, el espacio urbano se “practica” –se ejerce– en los recorridos elegidos, donde también volcamos nuestra subjetividad apropiándonos de las ciudades.

Una de las formas de recorrer las ciudades, sobre todo aquellas que no nos son familiares, es la del *flâneur*, esa cuya cartografía literaria inaugura Charles Baudelaire y recrea Walter Benjamin. Pero no siempre es posible practicarla: las ciudades soñadas a veces son lejanas e inaccesibles: eso lo hemos aprendido claramente en el último año que, con sus restricciones pandémicas, canceló nuestras ilusiones flaneurísticas, incluso en donde vivimos, confinándonos al mundo escueto de las paredes domésticas.

Una de las formas de recorrer las ciudades, sobre todo aquellas que no nos son familiares, es la del *flâneur*, esa cuya cartografía literaria inaugura Charles Baudelaire y recrea Walter Benjamin. Pero no siempre es posible practicarla: las ciudades soñadas a veces son lejanas e inaccesibles: eso lo hemos aprendido claramente en el último año que, con sus restricciones pandémicas, canceló nuestras ilusiones flaneurísticas.

Sin embargo, hay otro modo de ejercer el flaneurismo, atisbando, aun encerrados, las ciudades por donde se nos ha impedido caminar: la literatura que liga su prosa a ellas enunciándolas amorosamente; entonces, si no puedo ir a Buenos Aires, voy a leerla, y también a escribirla, porque, como ha señalado Ricardo Piglia: “La ciudad trata sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido [...] sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros” (2005, 13).

En esto, ciudad y literatura se parecen.

Jorge Luis Borges (1899-1986) solía decir que Buenos Aires era una ciudad sin fantasmas –porque no tenía la densidad de palimpsesto de las urbes europeas con sus personajes (o de otras, latinoamericanas, como México, Cusco o Lima)– pero afortunadamente no todos los escritores han pensado lo mismo, ya que, para muchos, desde su origen, esta alberga fantasmas; entre los escritores que les han dado vida, se encuentra Manuel Mujica Láinez (1910-1984),¹ quien, en 1950, escribió *Misteriosa Buenos Aires*, un maravilloso libro de cuentos donde lo histórico y lo

La narración de Schmidl es un testimonio de sus viajes por lo que hoy son Argentina y Paraguay, interesante por ser de las primeras crónicas en provenir de un viajero no español y, por tanto, publicadas fuera de España. El relato narra el asedio al precario fuerte armado por los expedicionarios europeos y la imposibilidad para conseguir alimento en la llana y entonces poco propicia extensión pampeana, dificultad que convertirá a los aventureros en famélicos desesperados.

fantástico se entretienen en la refinada prosa de sus más de 40 historias cuyo escenario es la ciudad: desde los terribles desasosiegos de la primera fundación, en 1536, por Pedro de Mendoza, bajo el nombre de Real de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre –por la patrona de los navegantes sevillanos– hasta la decadencia de la vieja oligarquía en 1900.

Es lícito hablar de la “primera” fundación porque Buenos Aires fue quizás la única capital latinoamericana que tuvo dos; justamente, el tema de los tres cuentos iniciales gira en torno a ello y un cuarto, sobre piratas en su entorno. El primero se titula “El hambre” y, situado en 1536, se basa en lo narrado por el cronista alemán Ulrich Schmidl, quien se hiciera famoso luego de la publicación, en 1567, de su *Verídica descripción* (el título completo es extremadamente largo pero, por ello, da acabada cuenta de lo que vivieron allí: *Verídica descripción de varias navegaciones como también de muchas partes desconocidas, islas, reinos y ciudades... también de muchos peligros, peleas y escaramuzas entre ellos y los nuestros, tanto por tierra como por mar, ocurridos de una manera extraordinaria, así como de la naturaleza y costumbres horriblemen-*

te singulares de los antropófagos, que nunca han sido descritas en otras historias o crónicas, bien registradas o anotadas para utilidad pública).

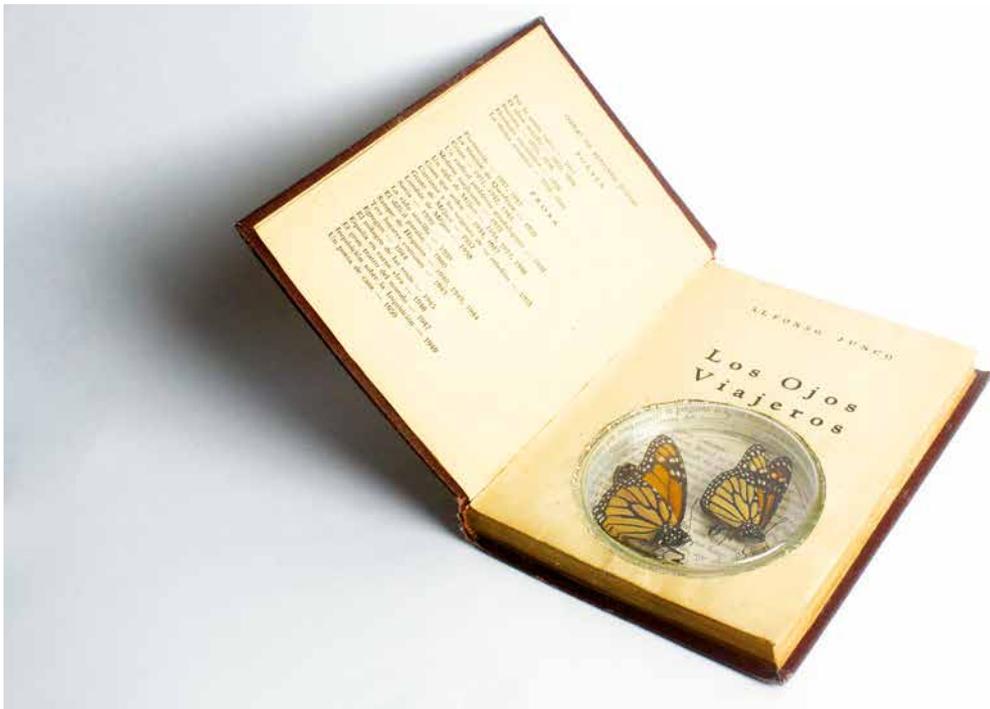
La narración de Schmidl es un testimonio de sus viajes por lo que hoy son Argentina y Paraguay, interesante por ser de las primeras crónicas en provenir de un viajero no español y, por tanto, publicadas fuera de España. El relato narra el asedio al precario fuerte armado por los expedicionarios europeos y la imposibilidad para conseguir alimento en la llana y entonces poco propicia extensión pampeana, dificultad que convertirá a los aventureros en famélicos desesperados; el clímax se centra en un trágico episodio de antropofagia entre los expedicionarios que enloquecerá a uno de ellos.

Cabe hacer acá una breve digresión: aclaro el dato de manera “racializada”, es decir que la antropofagia se dio entre los expedicionarios –blancos– porque ya había habido un episodio previo de canibalismo en 1516, pero por parte de indígenas rioplatenses, donde los devorados fueron los españoles; es el que funciona como hipotexto histórico no especificado de la novela *El entenado* (1983), de Juan José Saer, cuando los nativos sorprendieron a los integrantes de

la expedición de Juan Díaz de Solís en un descenso a tierra; solo se salvó el joven grumete Francisco del Puerto, a quien la tribu convirtió en prisionero; fue rescatado del cautiverio diez años después, por la expedición de Sebastián Gaboto. La novela narra retrospectivamente esa experiencia a través del recuerdo del hombre ya en su ancianidad. (Para más datos, véase Abbate, Florencia, 2012.)

Como surge tanto del relato de Schmidl como de su ficcionalización por parte del escritor, la situación se vuelve insostenible ante el reiterado asedio de los indios, lo que decidirá a los conquistadores a incendiar los restos de la modesta ciudadela y navegar hacia el noroeste por el ancho estuario, hasta el río Paraná, para remontarlo y fundar, en 1537, el pequeño fuerte militar llamado La Muy Noble y Leal Ciudad de Nuestra Señora Santa María de la Asunción, actualmente capital de Paraguay, desde 1541, cuando se fundó su Cabildo. La indicada será la fecha del segundo cuento: “La sirena”, este sí, fantástico, ya que narra la poética desventura de una sirena perdida en el río por el que los barcos españoles ascienden, camino a Asunción, cuando al no encontrar seres como ella en ese cauce fluvial y no marino, se enamora trágicamente del tritón de un mascarón de proa.

El tercer relato, “La fundadora”, ambientado en 1580, hoy puede ser considerado un homenaje feminista *avant la lettre*. Cuenta la historia de Ana Díaz, quien, a pesar de la estricta negativa de Juan de Garay a llevar mujeres desde Asunción en el viaje para refundar la ciudad en ese año –bajo el nombre de Ciudad de la Trinidad, por el que nadie la designaría, pero que solo sería cambiado oficialmente en 1996–, impuso su inquebrantable voluntad sobre la del segundo fundador y fue la úni-



Los ojos viajeros. "Cada año se le puede encontrar volando sobre praderas y extensos bosques del Canadá, cruzando las zonas áridas de Estados Unidos y México. Surcando incluso áreas tan inhóspitas para una mariposa como el golfo de México. Además del reto impuesto por las condiciones naturales, debe sortear innumerables escollos humanos, antes de llegar a los santuarios de México". JURGEN HOTH

ca mujer en la flota; finalmente se le otorgó una parcela en la primera distribución de tierras, igual que a cada uno de los hombres.

Es evidente que con la experiencia de lo que había sucedido menos de 50 años antes, en la primera fundación, y aún previamente, con los españoles devorados, Juan de Garay no encontraba muchos hombres interesados en volver; prometió entonces el reparto de tierras para los que se animaran. Seguramente, la única forma de convertirse en propietaria que tenía Ana, como mestiza (hija de un español y una indígena puesta como premio de un juego de dados por otro español) era convencerlo de que le permitiera incorporarse a la expedición para obtener también su parte. En Buenos Aires se casó con otro mestizo expedicionario, poseedor de la parcela junto a la suya. En la es-

quina sudoeste de Florida y Corrientes había una placa con su nombre: allí tuvo su tierra.

En esa pequeñísima aldea barroca y húmeda que era Buenos Aires en el siglo XVI, todavía hay un episodio más, vinculado a la historia "constatable": en "La enamorada del pequeño Dragón" se narra la captura allí de John Drake, el legendario sobrino (o primo hermano, según diferentes fuentes) veinteañero de Francis y la decisión de enviarlo a la sede inquisitorial limeña luego de unos pocos días de cautiverio en los que una muchacha esquiva se enamora perdidamente de él, quien solo puede mirarla desde la ventana alta y vallada de su celda. El relato de la muda pasión que los liga en el deseo se carga con un dramatismo similar al de la separación de los amantes en el círculo de los lujuriosos en el Infierno dantesco, y

la descripción de la furtiva ofrenda poética de ella consolida una de las historias más bellas e impactantes del libro.

La ciudad siguió siendo, por dos siglos más, una aldea perdida en el fin del mundo, sin siquiera ser sede virreinal como sus parientes prestigiosas y cercanas a las minas de metales preciosos imposibles de encontrar en la vasta llanura. Solo se la instauró como tal en 1776, por orden de Carlos III, ante la necesidad de defender las posesiones sureñas de las apetencias portuguesas y de proteger el oro y la plata potosinos de los piratas ingleses que se apostaban a la salida del puerto, o enfrente, en la ciudad hoy uruguaya de Colonia. Esto, porque era más fácil navegar rumbo al sur con los galeones españoles por los afluentes del Paraná y por el mismo Paraná y el Río de la Plata hacia Europa, que



Los enigmáticos. Recojo una alusión de los grillos: / su rumor es inútil, / no les sirve de nada / entrechocar sus élitros. / Pero sin la señal indescifrable / que se trasmiten de uno a otro / la noche no sería / (para los grillos) noche. JOSÉ EMILIO PACHECO, “Los grillos (defensa e ilustración de la poesía)”.

arriesgarse por el Pacífico hasta el estrecho de Magallanes, bordeando la inhóspita Patagonia, si sobrevivían al ataque de los araucanos y a las heladas tormentas del sur.

Que fuera sede virreinal quizás no cambió mucho la fisonomía aldeana de Buenos Aires, pero su posición privilegiada, que acercaba, remontando ríos, a los tesoros lejanos del Perú, la volvía apetecible para los ingleses. Estos, desesperados por el bloqueo impuesto por Napoleón, querían anexarla y encontrar desde allí nuevos mercados para lo producido tanto por su Revolución industrial como por sus colonias: la invadieron, fallidamente, en 1806 y 1807. Tanto un ejército improvisado como los ciudadanos la defendieron heroicamente: nuestros libros de historia cuentan cómo las mujeres, desde las terrazas de la calle luego llamada “Defensa”, echaban agua

hirviendo sobre los enemigos; eso también se convirtió en literatura:

Aquí y allá, los trajes de los britanos coagulaban sus manchas rojas. Desde la torre del convento transformada en fortaleza, los ingleses sembraban estrago. Había mujeres que arrojaban piedras y agua hirviendo sobre los invasores. (83) [...] De un salto me acurrugué en mi puesto de combate. Mientras apuntaba, el corazón me latía loco. A veinte pasos cayó un inglés con los brazos extendidos, un inglés muy rubio, casi tan dorado el pelo como las charreteras. (Mujica Lainez 1950, 84).

Es menester señalar acá que la calle todavía conserva el nombre de “Defensa” del lado sur de la Plaza

de Mayo (hacia San Telmo); del lado norte se llama “Reconquista”; el dato llamativo es que, en el número 101, se alzó con posterioridad la emblemática casa central del Banco de Londres. ¿Quiénes fueron, entonces, los verdaderos “reconquistadores”? Tanto aquellas invasiones inglesas como, años más tarde, la toma por la fuerza y el asentamiento en las Islas Malvinas (1833), administradas desde entonces como “territorio británico de ultramar”, sumados al “metafórico” emplazamiento del banco y al manotón de ahogados de los dictadores para sostenerse en el poder, con la fallida guerra contra la Inglaterra de Margaret Thatcher, cuentan para el resentimiento popular argentino contra los ingleses y explican que, en junio de 1986, cuando algún extranjero nos decía: “el gol de Maradona fue con la mano”, nosotros le respon-

diéramos: “Sí, pero fue contra los ingleses”. Diego Armando nos había dado, con su gol de pirata, un simbólico desagravio contra tantos piratas.

Ni siquiera luego de la independencia –gestada a partir de la Primera Junta de 1810 y proclamada en 1816 en Tucumán (más de 1 200 km al norte de la ribera porteña) por la desconfianza que ya entonces despertaba su afán centralista– Buenos Aires dejó de ser una aldea fangosa con un puerto de río donde los barcos no podían acercarse totalmente a la orilla. Sin embargo, su posición de privilegio le impuso aún dos bloqueos más en el periodo rosista (1829-1852): uno francés y otro anglofrancés.

Fue recién a la caída de Rosas y a partir de la presidencia de su acérrimo enemigo, Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), cuando Buenos Aires cambió definitivamente su aspecto hacia el de una urbe cosmopolita europeizada. Con el plan migratorio instaurado por él –uno de los primeros ensayistas “geopolíticos” latinoamericanos, autor de *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*– para atraer mano de obra extranjera, el país, desde 1870 hasta entrado el primer cuarto del siglo xx, duplicó su población cada 20 años, fundamentalmente, con migrantes italianos del norte, españoles, irlandeses y judíos rusos y polacos. En 1914, 30% de la población del país era extranjera; sin embargo, en Buenos Aires el número ascendía a más de 60%; a su vez, dentro de ese porcentaje de inmigrantes, más de 60% eran italianos del norte (los del sur llegarían posteriormente).²

Esta radical transformación demográfica marca a fuego la cultura nacional pero, sobre todo, genera la particular cultura de Buenos Aires: citadina, portuaria, cosmopolita, luego, psicoanalizada y más tarde “psicobolche”.

Ni siquiera luego de la independencia –gestada a partir de la Primera Junta de 1810 y proclamada en 1816 en Tucumán (más de 1 200 km al norte de la ribera porteña) por la desconfianza que ya entonces despertaba su afán centralista– Buenos Aires dejó de ser una aldea fangosa con un puerto de río donde los barcos no podían acercarse totalmente a la orilla

Cabe aclarar entonces este neologismo tan porteño: por la influencia de la intelectualidad judía, la ciudad comenzó a destacar como bastión freudiano; a partir de los años sesenta, la zona de Palermo-Barrio Norte, donde los más prestigiosos psicoanalistas tenían sus consultorios, era conocida por los taxistas como “Villa Freud” y aún en los ochenta había allí bares cuyos nombres eran “Sigi” o “Jung”. El término *psicobolche* se acuñó despectivamente en los setenta, por parte de la derecha, para designar a los cientos de jóvenes de izquierda que estudiaban psicología o humanidades. Es la cultura de la muchacha de “boina calada al estilo del Che”, exiliada artesana vendedora en el mercado madrileño de El Rastro, que Joaquín Sabina homenajea y vuelve entrañable personaje latinoamericano en su canción “Con la frente marchita” –frase tomada, a su vez, del tango “Volver”, de Gardel y Le Pera–, en cuyo discurso de enamorada del Río de la Plata, “entre citas de Borges, Evita bailaba con Freud”.

Los testimonios literarios abundan y dos son cruciales para datar los cambios urbanos: la novela *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*, publicada como folletín en 1882 por Lucio Vicente López (1848-1894) –como descendiente de antepasados argentinos ilustres, su nostálgica visión des-

confiaba de los cambios–, y toda la obra de Roberto Arlt (1900-1942) –un urbanita irredento, hijo de un durísimo inmigrante prusiano, a través del cual ve y critica la mezquindad del mundo que le toca vivir–; la ciudad y sus personajes quedan descritos, sobre todo, en sus *Aguafuertes porteñas*, que escribía en el periódico.

Una frase de lo que Arlt llamaba “curiosidades cónicas” sintetiza su sentimiento: “A nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y no nos queda otro remedio que escribir desechos de pena, para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos. Pero la gente nos agradecería más esto último” (1929): los prostíbulos y sus historias también pueblan sus escritos. En esa cuna profana, de entrecruces sociales y de mandatos machos, de muchachas blancas traficadas con engaño, y otras, ya prostitutas europeas avezadas –“minas” y “cafishios”³ también nace la literatura del tango, ya erótica y procaz, ya deseante de mujeres lejanas, ya nostálgica del barrio perdido y, muchas veces, de lírica cínica y desencantada contra el mundo, como la de las letras de Enrique Santos Discépolo.

En esos entrecruzamientos de viajes y linajes, de tirante pasión por Buenos Aires, entre la biblioteca europea y el arrabal, entre

el Palermo de sus amores y el sur de sus sueños y miedos, también está Borges. Es difícil seleccionar un fragmento para ilustrar su amor ciudadano, pero el título de uno de sus primeros poemarios lo enuncia: *Fervor de Buenos Aires* (1923): "... divisé en la hondura / los naipes de colores del poniente / y sentí Buenos Aires. / Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires" ("Arrabal", 1974, 32); sin embargo, murió en Europa, y a pesar de lo que dijo en un poema del mismo libro sobre el oligárquico cementerio de Recoleta, está enterrado en Ginebra.

Entre las novelas más recientes que narran la ciudad, se encuentra *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez (1934-2010).⁴ En ella, un narrador de mirada ajena –Bruno Cadogan, un estudiante norteamericano, sutilmente presentado como gay, que indaga para su tesis doctoral sobre los escritos de Borges acerca del tango– recorre Buenos Aires en busca de un cantor enfermo, con encantadora voz de sirena, que ofrece crípticos recitales tangueños, quien le fuera recomendado por la profesora y excelente latinoamericanista Jean Franco.

Si bien el momento principal del relato –la búsqueda– se sitúa en medio de la descomunal crisis argentina de fines de 2001 –que le costaría a la ciudad 39 muertos–, la trama, a través de la arquitectura urbana, está en permanente juego contrapuntístico con el pasado del último siglo, que ingresa en forma de *nouvelles*, abriendo en rizomas la historia principal y superponiéndose y redimensionando el laberinto arquitectónico.

El peregrinaje de *flâneur* del narrador-personaje diseña un mapa secreto, borgeano, asentado sobre las víctimas de crímenes im-

punes: una niña presuntamente secuestrada a principios del siglo por un oscuro jefe policial sanguinario (Ramón L. Falcón, personaje histórico, represor social a quien el anarquista ruso judío Simón Radowitzky⁵ mató junto a su secretario privado con una bomba casera arrojada al paso de su carruaje); una prostituta polaca llegada bajo engaño que pudo comprar su propia libertad y, sobre todo, militantes políticos masacrados, lo que permite intercalar episodios históricos, como el secuestro y muerte vindicatorios del general que derrocó a Perón a manos de los guerrilleros. La ciudad y la memoria funcionan así como espacios intercambiables, donde recorrer las calles de una es acceder a los laberintos de la otra.

Los caídos irán recibiendo del cantor el homenaje sonoro en el que el curso de la historia ha borrado de la arquitectura el rastro de su sangre. Bruno lo persigue en el entramado urbano: llega tarde a los homenajes, pero cartografía la ciudad al mismo tiempo que descubre las historias secretas de las víctimas. Finalmente, dará con él pocos minutos antes de que muera; solo podrá cantarle, con su voz de sirena ya exhausta, el primer verso de un tango "canónico": "Buenos Aires, cuando lejos me vi...", palabras iniciales de "La canción de Buenos Aires" (1933), con letra de Manuel Romero, Orestes Cúfaro y Azucena Maizani, tango interpretado tanto por ella como por Gardel. No es arbitrario que Martínez lo eligiera para la muerte del cantor, cuando él mismo se había tenido que ir de Argentina incluso antes de la dictadura, perseguido por la Alianza Anticomunista Argentina ("Triple A") que puso una bomba en su casa; uno de los asesinatos impunes en la novela tiene que ver con un crimen de esa agrupación parapolicial.

La letra completa dice:

Buenos Aires, cuando lejos me vi / solo hallaba consuelo / en las notas de un tango dulzón / que lloraba el bandoneón / Buenos Aires, suspirando por ti / bajo el Sol de otro cielo / cuánto lloró mi corazón / escuchando tu nostálgica canción. // Canción maleva, canción de Buenos Aires / hay algo en tus entrañas que vive y que perdura / canción maleva, lamento de amargura / sonrisa de esperanza, sollozo de pasión / ese es el tango canción de Buenos Aires / nacido en el suburbio que hoy reina en todo el mundo / este es el tango que llevo muy profundo / clavado en lo más hondo del criollo corazón. // Buenos Aires, donde el tango nació / tierra mía querida / yo quisiera poderte ofrendar / toda el alma en mi cantar / y le pido a mi destino el favor / de que al fin de mi vida / oiga el llorar del bandoneón / entonando tu nostálgica canción. //

Muchos de los que vivimos lejos de Buenos Aires, como Martínez al escribir la novela, pedimos lo mismo...

La Buenos Aires dibujada en la novela, precisamente porque su geografía se arma sobre las víctimas impunes, no es la ciudad que conocen ni recorren los turistas: el emblemático edificio de Obras Sanitarias (un bello palacio italiano que es solo una fachada), alguna estación del subterráneo, la zona de Mataderos, y sobre todo, el barrio de Parque Chas, el más extravagante de la urbe, porque es el único que, con su diseño circular, contrasta con el trazado en perfecto damero de Buenos Aires. Allí, no solo por ser la cuna del cantor, sino por ser el lugar donde, como al guerrillero Andrade –su amigo y vecino–, la historia grande lo había rozado con sus alas y él también oía el vuelo (199), transcurre



La vida extraterrestre. El insecto ofrece algo que no parece pertenecer a la moral y a la psicología de nuestro globo. Se diría que viene de otro planeta, más monstruoso, más energético, más insensato, más atroz, más infernal que el nuestro. MAURICE MAETERLINCK citado por PABLO SOLER FROST

uno de los capítulos relevantes: en él la historia se teje también como la calle circular del laberinto barrial, eje a su vez de la política dictatorial sangrienta.

Para cerrar este breve recorrido literario, podríamos decir, con Italo Calvino, que “Las ciudades invisibles son un sueño que nace del corazón de las ciudades invivibles” (2000, 15) y culminar con una cita del ensayista y profesor León Rozitchner (m. 2011): “Ciudad indiferente la ciudad teórica: por las historias

se torna habitable. Hay que despertar los fantasmas que duermen en sus calles” (2011, 12). Si alguna función tiene todavía la literatura urbana, es la de revivir esos recónditos fantasmas dormidos. **LPyH**

REFERENCIAS

- Abbate, Florencia. 2012. “Memoria y experiencia en El entenado”. *Argus-a. Artes & Humanidades. Arts & Humanities* (I) 4. <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/memoria-y-experiencia-en-el-entenado.pdf>.
- Arlt, Roberto. 1929. *Autobiografías*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/autobiografias-seleccion/html/3bdfe3bf-58f0-4882-a0b1-9fd61d3f7d5c_2.html 3, s/n.
- Borges, Jorge Luis. (1923) 1974. *Fervor de Buenos Aires. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Calvino, Italo. 1992. *Las ciudades invisibles*. Traducido por Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.

DUELO AL SOL



EDITORIAL BRUGUERA, S. A.

BARCELONA - BOGOTA - BUENOS AIRES - CARACAS - MEXICO

Duelo al sol. Aquí yace Faetón, auriga del carro de su padre, / Y, aunque no supo girarlo, cayó en un grandioso intento. PUBLIO OVIDIO NASÓN

Campoamor, Jaime. 2017. "La azarosa vida de Simón Radowitzky, el anarquista ruso preso en Argentina, idolatrado en la Guerra Civil de España y que acabó fabricando juguetes en México". *BBC Mundo*, 26 de febrero. <https://www.bbc.com/mundo/39069257>.

Casas, Javier Simón. 1991. "Algunos italianismos en el lunfardo". *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante* 7: 27-43.

De Certeau, Michel. 2000. "Walking

in the City". En *The Practice of the Everyday Life*, traducido por Steven Rendall, 91-110. Berkeley: University of California Press.

Martínez, Tomás Eloy. 2004. *El cantor de tango*. Buenos Aires: Planeta.

Mujica Láinez, Manuel. 1950. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana. <https://bibliotecabop40misiones.files.wordpress.com/2013/04/misteriosa-buenos-aires-manuel-mujica-lainez.pdf>.

Piglia, Ricardo. 2005. "Prólogo". *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama-Edigraf.

Rozitchner, León. 2001. *Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires: FCE.

NOTAS

¹ "Manucho" fue Premio Nacional de Literatura en 1963, entre otras distinciones nacionales e internacionales.

² Esa oleada posterior es la que hace que, en Argentina, a todos los italianos se les diga, cariñosa o despectivamente según el tono, "tanos", ya que la mayoría era de Nápoles (aunque también llegaron calabreses y sicilianos) y cuando se les preguntaba por su origen, decían "sono napolitano".

³ "Mina", término hoy resignificado y reapropiado por las jóvenes locales como sinónimo de mujer, significaba prostituta, pensando en ellas desde una noción extractivista (del "oro" que representaban para el rufián); "cafishio" –derivado del italiano jergal boloñés cafiel: joven (Casas, 33)– era el proxeneta.

⁴ Destacado periodista internacional, fue también profesor de literatura latinoamericana en Rutgers University. Ganó premios como escritor (Alfaguara 2002, Konex 2004) y como periodista (Premio a la trayectoria profesional, Diario El País, España, 2009). Su estupenda Santa Evita (1995) es la novela argentina más traducida de todos los tiempos y una de las más vendidas en español.

⁵ La biografía de Radowitzky es fascinante aun leída en Wikipedia.es. Lo curioso y relevante para esta publicación veracruzana es que murió en CDMX, de un infarto, en febrero de 1956, luego de haber huido de España tras la derrota de los Republicanos y haber escapado de un campo de concentración en Francia; está enterrado en el Panteón Español bajo un epitafio que dice: "Aquí reposa un hombre que luchó toda su vida por la libertad y la justicia social" donde todavía algunos dirigentes obreros mexicanos le rinden homenaje. Vivió en este país bajo el nombre de su pasaporte español: Raúl Gómez Saavedra; trabajaba en una fábrica de juguetes.

Cecilia López Badano es docente investigadora en la UAQ y miembro del SNI. Mención honorífica Casa de las Américas por sus ensayos sobre Roberto Bolaño. Ph. D. por la Universidad de Oregon, fue profesora en la Facultad de Letras en la UBA.

VOZ HACIA NINGUNA PARTE del mundo

Marco Antonio Martínez Sánchez

Acaricia mis sienes,
mi cabeza encuentra apoyo en su vientre;
ahí adentro, mi mujer lleva el mayor misterio
de este mundo;
dentro de ella hay un hueco,
un espacio afuera del universo;
y en el espacio de ese hueco
una galaxia que deriva, sin sentido,
alrededor de un sol calcificado.

Allí, dentro del vientre,
pulsa, late; yace
nuestro hijo,
muerto sin haber nacido.

Sé que tiene los ojos cerrados
y la boca apacible;
y que dentro de su cabeza un sueño glacial
pulsa, late y se expande.
Sueña nuestro sueño,
un sol calcificado.
Fuera del mundo
en el que
va a estar muerto.

Mi mujer me acaricia la cabeza,
me mira con ternura,
y creo que siente mucha lástima
y piedad
por mí;
me acaricia
y me arrulla
sin abrir la boca:
lleva su voz hasta ninguna parte del mundo.

VÁZQUEZ MONTALBÁN y Francisco Umbral: LA COLUMNA LITERARIA (1972-1986)¹

Javier Gutiérrez Carretero

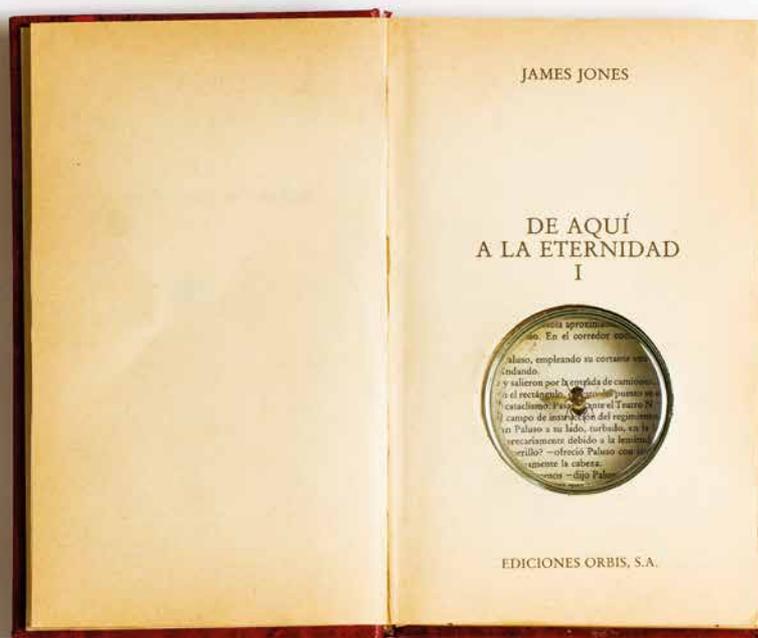
El vastísimo trabajo realizado por ambos autores permitió la recuperación y la modernización de la columna periodística-literaria tras los años opresivos del llamado franquismo, con una creatividad combativa en su escritura cuyo eje fue la transgresión con temas de sexo y política.

El 25 de noviembre de 1975 moría en su cama de forma natural Francisco Franco, el dictador que durante cerca de cuarenta años había sido amo y señor de los ciudadanos españoles. Apoyado en el Ejército vencedor de la Guerra Civil (1936-1939), al que había instado en su sublevación contra las instituciones democráticas de la II República, y en una Iglesia católica tenida como garante de la moral del alma, el autodenominado *Caudillo* impuso a todo el país una vida cuartelaria o, lo que es lo mismo, autoritaria. Así fue como, con una oposición huida o eliminada física e intelectualmente y con un reconocimiento explícito de las potencias occidentales en una coyuntura favorable a sus intereses, el franquismo nació y creció como un sistema represivo único y omnímodo que tenía en la censura su mejor instrumento de control de los medios de comunicación.

Sin embargo, el paso del tiempo debilitó los apoyos con los que contaba el Régimen en el exterior y dio vida a la resistencia de quienes querían arriesgar una transformación en el interior. La guerra del Vietnam, el Mayo del 68, los Beatles... fueron acontecimientos a nivel mundial que ayudaron a una toma de conciencia colectiva de cambio en España. Un proceso llevado a cabo desde el tardofranquismo (final de la década de 1960-mitad de la de 1970), donde los medios de comunicación se erigieron como protagonistas al servir de correa de transmisión fundamental de ideas políticas, a falta de partidos políticos legalizados. Revistas como *Destino*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Hermano Lobo*, *Ajoblanco*, *Por Favor*, *El Viejo Topo*, *Sábado Gráfico*, *Interviú*... y cabeceras informativas como *El País*, *Informaciones*, *La Vanguardia*, *Diario 16*, *Madrid*... configuraron una nueva

prensa independiente que abogó por el *parlamento de papel*, es decir, por aleccionar a un público que había estado sometido a las directrices oficiales durante cuatro décadas de dictadura, y donde la figura del periodista funcionó como maestro de ceremonias en la transformación social, económica, cultural y, por tanto, política que se estaba dando en España. Una verdadera apertura informativa con el abono de un debate político embrionario para la incipiente Transición que comenzaba justo en 1976, aunque el coste fuera sufrir colectivamente los usos y abusos de sanciones por parte de un sistema ya moribundo pero aún envenenado.

La configuración de esta nueva prensa, a raíz de la definitiva liberación de la censura tras la muerte de Franco, permite la aparición de nuevos medios comunicativos, con un estilo tan propio como osado en sus planteamientos rupturistas en la búsqueda de un futuro democrático. Una de sus manifestaciones más icónicas fue el columnismo literario, que tuvo para este tiempo a dos autores que de forma libérrima exploraron las posibilidades del lenguaje para una decisiva innovación literaria: Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 14 de junio de 1939-Bangkok, 18 de octubre de 2003) y Francis-



De aquí a la eternidad. Se ha salvado y no importa porque se acerca su plazo. Y va a morir. Está muriéndose. Cae en el río de la muerte que lleva consigo a las generaciones de las moscas. Veinticuatro horas. Una Guerra. Un amor. Miles de huevecillos que serán moscas, efímeras y eternas como sus padres. JOSÉ EMILIO PACHECO, "Horas contadas"

co Umbral (Madrid, 11 de mayo de 1932-Madrid, 28 de agosto de 2007).

Como escribió Manuel Vázquez Montalbán en uno de sus artículos, la verdad dejó de ser unilateral para abrirse a múltiples lecturas e interpretaciones: se pondría en duda, entonces, "que las pirámides de Egipto fueran solamente tres o que sexos no hay más que dos". El vastísimo trabajo realizado por ambos autores permitió la recuperación y la modernización de la columna periodística-literaria tras los años opresivos del llamado franquismo, con una creatividad combativa en su escritura cuyo eje fue la transgresión con temas de sexo y política: más verbal que política en Francisco Umbral, más combativa que estilística en Manuel Vázquez Montalbán.

Las columnas de ambos autores, escritas entre 1972 y 1986 y publicadas en diversos medios de comunicación de la época, especialmente en el diario *El País* y en revistas como *Triunfo*, *La Ca-*

lle, *Por Favor* e *Interviú*, demuestran que el escritor madrileño y el periodista catalán representaban a aquellos jóvenes intelectuales inquietos que contribuyeron de manera decisiva a aunar literatura y periodismo en un tiempo de vorágine informativa. Lo hicieron con un sello originalísimo lacrado en sus miles de columnas que aparecían firmadas desde los dos núcleos urbanos más importantes del país: Madrid y Barcelona. Porque allí donde Francisco Umbral trabajaba la noticia para el estilo, Vázquez Montalbán ponía el estilo al servicio de la noticia. Y allá donde Vázquez Montalbán volvía la vista al pasado para recuperar el presente, Francisco Umbral miraba al futuro como única vía de superación del presente. Una divergencia en sus propósitos finales que no les impedía compartir su ambición y modo de denunciar, desde su particular punto de vista de la realidad, todos aquellos aspectos políticos, sociales, económicos y culturales deudores de un sistema democrá-

tico secuestrado durante cerca de cuarenta años por el franquismo.

Esta es la razón por la que ambos autores acudieron a la memoria como elemento imprescindible en la elaboración del conjunto de su obra periodística y literaria. Francisco Umbral fue un memorialista de su época que utilizó la mixtura resultante de la realidad y la ficción para construirse un reino propio por el que campaba sin control su "yoísmo" exacerbado. Vázquez Montalbán ambicionó la restitución histórica de la memoria amparado en un periodismo político y ético combativo, puesto que su esencia era de un humanismo progresista al que dotó de un evidente carácter universal. Uno y otro utilizaron la magnífica atalaya que significaba la columna para difundir sus voces personalísimas en la consecución de sus objetivos. Incluso compartieron no solo su inagotable calidad literaria, sino también la innovación de diferentes recursos lingüísticos y el uso común de figuras literarias.



De aquí a la eternidad (detalle)

El experimentalismo extremo de Francisco Umbral solo pudo desembocar en una radicalización de la palabra cultivada desde su propio lenguaje, donde la inflamación a la que sometía el idioma vino complementada, entre otros elementos, por la innovación de diversos elementos tipográficos. La letra escrita así concebida trascendía la pura provocación física reflejada en el papel para balizar la senda por la que el escritor madrileño transitó en una transgresión continua y total. Aunque en menor medida, también Vázquez Montalbán sorprendía al lector con su gusto por un lenguaje renovado en su experimentación: este y no otro fue el motivo por el que trabajó con mucha más regularidad las voces genuinas de los neologismos en su modificación/creación. El periodista catalán demostró una suerte de capacidad innovadora cercana a la composición poética que tuvo el efecto práctico de

retroalimentarse con la prosa periodística, dejando en herencia un valioso legado lingüístico.

A esta insólita e intensa labor filológica le acompañó el uso de la ironía como protagonista de un humor utilizado como arma ofensiva y defensiva, pues tan importante era para los dos literatos atacar desde la sátira como defender desde el sarcasmo, máxime en época de censura. Todo ello utilizado además como exclusivo punto de encuentro donde retornar una y otra vez a la esencia no solo de su proyecto periodístico-literario, sino, y sobre todo, de su propio ser. Y es que sus significativas condiciones personales marcadas desde la infancia hicieron de la ironía una extensión natural de su manera de pensar, de su manera de ser. No obstante, utilizaron caminos inversos en los que llegaron a cruzarse sus dilatadas trayectorias.

Vázquez Montalbán recurrió en sus inicios al humor más surrea-

lista como tabla salvavidas en un momento en el que la razón había perdido su razón de ser, debido a su fracaso absoluto en el abismo asfixiante que suponía el franquismo. Pero la llegada de la Transición no le convenció del cambio profundo del paradigma político y social por el que luchaba desde sus columnas, por lo que su descontento se materializó en una constante crítica irónica. De este modo, la intención última del periodista catalán no fue nunca provocar la risa facilona del lector sino al contrario: utilizarla como arma desde la cual situarle en un estadio de reflexión. La columna se presentaba entonces en un armazón de ficción donde la ironía, arrojada en numerosas ocasiones con otros recursos humorísticos como la sátira, la parodia, el cinismo..., resguardaba el mensaje de la realidad oficiosa, que no oficial.

Francisco Umbral también se decepcionó con la nueva situación surgida tras el fin del Ré-

gimen y la llegada del periodo transicional que le supo a gran farsa, por lo que usó y abusó de la ironía hasta casi hacerla una segunda piel con la que cubrir su cuerpo expuesto a una opinión pública por la que peleaba denodadamente en su búsqueda particular de fama temporal y gloria eterna.

Y fue tal la intensidad de esta lucha, que ese “yoísmo” exacerbado combinado con su carácter transgresor deformaron el recurso irónico inicial con el que ejecutar su denuncia en una estocada lingüística quevediana final, rayana en ocasiones en una maledicencia por la cual huir hacia adelante tras la muerte de su hijo.

Fue así como el escritor madrileño se convirtió en un cronista de la anticrónica política y social del país, pues la rotura de cualquier convencionalismo le permitía una libertad de acción en sus planteamientos que solo era deudora al estilo. Madrid y la Movida se convirtieron entonces en sus fetiches personales: si la capital le supuso un marco diario en el que levantar acta cual censor de la realidad más inmediata, el movimiento contracultural le dotó de un panorama colorido en su vistosidad en forma de material para sus columnas diarias. De esta fusión surgió de su pluma un neocostumbrismo fundamentado en la jerga del cheli, representativa de los jóvenes *underground* de la Transición, que tenían en el cantante Ramoncín el ejemplo de su rabia contestataria.

Vázquez Montalbán tuvo en el Fútbol Club Barcelona (FCB) y en la gastronomía sus obsesiones personales, utilizándolas en beneficio de su proyecto vital. El equipo deportivo de la ciudad condal le suponía una metáfora de la población catalana en su lucha contra el centralismo madrileño, esto es, de la periferia sometida a la mé-

Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Umbral fueron dos inmensos hombres de letras que dejaron constancia en los miles de artículos que escribieron no solo de sus inquietudes intelectuales o pasionales, sino de un estilo propio para llevar a cabo su proyecto literario y periodístico, que acabó fundiéndose con su vida.

dula que somete en la unificación y anula la diversidad. Observó así al FCB como un conjunto humano perseguido por sus inclinaciones catalanistas, por lo que alzó la banderola del equipo deportivo como enseña simbólica de resistencia política y cultural catalana en tanto que ser aficionado a ella le significaba una clara identificación con quienes eran los perdedores de la Guerra Civil, primero, y de la dictadura franquista, después. La gastronomía, por su parte, le permitió operar sus críticas a un triple nivel: el primero, personal por cuanto sentía un inmenso placer por la comida; el segundo, e íntimamente relacionado con el anterior, placentero, al equiparlo con el hedonismo en una suerte de asociación de la erótica con la gastronomía, es decir, del buen comer y el buen beber con el buen amar libre de la conciencia de culpa católica; el tercero y último, denunciador de la alta cocina que despreciaba a la cocina popular, y que el periodista catalán defendía

en su cruzada por la recuperación de la subcultura como un elemento más de la masa en la restitución de la memoria histórica.

Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Umbral fueron dos inmensos hombres de letras que dejaron constancia en los miles de artículos que escribieron no solo de sus inquietudes intelectuales o pasionales, sino de un estilo propio para llevar a cabo su proyecto literario y periodístico, que acabó fundiéndose con su vida.

Francisco Umbral y Manuel Vázquez Montalbán significaron una luz a la que la población española podía aferrarse en tiempos de oscuridad informativa tardo franquista, pues sus críticas veladas por el humor iluminaban los recovecos de la actualidad con una reflexión crítica. La Transición les supuso un golpe en la línea de flotación de sus deseos de justicia histórica, que Manuel Vázquez Montalbán continuó combatiendo pero ya desde un distanciamiento irónico, y que Francisco Umbral aprovechó para agrandar sus intereses egocéntricos. Una divergencia final que ahora ya no importa, pues su herencia nos alcanza hoy en la lectura de toda aquella generación de columnistas que nacieron y crecieron bajo la extraordinaria sombra que ambos proyectaban. **LPyH**

NOTAS

¹ El presente trabajo surge como una investigación doctoral en torno a la refundación y modernización de la columna literaria española, durante los años previos a la muerte del dictador Francisco Franco y los inmediatos al periodo de la Transición, gracias a la fundamental labor comunicativa de Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Umbral.

Javier Gutiérrez Carretero es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona.

LA HUMEDAD

Marco Tulio Solano de la Cruz

La humedad ha formado una densa niebla; no puedo ver nada. Ya apagaron las luces. No se escucha más la turba. La cabeza va a estallarme; siento todavía la sangre caliente chorreando a través de mi rostro. En algunas heridas la sangre se ha secado. ¿Cómo es que pasó esto? Solo alcancé a ver la avalancha de gente, esa misma que detonaba mi garganta y mi felicidad.

El ambiente a estas horas es por demás húmedo, sofocante como el agua queriendo entrar por la nariz y la boca cuando uno está por ahogarse, y es que esa sensación tengo ahora. Me cuesta respirar, la humedad lo cubre todo, cada espacio recóndito de este edificio. Recuerdo los días en la selva, entre Paraguay y la Argentina. Por momentos me veo, empuñando el machete con el agua hasta las rodillas, abriéndome paso entre la maleza. Ese día pensé que había ya experimentado todo el pánico que puede sentirse. Sin embargo, mi hermano iba detrás de mí y no sentía la soledad ni el abandono, tampoco la angustia ni el miedo de ahora. ¡Carajo! Tengo miedo, estoy solo y tengo miedo. Hace dos horas fue la última vez que vi a mi hermano. No se escucha nada ya, solo el crepitar de los insectos a esta hora de la noche.

La humedad ha formado una densa niebla; no puedo ver nada. Ya apagaron las luces. No se escu-

cha más la turba. La cabeza va a estallarme; siento todavía la sangre caliente chorreando a través de mi rostro. En algunas heridas la sangre se ha secado. ¿Cómo es que pasó esto? Solo alcancé a ver la avalancha de gente, esa misma que detonaba mi garganta y mi felicidad, la única que he sentido desde hace mucho tiempo, justo cuando vinimos de Paraguay.

Los mosquitos zumban en mis oídos y mi desesperación aumenta. Jamás tuve tanto miedo. La incertidumbre crece a cada paso. Mis pies están pesados y no puedo ni apoyarme para caminar. Creo que tengo la pierna herida gravemente y un tobillo dislocado. Las manos me duelen y el hombro derecho se salió de su lugar. Ando a los tumbos, paso a paso. Es mejor moverse; la última hora la pasé en esa galera, boca abajo aferrado al piso. Entraron de nuevo, nos sacaron a todos y en la oscuridad me salvé porque rodé por las escaleras.

Entre tanto grito ya no escuché la voz de mi hermano, ni la mía

siquiera. Me cansé de llorar y de suplicar por mi vida. ¿Alguna vez pasará todo esto? ¿Pasará esta pesadilla? ¿Saldré con vida de acá? ¡Carajo! ¿Dónde está mi hermano? ¡Mi hermanito! Le prometí a mi madre que lo cuidaría. ¿Cómo puede la vida ser tan cambiante y hostil algunas veces! A media tarde todo era euforia: en ese lado de la vida saltábamos de felicidad, desbocamos la garganta y fuimos sublimemente felices. Y se acabó, nomás eso, se acabó. Después nos metimos en esta pesadilla y el infierno cayó con la noche, sobre nosotros.

Apenas si puedo sostenerme en pie; el dolor es tanto que parece un sueño. El dolor es tanto que me despierto para darme cuenta de la jodida realidad. Aquí no hay Dios: nos abandonó hace rato. Se fue con los gritos; se fue cuando la avalancha de gente se vino sobre nosotros. Se fue cuando nosotros hicimos lo mismo. La sangre sale de mis oídos como si fueran manantiales; se siente caliente, se siente sofocante, como el aire atrapado en la humedad. Siento la cara reseca; las costras de sangre son tan molestas como el dolor de mis huesos. Aun con todo eso, escucho, o creo escuchar todavía; el silencio es sepulcral; creo que aún veo, no sé si con claridad. Cada golpe lo sentía como un relámpago que cruzaba por mi vista y martillaba mi cabeza. Está muy oscuro, pero veo las sombras. Eso creo, las sombras.

Avanzo un poco más; hace rato que no los oigo. No sé qué pasó con los demás; éramos casi doscientos y nos volvimos nada. Hay cuerpos por todos lados; escucho los quejidos, me abro paso a través de los cuerpos. Solo le pido a Dios que, si me abandonó, por lo menos esté con mi hermano y él no sea ninguno de estos. Caí por enésima vez. Ya no siento los golpes. No siento más nada. Estoy en



La obra. Nota. El macho elabora una pelota de excremento que rodará para atraer a una hembra; en algunos casos la hembra ayuda al rodaje de la pelota y en otros solo se sube. Cuando llegan a un lugar adecuado ambos entierran la pelota a poca profundidad; la hembra hace un pequeño hueco que servirá de nidificación y como despensa cuando la larva nazca.

una especie de limbo. Alguien se queja. La poca luz me deja ver su silueta; mis manos exploran lo que yace frente a mí. Esa voz. Conozco esa voz, sí, es el Chacho. ¡Chachito querido!, por lo menos alguien conocido. ¿Qué te pasó, Chachito? No te entiendo. ¿Lo viste a mi hermano? ¿Dónde está mi hermanito? No te entiendo, Chachito. Tengo las manos llenas de sangre. El Chacho puja; se oyen las botas. ¡Se oyen las botas! ¡Carajo, debo irme, Chachito! No llores. Te juro que esta la pagan, te juro que la pagan. No sé cómo, pero la pagan.

Con los codos y el dolor infernal de mi hombro que se juega fuera de su lugar llego a las escaleras. “¡Aquí ya no hay nadie! Salvo este perro”. Ruedo escaleras abajo; me duele mucho. Escucho los gritos del Chacho; creo que ya lo mataron. Ahora vienen por mí, lo sé, ahora vienen por mí. Escucho las botas, escucho el escándalo, golpean en todos lados. Gritan y can-

tan, gritan y cantan, su odio está desbordado. ¿Cómo puede ser que canten? ¿Qué es esto? Hace tiempo que nos volvimos locos, hace tiempo que nos hicimos animales. Hace tiempo que esto se pudrió. ¿Cómo pueden coexistir la poesía y el odio? ¿Cómo puede la pasión humana tener un lado tan oscuro? ¿Cómo puede ser que la navaja tenga dos filos y un hilo tan delgado? ¿Cómo puede ser que nosotros hiciéramos lo mismo? Nos matamos nosotros mismos. Nos condenamos cuando bebimos y nos embriagamos de pasiones.

Encuentro un escalón más grande; me tiro al precipicio. Estoy del otro lado de mi trinchera. Estoy irónicamente donde estaba el otro ejército. Estoy en una zona igual de bárbara que la nuestra. Espero que no me encuentren. Ya no puedo más; estoy muy cansado. Apenas si puedo respirar. El corazón me da puñetazos. Allá vienen, todavía los escucho cantar, escu-

cho los golpes en las paredes y en todos lados. Pasan por aquí. Contengo el aliento. ¡Quiero gritar! ¡Hijos de perra! Quiero gritar. Me muerdo los labios. Siento la sangre en mi boca. Tengo la garganta seca. Muero de sed; daría mi vida o lo que queda por un trago de agua. Estoy desesperado de tanto beber mi propia sangre. La humedad me sofoca, no puedo respirar, no hay aire en el ambiente.

Pasan de largo, en dos o tres filas; golpean los asientos que me cubren. Creo que no me vieron. Se van, por fin se pierden. Se va el ruido con ellos. Se va el terror con ellos. En mi frente hierve el sudor; creo que tengo fiebre. Ya no puedo más; estoy agotado; mi mente se nubla; ya no veo las imágenes entre la oscuridad; escucho mi corazón cada vez más lejos. El aire me falta, no sé si lo necesito. Me duele todo, por eso sé que estoy vivo. Ya no me molesta la sangre que sale de mi cuerpo. Ya no siento la sangre seca. Tengo sed.

Estoy caminado con el agua hasta las rodillas; los mosquitos zumban en mis oídos; hace mucho calor. Es de noche y seguimos andando. Mi hermano sigue atrás de mí, siempre a mi lado. Viene callado como siempre, inmerso en sus propios pensamientos. Aprieto el machete y mi gancho, me muerdo los labios y hundo el machete en la hierba. Me duele la cabeza, tengo sed. El agua no es suficiente. Quiero más aguardiente. Llegamos al campamento. Limpio la sangre de mi machete; mi hermano hace lo mismo; es la primera vez que hace esto. Es la vida que nos tocó; ya se le pasará. Las primeras veces es feo; se siente que el que se muere es uno. Pero él es más fuerte que yo. No eran demasiados. Fue rápida la cosa, ni pusieron resistencia. Unos menos unos más, de todas formas, es gente que andaba mal, tarde o temprano les tocaba, si no era con nosotros, era en cualquier parte. Les tocaba y ni modo. Además, es cosa del patrón; uno qué, pa' nosotros es trabajo y ya. Es más, pudimos ser nosotros, Dios no lo quiera, pero pudimos ser nosotros.

El calor no cesa, pero el infierno quedó detrás. Esto no se cree. La luna ilumina la noche como si se tratara de una linterna. El cielo es una bóveda repleta de estrellas. Se fue la sed, se fue el calor sofocante y solo queda el calor. Me siento satisfecho. Es tiempo de decir adiós a esta vida y andar derecho. Pienso en el trabajo que vamos a hacer en Buenos Aires. Espero que no sea como acá: otra jungla. No pienso en nada de lo que hacemos. Prefiero pensar en Cerro Porteño y en los olimpuercos; esos hijos de perra nos han hecho varias, pero ya nos tocará a nosotros. ¡Y del amor que siento yo por vos...! ¡Qué linda canción! ¡Yo vengo de Barrio Obrero, capital del sentimiento...! Mañana otra vez. Otro viaje, otros muertos y más selva. Qué vida, qué infier-

no. Pero ya iremos a Buenos Aires. Creo que el trabajo de allá es más tranquilo. Ahora mi hermano duerme; parece un niño todavía. Mi madre me dijo que lo cuidara. Vino porque ya nos hartamos de la pobreza, porque es más sofocante que el aire repleto de humedad. Parece un niño.

¿Dónde dejé mi pistola? Creo que la perdí cuando estaba borracho. Se la di a mi hermanito, eso espero. Espero que se haya defendido. Él está seguro; ese fierro no me ha fallado jamás. Creo que Dios sí se quedó con él. Por eso le perdono que me haya abandonado a mí. Sigo en este infierno. Ya no escucho nada. Sigue el rumor de los insectos y la pesada noche. Debe ser de madrugada. Solo espero que ya se hayan ido. Espero que se hayan cansado de pegarnos, que ya no nos persigan y que ya se hayan ido derechito a la mierda. Salgo de esta especie de madriguera; me pongo de pie lentamente. Debe ser de madrugada, estoy seguro; la niebla se fue, la luna brilla, el aire ya no me sofoca. Me duele todo; sigo vivo, por eso lo sé. Ya no me escurre la sangre; siento costras por todos lados. El corazón ya no me da puñetazos.

Entre banderas me abro paso; hay cuerpos por todos lados. Respiro tranquilamente; la humedad se ha ido; me crujen los huesos. Creo que ya se fueron; escucho los quejidos; hay compañeros vivos. Ahora buscaré a mi hermano. Rompo mi camiseta para apretar mi cabeza y frenar el dolor. No puedo creer que este trapo sea ahora eso, un trapo, y que no me importe ya. Pienso en mi hermano; debe estar por ahí escondido. O me debe estar buscando. Tal vez logró salir; este es un barrio pesado; espero que siga acá escondido y con el fierro en la mano. Me dispongo a caminar; se escucha una multitud. Cómo puede ser que sigan aquí. ¡Hijos de perra! Siguen

en su festín de matanza. Es demasiada gente. Veo que ahora ya prendieron la luz; ¡hay luz al fondo del pasillo! Sigo caminando; ahora puedo ver el césped. ¿Cómo salgo de acá? Me van a ver. ¡Me van a matar! Estoy jodido. ¡Vienen detrás de mí! ¡Vienen corriendo! Son como veinte. El ruido de afuera se hace más agudo; deben ser como treinta mil. Es el fin. Espero que mi hermano se haya salvado. Solo alcanzo a tirarme en el piso. Con mis manos cubro mi cabeza. Pasan de largo ¡Pasan de largo! Los veo alejarse. Llevan pantalón corto y playeras amarillas. ¿Qué pasa? Se fueron, ¿se fueron? ¡No me vieron! ¡No me vieron? Me salvé de milagro. Creo que debo esconderme. La multitud está enardecida; de nuevo cantan y gritan. Si no me vieron por qué gritan. De nuevo silencio; debo aprovechar y esconderme. Todo está en calma, se oyen cientos de murmullos solamente; debo esconderme. ¿Qué pasa, por qué hay silencio de nuevo? Creo que estaban aquí, por eso ya no los vi más; se reunían acá, por eso me dejaron en paz. Deboirme ya, pero antes daré un vistazo. ¡Qué pasa!

En el verde césped ambos equipos y el estadio entero dieron un minuto de silencio y un minuto de aplausos. Los capitanes cambiaron banderines. Treinta mil almas solemnes soltaron papeles blancos y celestes al viento. Soltaron palomas blancas. La noche tenía esa mística copera y se tornaba mágica. Todos lamentaron los hechos violentos del mes pasado. Es la reapertura del estadio. El fútbol deporte está de luto, el espectáculo debe continuar y todos rechazamos la violencia. **LPyH**

Marco Tulio Solano de la Cruz es técnico académico en el Instituto de Ecología de la UNAM. Biólogo por la UV, ha combinado el quehacer científico con la creación de cuentos y poemas.

GARCÍA PONCE: el autor y algunas consideraciones sobre la moda

Mildred Castillo Cadenas

*Dedicado a
Marduck Garrido Obrador*

Hacia 1960 Juan García Ponce (1932-2003)¹ ya tenía cierto reconocimiento en las letras y la vida cultural del país, luego de obtener el Premio Ciudad de México por su obra teatral *El canto de los grillos* en 1957. Dicha década de turbulencias sociales y económicas fijó los temas del escritor, orientados a la memoria, la sexualidad, el erotismo y la pintura. En esta época también surgió la imagen de autor que lo situaría en un lugar protagónico dentro de la Generación de Medio Siglo. Se trató de una generación que rompió con los asuntos de corte revolucionario, optando por relatos abiertos, universales y subjetivos. Entre sus integrantes encontramos a Elena Poniatowska (1932), Juan Vicente Melo (1932-1996), Salvador Elizondo (1932-2006), Sergio Pitol (1933-2018), Carlos Monsiváis (1938-2010) o José Emilio Pacheco (1939-2014), entre otros. En ese contexto, si bien la obra literaria de García Ponce es de sumo interés, este texto se centra en la figura del narrador, a fin de emplazar la moda como un recurso de posicionamiento autoral. También contempla la revisión de algunos sitios a los que era asiduo

Si bien la obra literaria de García Ponce es de sumo interés, este texto se centra en la figura del narrador, a fin de emplazar la moda como un recurso de posicionamiento autoral. También contempla la revisión de algunos sitios a los que era asiduo y aquellos a los que ayudó a formar: circuitos de arte, galerías o centros de reunión, con el fin de comprender el fenómeno de la moda en sentido más amplio que la simple elección del vestido.

y aquellos a los que ayudó a formar: circuitos de arte, galerías o centros de reunión, con el fin de comprender el fenómeno de la moda en sentido más amplio que la simple elección del vestido. Aunado a esto, se destacan ciertas colaboraciones entre García Ponce y sus contemporáneos, en las que se percibe un significativo juego autorrepresentacional, cuestión que suma a la idea de estetización de la vida cotidiana.

El México posrevolucionario (1917-1940) era un país en recomodo donde las artes llevaban mucho tiempo exaltando cierta indumentaria: rebosos, faldas largas, cabello trenzado; sombreros, camisas de manta, pantalones blancos y huaraches. Me refiero a los

trabajos de Fernando de Fuentes (1894-1958) en la cinematografía, Hugo Brehme (1882-1954) desde la fotografía o Diego Rivera (1886-1957) en la pintura, solo por nombrar algunos. Aun cuando estas obras recogen información certera del tipo de vestimenta de una gran cantidad de personas en el país, es verdad que esta convivía con otros registros, sobre todo en las ciudades. De allí que esa representación de la indumentaria resultara insuficiente para señalar a aquellos sectores disidentes o no simpatizantes de la gesta armada. En ese tenor, es bien sabido que García Ponce y su generación transformaron la vida cultural afirmándose en la sociedad cosmopolita a la que pertenecían, como

una respuesta al desgaste ideológico de la narrativa oficial. Coincidió con Angélica García Gómez cuando señala que esta promoción

se distingue por la presencia de personalidades con una marcada tendencia a la provocación y la irreverencia; al mismo tiempo, dichas figuras estuvieron comprometidas en mantener un interés en torno a la creación artística como postura de vida, esto les permite un desarrollo multidisciplinario que se concreta en una serie de trabajos mancomunados en donde comparten diversas influencias (2014, 204).

Desde la irreverencia, la creación como forma de vida y la pertenencia a un grupo unido por subjetividades, García Ponce critica al nacionalismo prevalente –lo cual coincide con la perspectiva de Octavio Paz y Rufino Tamayo en literatura y pintura, respectivamente–, fomentando una lectura distinta de lo mexicano, cuestión que incide en el diseño de su propia imagen. En *Autobiografía precoz* (1966), al señalar la importancia de Jorge Luis Borges en su obra, comenta:

... intuí, oscuramente en aquel entonces, de qué manera formábamos parte de una entidad cultural universal que debería y podía determinar nuestra relación con la realidad inmediata, aclarándola (2002, 76).

Esta entidad cultural universal se centra en la efigie del artista, equiparándose él mismo al argentino en la realidad, lo cual nos permite pensar en la moda como parte del asunto: el traje de Borges, en su carácter de vestimenta atemporal, se asemeja al que portaba el joven mexicano, quien se considera parte de un universo abierto donde el

estilo es insoslayable. No obstante, habría que destacar que The Beatles y algunos grupos mexicanos de *rock and roll* coincidían con esa vestimenta a principios de los sesenta. En el caso del escritor, la cuestión radica en observar la importancia de los circuitos y los referentes en los que se presenta el atuendo masculino.

Así, el mundo de la cultura, el arte y la literatura se equiparaba a una escenografía donde la corporalidad tenía un rol importante. El cuerpo vestido enfrenta las cuestiones más inmediatas, desde las afectivas y creativas hasta las prácticas. Podríamos decir entonces que el cuerpo de García Ponce es el soporte de su imagen, espacio donde sitúa distintos implementos, a fin de proyectar quién es. Para este, la moda era relevante porque lo relacionaba con los lugares clave donde se discutían las ideas de mayor actualidad en esos años, lo cual contribuyó a reforzar su trabajo escritural. Vale recordar la perspectiva de Claudia de la Garza en su texto “Experimentos de tela y carne...” –presentado durante el seminario *Moda, Creación e Identidad*. 1970-1999, organizado por el Museo del Chopo–, cuando afirma: “Podemos pensar en el vestido como ese espacio liminal que describe al cuerpo, le da sentido, lo produce, lo hace legible frente a las miradas de los demás: nos inscribimos estéticamente en el medio a través de la indumentaria” (2020, 1). La inscripción estética del narrador consigue distinguirse del entorno a través del vestido y, al mismo tiempo, ser parte de él, pues el sentido de su presencia se entremezcla con sus aficiones. Para abundar en esto me detendré en un retrato del autor incluido en la edición 2007 de la *Autobiografía precoz*. En él se observa a García Ponce en tres cuartos de perfil, leyendo, recargado el cuerpo en una mesilla que hace

de soporte. De pelo corto, lleva raya al lado. Porta un traje gris rayado con camisa blanca y corbata negra. Se trata de una lectura en Casa del Lago. No sabemos qué lee; sin embargo, sabemos que de 1961 a 1967 participó con Jaime García Terrés en la programación del recinto. Fue en ese periodo cuando comenzó a hacer crítica de teatro, danza y, en especial, de pintura. De allí que surgiera una larga colaboración y amistad con los pintores rupturistas, entre ellos Manuel Felguérez (1928-2020), Lilia Carrillo (1930-1974), José Luis Cuevas (1934-2017), Fernando García Ponce (1933-1987) o Arnaldo Coen (1940), solo por nombrar algunos. El movimiento pictórico de la Ruptura coincidía con los escritores de Medio Siglo, pues se trataba de crear obras fuera de toda temática impuesta, ávidas de la libertad de expresión.²

Como se advierte, los lugares a los que asistía el autor se van entrelazando: el otrora Club del Automóvil (actualmente perteneciente a Casa del Lago), la Zona Rosa con sus galerías como la Juan Martín o la Antonio Souza, en las que se exhibía el trabajo de sus amigos, a su vez, cercanas a cines, librerías, restaurantes, boutiques y cafés formaban un circuito de la vida social y de la ebullición de las nuevas prácticas artísticas. En ese ambiente, no podían faltar las fotografías que ilustraran el atuendo del autor. Por ejemplo, en la inauguración del Mural de Hierro de Felguérez en el Cine Diana (1961), en las galerías mencionadas o en los pasillos de la Torre II de Humanidades en Ciudad Universitaria. A estas se añaden las de su estudio en la calle Tabasco de la colonia Condesa, mismas que en ocasiones se difundirían en los medios de comunicación. En especial, los periódicos registraron la vida del grupo de escritores y pintores en la sección de sociales,



Los profanadores del amor. Dos cosas quiere el hombre auténtico: peligro y juego. Por eso quiere él a la mujer, puesto que Ella es el juguete más peligroso. FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE

propagando la imagen de los artistas mediante imágenes, reseñas o extractos críticos que los periodistas solicitaban a García Ponce. Ana Cecilia Treviño (*Bambi*) (1931-2002) y Elena Poniatowska dieron cobertura a inauguraciones de pintura, obras de teatro, etc., conjuntando un nutrido archivo de fotografías y textos en el periódico *Excélsior*. Es de notar que fue la sección de sociales y no la cultural la que les dio mayor atención. Esta visibilidad de las personalidades delineaba los centros de reunión y divulgaba la noción de que el arte produce placer o podía ser abordado desde el disfrute sin más.

Como se puede apreciar, la mancuerna entre la vida cultural y artística, junto con el fomento del gusto internacionalista, propiciaron que la imagen y la filiación del escritor se divulgaran. En relación

con esto, Angélica García Gómez señala: “La producción artística ya no solo genera objetos, sino también acontecimientos y subjetividades. Esta nueva concepción deviene en un cambio sustancial en la naturaleza de la obra, afectando la experiencia y el consumo de la misma...” (2014, 220). García Ponce se inserta justamente en estos ambientes empleando su aspecto como renovador cultural y agente de sí mismo. La combinación de trabajo y gozo a la vez pone de manifiesto el poder simbólico del ornato del cuerpo y la exhibición de acontecimientos en la vida de una persona ávida de ser vista. Ello produce sentido estético, desplazando esa experiencia a la hibridez entre realidad y ficción; se trata así, en este caso, de una especie de *performance* de lo cotidiano.

Ejemplo de lo anterior es *Tajimara* (1965), medimetroraje de

Juan José Gurrola (1935-2007) a partir del famoso cuento de García Ponce del mismo nombre. Se trata de la historia de dos amores: la atracción entre dos hermanos y la falta de comunicación en una pareja heterosexual. El filme se abre a una lectura autorrepresentacional de la generación. En este encontramos a pintores, escritores y actores que se presentan en el trabajo cinematográfico tal cual vestían, se peinaban y arreglaban en su día a día: Pixie Hopkin (1940), Pilar Pellicer (1938-2020), Mauricio Davidson (1941) y Claudio Obregón (1935-2010) en los papeles principales. En cameos vemos a Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia (1927-2011), Manuel Felguérez, Carlos Monsiváis y al escritor, quien comenta al respecto: “*Tajimara* fue esa estrecha colaboración, no solo entre Juan

Podemos pensar que la moda fue una estrategia de Juan García Ponce para *hacerse a sí mismo*, un juego de relación con el cuerpo y lo que este significa en un contexto determinado. Supo intercalar la escritura con la proyección de su vestir, lo cual conecta con la idea de universalidad antes mencionada. Lejos de quitarle lo mexicano, lo emancipó de cualquier mote fuera de lo subjetivo.

José y yo, sino entre todos los participantes” (2001, 160). Esa estrecha colaboración nos hace pensar que los convocados dieron vida al relato al mostrarse a sí mismos en calidad de modelos bajo la identificación de una forma de vestir, de ser, de disfrutar. Tal vez por ello insiste García Ponce: “Para mí lo importante fue ver cómo todo un grupo de gente a la que admiro veía las posibilidades de mi historia como algo suyo, que los expresaba también y en la que les gustaba colaborar” (161). El filme se compone de escenarios donde figuran pinturas atribuidas a los protagonistas, aunque en realidad se trataba de obras de Fernando García Ponce y Manuel Felguérez. También hay pasajes musicales y de baile en los que vemos a Hopkin representarse a sí misma, cantando, portando un suéter negro de cuello redondo sin blusa debajo, combinado con pescadores grises y zapatillas sin tacón. Por ende, el hecho de que el atuendo y el arreglo de los participantes fuera el de ellos mismos expande el sentido representacional del filme. Para García Ponce, quien adaptó el relato de la mano con Gurrola, además de tener voz en el montaje, esta fue la oportunidad de estetizarse junto a sus contemporáneos, a fin de integrarlos a su mundo na-

rrativo. Como resultado, es posible apreciar el ir y venir de lo real y lo ficticio por parte de esa generación, que participaría en otros trabajos conjuntos posteriormente, si bien García Ponce no volvería a relacionarse con proyectos cinematográficos.

Por lo anterior, podemos pensar que la moda fue una estrategia de Juan García Ponce para *hacerse a sí mismo*, un juego de relación con el cuerpo y lo que este significa en un contexto determinado. Supo intercalar la escritura con la proyección de su vestir, lo cual conecta con la idea de universalidad antes mencionada. Lejos de quitarle lo mexicano, lo emancipó de cualquier mote fuera de lo subjetivo. Por eso es tan importante subrayar nuevamente que el uso del traje apuntaba a seguir la tradición literaria de Borges, además de situarlo como autor. Esto equivalió a pugnar por la libertad expresiva del yo. No obstante, ese tiempo fructífero tendría un contrapunto en 1967, año en el que le diagnosticaran esclerosis múltiple. Aun con bastón y luego con silla de ruedas, el estilo del narrador mantuvo una atemporalidad enfundada ya no en el traje y la corbata, sino en el suéter negro de cuello redondo, pantalón de pana y mocasines del

mismo color, etapa en la cual no cesó su trabajo hasta el día de su fallecimiento en 2003. **LPyH**

REFERENCIAS

- De la Garza, Claudia. 2020. “Experimentos de tela y carne. El vestido como mediador de experiencias estético-políticas del arte mexicano de finales del siglo xx” (seminario Caleidoscopio: Moda, Creación e Identidad. 1970-1999. México: Museo del Chopo).
- García Gómez, Angélica. 2014. “Introducción a corporalidades”. En *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, editado por Rita Eder. México: MUAC/UNAM.
- García Ponce, Juan. 2001. *Trazos*. México: Nueva imagen.
- 2002. *Autobiografía precoz*. México: Océano/Conaculta.

NOTAS

- ¹ Juan García Ponce nació en Yucatán. Emigró a la Ciudad de México en la adolescencia. Fue narrador, crítico y dramaturgo. Sus novelas *La casa en la playa* (1966), *Crónica de la intervención* (1982) o *De ánima* (1984) nos acercan al erotismo y al vínculo imagen-palabra. Los libros de cuentos *Imagen primera* (1964), *Encuentros* (1972) o *Figuraciones* (1982) condensan preguntas del amor y el arte en sus formas más diversas. En cuanto a su crítica, *Nueve pintores mexicanos* (1968), *Las huellas de la voz* (1982) y *De viejos y nuevos amores* (1998) son títulos que condensan ensayos donde el autor reflexiona sobre literatura y pintura. Todo esto, entre un número considerable de traducciones que introdujeron al español a Herbert Marcuse, Pierre Klossowski o Heimito von Doderer.
- ² En los últimos años el término Ruptura se ha puesto en duda, apuntando más hacia la idea de Apertura.

Mildred Castillo Cadenas (1981) ha sido editora en la Biblioteca del Universitario. Es egresada de la SOGEM, de la licenciatura en Letras Hispánicas (UV) y de la maestría en Letras Mexicanas (UNAM). Actualmente cursa el doctorado en Letras en la misma institución.

DE LA TRAICIÓN en *La balada del café triste* de Carson McCullers

Nina Crangle

Para Víctor Hugo y la bella Kennia

En el capítulo XI de la Primera Parte de la obra más emblemática de Cervantes, don Quijote alecciona a Sancho, su emergente pero fiel escudero: “porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: que todas las cosas iguala”. En cuanto a lo segundo, el amor, el Caballero de la Triste Figura se estaba refiriendo –solo aventuro– al amor pleno en realización, aunque de su entusiasmo romántico por Dulcinea podamos argumentar todo a su favor menos que fuera correspondido, detalle del que siempre fue consciente –aunque lo disimulaba muy bien– pero que, en su fingimiento caballeresco, lo tenía sin cuidado. Sí, estamos en un medievo parodiado, en una época áurea transfigurada –resultado de la ficción cervantina– y del amor cortés que entonaba las penas de los amantes en su alta condición de suplicantes. Tiempos aquellos en que la etapa del enamoramiento era vista como una enfermedad que postraba a quien la padecía; sucumbir al vasallaje y cantar a la dama en cuestión eran un solo acto: entregar las armas al enemigo para declararse enseguida derrotado,

José Revueltas, con la pasmosa lucidez con la que ahondaba el alma humana, llegó a afirmar de manera trágica que el hombre todo es una pasión inútil; él, que mucho sabía de pasiones amorosas e ideológicas. Y digo para mí que no hay en el hombre y en la mujer mayor pasión inútil que el amor no correspondido. Como la que sentía Marvin Macy por Miss Amelia Evans.

enfermo, muerto de amor hiriente. Porque el amor es una guerra –ya lo versificó Enrique González Llorca en un endecasílabo inolvidable– donde dos “combatimos sin casco y sin loriga”.

Este tópico, el del amor en su variante de falta de correspondencia, ha sido desde antiguo el más explotado por poetas y artistas de todo el orbe. José Revueltas, con la pasmosa lucidez con la que ahondaba el alma humana, llegó a afirmar de manera trágica que el hombre todo es una pasión inútil; él, que mucho sabía de pasiones amorosas e ideológicas. Y digo para mí que no hay en el hombre y en la mujer mayor pasión inútil que el amor no correspondido. Como la que sentía Marvin Macy por Miss Amelia Evans.

Pero antes de pasar a examinar esta obra de McCullers, definamos

el amor. Y como esa es una tarea muy complicada –sí por falta de pericia pero no de experiencia–, recurramos a alguien que durante décadas exploró en los terrenos de la literatura el sentimiento amoroso en sus tres dominios, el sexo, el erotismo y el amor: Octavio Paz. Para el poeta mexicano, la suma de estos dominios constituye un mismo fenómeno “de lo que llamamos vida” y “el verdadero amor consiste precisamente en la transformación del apetito de posesión en entrega. Por esto pide reciprocidad”. Leemos en *La llama doble* que el amor –olvidemos por un momento su deuda no reconocida con Georges Bataille cuando lo escribe–

...es el reconocimiento, en la persona amada, de ese don de

Marvin Macy, un patán y pendenciero sin arraigos ni fortuna, pero dotado de una belleza sin igual, sufre una sublime transformación a causa del amor que descubre sentir por Miss Amelia, una hombruna y nada agraciada mujer –cuyo parecido con Aldonza Lorenzo acaso sea solo una coincidencia–; pero, aunque también huérfana, es la dama más rica de la región.

vuelo que distingue a todas las creaturas humanas. El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo. Y en eso también reside la inmensa seducción que ejerce sobre nosotros el amor. No nos ofrece una vía de salvación; tampoco es una idolatría. Comienza con la admiración ante una persona, lo sigue el entusiasmo y culmina con la dicha o al desastre. El amor es una prueba que a todos, a los felices y a los desgraciados, nos ennoblece.

Por lo que hace a la tesis que sostiene a *La balada del café triste*, mucho le debe a las reflexiones expresadas en *El Banquete* y que Paz resume así: “para Platón el amor no es propiamente una relación: es una aventura solitaria”. Al amor platónico –que nada tiene que ver con la concepción del amor como enfermedad sino como un ideal de vida superior, un erotismo filosófico y, por lo mismo, meramente contemplativo– Carson McCullers lo explora aquí de manera muy similar a la de Thomas Mann en *Muerte en Venecia* y a la de Truman Capote en *Otras voces, otros ámbitos*. Merced al influjo de este ideal, el del amor platónico, tenemos dos momentos culminantes en el relato; el primero parte de los postulados del narrador quien comienza diciendo: “el

amor es una experiencia común a dos personas. Pero el hecho de ser una experiencia común no quiere decir que sea una experiencia similar para las dos partes afectadas. Hay el amante y hay el amado, y cada uno de ellos proviene de regiones distintas”. Luego, este concluye que el amante sabe, “en el fondo, que su amor es un amor solitario”. En cuanto al amado, el alegato traza algunas características que delinear su singular perfil: “puede presentarse bajo cualquier forma. Las personas más inesperadas pueden ser un estímulo para el amor”; “el amado podrá ser un traidor, un imbécil o un degenerado”; y esta otra, no menos reveladora: “el amado teme y odia al amante, y con razón”.

Marvin Macy, un patán y pendenciero sin arraigos ni fortuna, pero dotado de una belleza sin igual, sufre una sublime transformación a causa del amor que descubre sentir por Miss Amelia, una hombruna y nada agraciada mujer –cuyo parecido con Aldonza Lorenzo acaso sea solo una coincidencia–; pero, aunque también huérfana, es la dama más rica de la región. Tras dos años de apasionado cortejo, Marvin consigue casarse con ella; tras solo diez días de convivencia conyugal y –sospechaban todos en ese pueblo triste y solitario– sin haberse consumado la unión carnal, ella lo echa de la casa para siempre. En síntesis, esta es la historia del amor desgra-

ciado entre el amante Marvin y la amada Amelia. (No, don Quijote, el amor no todo lo iguala. Hay unos más iguales que otros.)

Sabemos por el narrador que “el amante fuerza la relación con el amado, aunque esta experiencia no le cause más que dolor”; justo lo que vemos hacer a Marvin –un suplicante del siglo xx– que ruega inútilmente por el amor de Amelia. Sin embargo, si lo pensamos con mayor detenimiento, surgen más dudas que certezas: ¿por qué acepta casarse con él? ¿Fingió un amor que estaba lejos de sentir? ¿Cuál es la razón por la que lo corre de la casa? ¿Qué originó tanto odio por Marvin, “ese remiendatelares con el que me casé”? Los lectores solo podemos especular posibles respuestas, las que, quizá, no sean pertinentes para esta historia.

Lo que sí viene a cuento es la venganza preparada por Marvin, la cual lleva a buen término la derrota absoluta de su enemiga, la amada Miss Amelia, en el salón del café de su propiedad situado no en Provenza, sino en algún rincón del sur más profundo de Estados Unidos. Y es que él, aún cegado por la rabia, se niega a aceptar que ella había sido más una etapa que un destino, por lo que la pelea cuerpo a cuerpo de los ahora “examantes” constituye el núcleo del segundo momento culminante del relato, la puesta en escena de la tesis del narrador mencionada párrafos arriba.

Cierto es que a Marvin no le faltaban motivos para desear vengarse de Amelia. Es un amante herido a causa del desamor; encima, ha sido humillado en público. Mientras que la amada –a quien “no le importaba nada el amor de los hombres; era un ser solitario”– hace patente su completa falta de interés por los dominios mencionados por Paz como pilares para una relación amorosa: el sexo, el erotismo... y el amor, para rego-



Tendremos un hijo. La mujer abriéndose y entrando el hombre / es el simbolismo natural / de una comunicación más misteriosa: / dos en uno / y / uno en dos / (siendo más cada uno mientras más unidos). / Y así el acto sexual es inteligible. ERNESTO CARDENAL, “Cantiga 28: Epitalamio, de *Cántico cósmico*”

cijo de todos. Es a causa de esto que Marvin vive en carne propia lo que él considera una traición –“no hay que olvidar que la verdadera historia fue la que tuvo lugar en el corazón del propio amante”–. En su célebre tratado sobre el amor y los amantes, *El collar de la paloma*, Ibn Hazm de Córdoba define así la traición:

Del mismo modo que la lealtad es un excelso atributo y una prenda noble, así la traición lo es vituperable y aborrecible. Pero solo se ha de llamar traidor al que inicia la traición, pues el que corresponde con ella a otra que ha sufrido, aunque la iguale en la realidad del hecho, no es traidor ni ha de recriminársele por ello. Dios Honrado

y Poderoso dice [XLII, 38]: “El pago de la maldad es otra maldad”.

Bien mirado, es Amelia quien comienza la traición –el peor de los pecados, según la *doxa* epocal puesta por Dante en la *Comedia*– al no corresponder al amor de Marvin con amor. Todos parecemos atender la historia de Marvin con Miss Amelia, pero también está la del enano jorobado con la dueña del café y con el propio Marvin, como amado y como amante. El primo Lymon vendrá a ser la mano justiciera –mas no traidora, si optamos por creerle al tratadista peninsular de origen árabe–, además del tercero en discordia en este triángulo perverso e inquietante. Ninguno logra superar la prueba del amor que a todos

ennoblece. Así, más que a la dicha, las inútiles pasiones de Marvin, Miss Amelia y el primo Lymon solo los llevarán al desastre, arrastrando consigo al pueblo entero. Y es que el amor, como cantara Guido Cavalcanti, es “un accidente frecuentemente fiero y altanero”. A veces, también, vemos en el amor a un cazador solitario; otras, a un perro infernal. Como sea. Y aunque el amante y el amado provengan de regiones distintas, siempre elegirán emprender el viaje a ese territorio llamado amor, a pesar de ser el único lugar al que ya no se quisiera tener que ir. **LPyH**

Nina Crangle es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas y editora en la UV. Actualmente cursa la maestría en Literatura Mexicana en el IILL-UV.

EL COFRE



mi memoria

ESTADO y SOCIEDAD

ARCHIVO de un conquistador burocratizado

PODER Y LITERATURA

José Rodrigo Castillo

Las cartas de relación de Hernán Cortés no solo son reportes sobre sus campañas militares en México y Centroamérica, sino ante todo instrumentos burocrático-archivísticos en cuyas bases se entrecruzan los artilugios más importantes del poder: su constitución legal y legítima, su expansión ideológica y ética, su conservación y límites. Se tratará, en las líneas por venir, de trazar la falta de distinción entre historia y literatura y mostrar que las misivas de Cortés constituyen un diario del poder, con funciones varias donde se revelan las pasiones del colonizador.

Cortés, como más tarde los héroes pícaros de la literatura hispana, se dirige a la autoridad real para relatar los hechos vividos y confesar sus peripecias, faltas y virtudes, a fin de conseguir dádivas y justicia. Este proceder era parte de la reciente burocratización estatal, una emulación secularizada de la confesión en la Iglesia católica. El propósito en ambas instituciones será el mismo: administrar toda clase de información, tener un control eficiente sobre los súbditos, procesar y juzgar el *ethos* de quienes transgredían la ley. Para los invasores, aunque sus empresas fueran costeadas con su propio dinero (como se estilaba), era una obligación mantener

Cortés, como más tarde los héroes pícaros de la literatura hispana, se dirige a la autoridad real para relatar los hechos vividos y confesar sus peripecias, faltas y virtudes, a fin de conseguir dádivas y justicia. Este proceder era parte de la reciente burocratización estatal, una emulación secularizada de la confesión en la Iglesia católica.

informado al rey sobre los acontecimientos de su interés y, entre otras cuestiones, llevar consigo en las expediciones un tesorero y un veedor.

El destinatario de las cartas de relación era Carlos I, quien nació con el siglo XVI. El joven francés educado en la aristocracia de Flandes, descendiente de los Reyes Católicos y los Habsburgo, de los 16 a los 20 años heredó cuantiosos territorios de la península ibérica y los del patrimonio borgoñón de Austria; fue nombrado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y llamado, desde entonces, Carlos V. Por su juventud y, con el tiempo, por los vastos territorios acumulados y las constantes guerras sostenidas no gobernó directamente sus dominios. En su lugar colocó a regentes y conformó consejos en buena

medida dirigidos por sus secretarios, los encargados de tomar y discutir decisiones de trascendencia y controlar la información y su correspondencia.

Podemos situar el origen de las cartas en una estrategia legal de Cortés para liberarse de la jurisdicción de su superior y socio Diego Velázquez, su futuro archirrival, gobernador de Cuba. En la isla, Cortés recibió de él tierras y esclavos por sus servicios; fue su secretario u oficial de la Real Hacienda y, después, alcalde. Desde entonces tuvieron desavenencias. Pese a esto el gobernador ordenó la tercera expedición a tierras hoy día mexicanas y nombró como capitán a Cortés. Las tripulaciones arribaron a costas yucatecas en 1519. Pasan a Cozumel, donde se comienza una política de sometimiento diplomático con

El oficio del escribano será central en este proceso de conquista. Una vez en territorio totonaco, con un botín nada despreciable, Cortés funda con sus compañeros la Villa Rica de la Vera Cruz e instaura las respectivas autoridades. En seguida, con simulaciones y estrategias políticas, impulsa el primer gesto democrático de Hispanoamérica: la votación de la comuna y su elección como capitán general.

prácticas burocráticas. En otros poblados, cuando la diplomacia no surte efecto, la guerra hace lo propio para doblegar a los autóctonos y convertirlos en tributarios. El oficio del escribano será central en este proceso de conquista. Una vez en territorio totonaco, con un botín nada despreciable, Cortés funda con sus compañeros la Villa Rica de la Vera Cruz e instaura las respectivas autoridades. En seguida, con simulaciones y estrategias políticas, impulsa el primer gesto democrático de Hispanoamérica: la votación de la comuna y su elección como capitán general y justicia mayor de la villa. Con tal acto, en el que puso en práctica sus conocimientos de derecho, Cortés dejó de responder a los poderes de Velázquez para convertirse en jefe autónomo y negarle la cuota debida por ley. La legitimidad electiva del cargo no le bastaba; en consecuencia, concibe la escritura de la primera carta. Después envía a la corte a Alonso Fernández Portocarrero y Francisco de Montejo con documentos, para explicarle a su majestad lo acontecido, entregarle las firmas de la elección de su cargo y los tesoros tributados. Así se vinculará legalmente con la autoridad máxima de Europa, para proseguir con sus empresas sin incurrir en delitos.

Se dice que la primera carta se perdió o fue interceptada por sus

enemigos. A menudo es remplazada en las ediciones por la relación escrita por el cabildo, Justicia y regidores de la Vera Cruz, fechada el 10 de julio de 1519. El documento fue recuperado a finales del XVIII de la Biblioteca Imperial de Viena. En 1844 Lucas Alamán la incorporó a sus *Disertaciones sobre la historia de la república mejicana*. Este historiador señala, en una nota al pie de página, que un curioso plasmó una introducción para aclarar el contenido de esta desconocida relación de Cortés. El registro discursivo del preámbulo podría pertenecer a un tratado de historia moderna o a un texto literario de aventuras caballerescas:

Claramente parece, cuando en las historias falta el fundamento y principio del reconocimiento de las cosas acaecidas, que queda todo confuso y encandilado; y porque en este libro están agregadas y juntas todas o la mayor parte de las escrituras y relaciones de lo que el señor Hernando Cortés, Gobernador y Capitán General de la Nueva España, ha sucedido en la conquista de aquellas tierras... (Alamán 1844, 41).

Esta misiva es fundacional por la creación escritural del mito del héroe en el nuevo mundo, por capturar en palabras la diferencia entre

el centro europeo y la periferia de las mal llamadas Indias; y por la retórica y las estrategias discursivas con las que se inaugura la tradición literaria del México castizo.

La redacción grupal hizo posible la verosimilitud, imposible de trazar desde el yo sin caer en más sospechas, al dar testimonio de las primeras expediciones en las cuales Cortés no participó y ciertos integrantes de su comitiva sí y, a la vez, esbozar los caracteres novelescos de los antagonistas: el héroe inteligente y honesto, tributario material, defensor de los "in-



MICHEL QUOIST

DAR



BARCELONA
EDITORIAL HERDER
1964

Dar. ...En las inmensas columnas / nada que me distraiga de mi deber en la tierra. / No hay lugar para el yo, / para el amor más terrible que es el amor propio... JOSÉ EMILIO PACHECO, "Hormiguedad"

dios" y poseedor de la "verdad"; y asimismo el villano codicioso y deshonesto, pésimo gobernante, ineficiente en sus encomiendas y esclavizador cruel. Serán, en la lógica del relato, estas cualidades y defectos los motivos de las acciones. Como en todo discurso épico, el héroe no se concibe sin su antítesis y sin encarnar los valores positivos de su cosmovisión, pues está en juego en las narrativas épicas la imposición ideológi-

ca de un modelo ético sobre otros, para cimentar la justificación de la violencia: el destruir para crear, el asesinar para fundar, en las invasiones colonizadoras. Es el uso escritural del poder en todo su esplendor.

En esta carta se denuncia el falso testimonio de Velázquez sobre su descubrimiento personal en las costas, la contabilidad amañada para tributar menos, la omisión de sus capitanes para hacer relación

de las tierras y su ineptitud para pacificar a los autóctonos. La intención de Cortés y sus compañeros fue mostrar cómo Velázquez no debía obtener las primicias en estas tierras, porque de otra manera ellos incurrirían en delitos graves al explorarlas. El archivo, en tal caso, se combate con el archivo. Los españoles parecían no permitirse dar un paso sin su registro casi-notarial, sin la burocratización de sus acciones. Incluso, a veces se com-

Los españoles parecían no permitirse dar un paso sin su registro casi-notarial, sin la burocratización de sus acciones. Incluso, a veces se comportaron en el ejercicio del poder como si fuera más efectiva la escritura que la espada, llevando cartas por doquier, cuestión extraordinaria en cualquier colonizador y mágica a los ojos de los mexicas, de sus aliados y enemigos.

portaron en el ejercicio del poder como si fuera más efectiva la escritura que la espada, llevando cartas por doquier, cuestión extraordinaria en cualquier colonizador y mágica a los ojos de los mexicas, de sus aliados y enemigos. Los españoles padecieron el mal de archivo patológicamente. Los mexicanos lo seguimos padeciendo en la administración pública.

Hay una voluntad de ridiculizar a los exploradores de Velázquez. Como su opuesto intencional, aunque involuntariamente con el mismo fin, hay otra voluntad: la de enaltecer a Cortés. Sin embargo, no pocas veces será fallida esta intención porque, en vez de configurar a un héroe griego, se tendrá la impresión de estar ante un Quijote seguro de hacer lo correcto, pero que no se percató de lo ridículo de muchas de sus imposiciones y creencias frente a una otredad perpleja. La intencionalidad en la hechura del archivo es impredecible, pues su materialización en ocasiones juega en contra.

Aun así la figura de Cortés no deja de ser curiosamente sagaz. Solo en la enunciación grupal de la carta inicial se registran expresiones como “estaba rico de dineros” y poseía “dineros para poder gastar”, cuando conformó los navíos y comenzó la conquista. En esos años, seguramente, pasó una de sus etapas más preca-

rias en América aunada a su llegada a La Española y los seis meses de prohibírsele entrar a Tenochtitlan en 1530. En su incursión hacia el centro de México, Cortés se hizo señor de pueblos y tributos, de esclavos y tesoros. En las siguientes cartas, en momentos más prósperos, son recurrentes sus quejas por la falta de dinero, los cuantiosos gastos de la conquista y sus numerosas deudas. Con un poco de suspicacia podemos imaginar lo sucedido detrás de sus declaraciones de impuestos. La administración dudaba de sus palabras. El extremeño hizo a veces las cuentas a sus enemigos y ellos se las hicieron a él. Cortés era astuto y, por ejemplo, en su estadía por Tabasco y Las Hibueras (Honduras), los regentes españoles de Tenochtitlan no hallaron los tesoros esperados en el saqueo de su hacienda. En el acto de histrionismo discursivo, se muestra generoso con el soberano; se desprende de casi todo para enviarle su tributo no del 20 sino hasta del 100 por ciento en varias primicias; pide préstamos hasta endeudarse con tal de servir a los intereses de su majestad. El conquistador deviene actor de su guion; se inventa en la escritura y se descubre involuntariamente.

Cortés, reflejo de su archivo, fue un caballero medieval y un letrado del Renacimiento en una

misma partida. El despliegue y la estructura lógica de su discurso lo evidencian. Del *nosotros* comunal pasó al testimonio en primera persona en las siguientes cartas. A pesar de ello, su medievalismo más arraigado no está en la escritura sino en su obsesión evangelizadora. En el reporte inaugural hay pocas líneas donde se aprecie un “nosotros” sincero. Sus acciones y proyectos son descritos desde un “nosotros” falso. Su yo está en el fondo; la perspectiva de la representación y el estilo lo denuncian: el vocabulario y las frases, la gramática que utiliza o la fijación por repetir el proceso de la conquista de cada pueblo serán constantes en todas las cartas. La hipérbole y el culto a su personalidad lo acompañan hasta en las derrotas. Cortés se vuelve sinécdote en su discurso: la parte contiene al todo, para resaltar sus cualidades de líder, como punto casi absoluto de las guerras, de la paz y del universo literario que es su archivo. Cortés se transformó en un dios cuya morada acontecía con el contacto entre su mano, la tinta y el papel. Cayó en paganismo sin advertirlo. De esta manera la conquista devino teodicea.

Su cultivo del yo se superpone a su vasallaje y creencias religiosas. El “yo conquisto” es su centro cosmológico y discursivo. Se autorrepresenta incluso en el momento de escribir las relaciones. La mimesis se abisma sobre sí; una técnica literaria explorada en el barroco. Cortés contiene a la comuna, como cuando invisibiliza a casi todos sus capitanes y omite sus nombres en las tareas realizadas por ellos. Los reportes de sus soldados serán absorbidos en su archivo: antropofagia simbólica. Los otros se vuelven extensiones de él. La subjetividad moderna se abre paso a fuerza de burocratizar los procesos de colonización, para ejercer la violencia contra la

otredad sin importar si son europeos, africanos o indígenas. Si desde su llegada se dijo horrorizado por los sacrificios humanos, no dudó en realizar matanzas de niños y mujeres. Si vio en Velázquez a un esclavizador sin escrúpulos, no titubeó en esclavizar a sus enemigos tenochcas y, alardeando de su bondad, en utilizar los testimonios de estos para hacer saber a los demás el buen trato que recibían de su amo. Su coartada teórica fue religiosa y política pero, en el fondo, su “yo conquisto” era el eje de su deontología.

A Cortés no le interesó hacer relación de los acontecimientos como tales, pues supo que esto es imposible. En la quinta carta manifestó la fractura comunicativa entre emisor y receptor, la imposibilidad de la comprensión cabal. Los estudios en Salamanca, su desempeño como escribano en La Española y las horas en la redacción de sus cartas lo llevaron a reflexionar sobre la escritura. De sus argumentos se desprende una contradicción si las misivas se analizan conjuntamente: el criterio de “verdad” del testimonio escrito consiste en su correspondencia con los hechos; pero estos son inasibles en su representación. Para Cortés, pese a la capacidad de aprehensión del archivo, no podemos conocer el hecho en sí. Nuevamente salta a la vista la subjetividad: el mundo en tanto relato solo es posible desde el yo.

La estrategia de Cortés para avanzar de pueblo en pueblo hasta Tenochtitlan consistió en nunca retirarse sin antes hablar con los principales, bajo la justificación de cumplir con el deber imposterizable de archivar o dar relación al rey de los secretos, las costumbres y la “verdad” de cada región. Con

esta artimaña filosófica se introdujo desde Cozumel hasta Iztapalapa y alrededores. Una vez dentro los obligaba a pagar tributo por medio de unificaciones políticas, intercambios dispares de mercancías, amenazas y guerras. El arresto de Moctezuma sería ejecutado gracias a los ardidés filosófico-legales para descubrir la “verdad”. Los “indios” ofrecieron esclavos, oro y productos preciados para que los castellanos se retiraran de sus tierras. No obstante lograron lo inverso: incrementar la ambición de los ibéricos, dispuestos a enriquecerse, como buenos católicos de doble moral y súbditos que tenían como política real el despojo para ascender socialmente. Los invasores pertenecieron a instituciones creadoras de grandes logros para la historia de la ignominia: la Inquisición y la colonización europea, mecanismos cuyo funcionamiento giró en torno al archivo y el testimonio.

El pre-texto que ofrece en sus reportes, para penetrar los territorios, correspondía a los anhelos renacentistas de descubrir nuevos horizontes culturales y científicos. En sus relaciones Cortés se muestra preocupado por trazar y dar señas de las rutas comerciales: cómo llegar a la abundancia mediante la cartografía. Aquí no hay, como se cuenta en las historias de la filosofía, un desinterés por el conocimiento sino al contrario: todo se contrae a los intereses materiales en cuanto al conocimiento. Si las coartadas del archivo medieval-renacentista de Cortés se centraron metafísicamente en la salvación cristiana y la búsqueda de la “verdad”, la promesa de protección contra los mexicas y la efectividad de sus huestes indígenas fueron las causas del sometimiento. Cortés escribió que los aborígenes

quedaban “contentos” tras convencerlos de abandonar su paganismo y convertirlos a la fe católica. Nadie acepta, como se registra en las cartas, que sus dioses y los de sus ancestros no son los elegidos sin un proceso en su mayoría largo y tortuoso. Los “indios” prometían fidelidad por diplomacia en un principio y después por un miedo superlativo. Este horror se ve en la huida de pueblos enteros del sur, al enterarse de la venida del extranjero que logró destruir la gran Tenochtitlan. Se sabía cómo esa suerte de tlatoni-blanco mataba aborígenes a diestra y siniestra si osaban contrariarlo. La moral del conquistador correspondía al paradigma del Estado moderno capitalista y la Iglesia católica. La premisa de estas instituciones se podría resumir en la siguiente fórmula: el enriquecimiento monetario y el poder lo justifican todo, tanto las matanzas como el uso extremo de la violencia. Y este supuesto contiene la teleología del archivo de un conquistador burocratizado. **LPyH**

REFERENCIAS

- Alamán, Lucas. 1844. *Disertaciones sobre la historia de la república mexicana*. Méjico: Imprenta de don José Mariano Lara.
- Cortés, Hernán. 1866. *Cartas y relaciones al emperador Carlos V*. París: Imprenta Central de los Ferro-Carriles.

José Rodrigo Castillo es licenciado en Filosofía y en Lengua y Literatura Hispánicas, así como maestro en Filosofía, por la UV. Ganador del premio de ensayo Carlos Pereyra en 2016, convocado por Nexos. Autor de *El modernismo hispanoamericano: presupuestos estéticos y filosóficos* (Ivec, 2019).

DE DIÁSPORAS y emigrantes: españoles a México (1901-1930)

Jesús Turiso Sebastián

Los inmigrantes españoles que llegaron en las décadas anteriores se ligan a un modelo migratorio voluntario o incentivado, correspondiente a los patrones tradicionales de la emigración peninsular a México que venía dándose desde el siglo XVI. Este patrón es similar desde las primeras décadas de la llegada de los españoles a tierras americanas, cuando se comienza a construir una nueva civilización.

... ¡Van a dejar la patria...!
Forzoso, mas supremo sacrificio.
La miseria está negra en torno de ellos,
¡ay!, ¡y delante está el abismo...!

ROSALÍA DE CASTRO,
Follas novas

A propósito de la emigración

Existe tradicionalmente en México la confusa idea de asociar casi con exclusividad la categoría de inmigrante español a todos aquellos llegados a consecuencia del exilio de la Guerra Civil española, idea que lleva a considerar como “únicos” y “verdaderos” a los inmigrantes españoles que se establecieron en México durante la primera mitad del siglo XX. Esta asociación del espa-

ñol llegado a México con el exilio ha supuesto la invisibilización, en el inconsciente colectivo mexicano, de aquellos inmigrantes que llegaron en décadas anteriores a la de los exiliados políticos y que, a diferencia de la reconocida “inmigración republicana”, por supuesto, no estaba imbuida del carácter político –no exento de fetichismo y cierto *glamour*– que ha tenido y tiene la emigración republicana española. El propósito de este breve ensayo es mostrar, en primer lugar, la existencia de inmigración española en México más allá de la emigración forzada originada por la Guerra Civil y, en segundo, hasta qué punto supone un error considerar a los exiliados republicanos exclusivamente como los únicos españoles residentes en este país.

El carácter migratorio y los migrantes españoles de los que vamos a tratar aquí se diferencian sin

duda de la emigración posterior que llegó a raíz de la Guerra Civil española. El punto clave que los distingue se centra básicamente en el carácter migratorio, lo cual obliga al historiador no solo a realizar análisis distintos, sino también a llevarlos a cabo desde perspectivas diferentes. Así, la migración del exilio republicano español se integra en un tipo de modelo migratorio obligatorio, según el cual un determinado grupo de personas se ven forzadas a desplazarse de sus lugares de origen, en este caso huyendo de una guerra o por motivos políticos. Sin embargo, los inmigrantes españoles que llegaron en las décadas anteriores se ligan a un modelo migratorio voluntario o incentivado, correspondiente a los patrones tradicionales de la emigración peninsular a México que venía dándose desde el siglo XVI. Este patrón es similar desde las primeras décadas de la llegada de los españoles a tierras americanas, cuando se comienza a construir una nueva civilización que requiere de capital humano no solo para levantarla, sino también para perpetuarla en el tiempo. A lo largo de los tres siglos en que los territorios mexicanos no fueron más que provincias de la Corona española, miles de peninsulares cruzaron el Atlántico para instalarse definitivamente aquí. En general, aquellos migrantes que decidieron pasar a tierras mexicanas respon-

den a un patrón migratorio similar:¹ un emigrante peninsular, atraído por la posibilidad de mejorar su situación económica, se embarcaba en Sevilla o en Cádiz, llegaba a México y, ya establecido, llamaba a alguno de sus parientes o paisanos para que trabajara junto a él. Era común que muchos de ellos, por ejemplo, llegaran con cartas de recomendación con un comerciante mayorista o un terrateniente, quien les acogía bajo su tutela como mayordomos. Este proceso es lo que definimos los especialistas en temas migratorios como *emigración en cadena*. Lo interesante de este proceso es que no solo se van a configurar cadenas migratorias que unirán los dos lados del océano, sino que en México se van a tejer verdaderas redes de paisanaje. Estas redes estarán sustentadas en el asociacionismo o las cofradías, primero, y, desde el siglo XIX, en los centros de beneficencia o las casas regionales, los cuales van a dar continuidad a este proceso hasta nuestro presente, a partir de la consolidación de un mercado laboral en América.

El contexto de la diáspora española

En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, se estima que más de 22 millones de europeos emigraron al continente americano. De ese conjunto, más de 3.5 millones fueron españoles en los últimos 20 años del siglo XIX. Consuelo Naranjo ha establecido que entre 1885 y 1930 la mayoría de estos emigrantes eran gallegos (36%), asturianos (9%), castellano-leoneses (9%), catalanes (9%), andaluces y canarios. Durante el periodo que va de 1880 a 1936, se ha estipulado que viajaron a América un total aproximado de cuatro millones de emigrantes, de los cuales cerca de 90% se dirigieron a Argentina (49%), Cuba

En general, aquellos migrantes que decidieron pasar a tierras mexicanas responden a un patrón migratorio similar: un emigrante peninsular, atraído por la posibilidad de mejorar su situación económica, se embarcaba en Sevilla o en Cádiz, llegaba a México y, ya establecido, llamaba a alguno de sus parientes o paisanos para que trabajara junto a él. Era común que muchos de ellos, por ejemplo, llegaran con cartas de recomendación con un comerciante mayorista o un terrateniente, quien les acogía bajo su tutela como mayordomos.

(24%) y Brasil (13%); el promedio anual de españoles que emigraron a América fue 30 veces superior al de épocas anteriores (Naranjo 1991, 180-183). El contraste se sitúa en México, donde el crecimiento de la economía no fue tan extraordinario, ni se pagaba un salario tan atractivo como en Sudamérica: aquí apenas emigraron un 2.7% del total de los españoles que partieron de España durante el periodo. En cuanto a los lugares de salida hacia tierras americanas, hubo 15 puertos que concentraron la mayor parte de los embarques de emigrantes a América. Los puertos principales de flete de pasajeros fueron Vigo, La Coruña y Santander; este último era el utilizado por aquellos que viajaban a México, donde podían embarcar miles de personas semanalmente. Gracias a la modernización de las embarcaciones, la duración del viaje desde las costas españolas hasta el puerto de Veracruz oscilaba entre los 10 o 12 días. Con sus últimos ahorros, muchos emigrantes sufragaban el precio de los pasajes del barco –en la mayoría de los casos sin retorno– a la tierra prometida. Huían del hambre, de la miseria, de la

clandestinidad y del servicio militar obligatorio de los “pobres” que no podían pagar un sustituto o una redención. Definitivamente, la travesía, para la mayor parte de los emigrantes que viajaban, era casi siempre en tercera clase, donde las condiciones eran bastante duras: a finales del siglo XIX cruzaban el Atlántico amontonados en las cubiertas y bodegas de los navíos. Con el tiempo estas condiciones fueron mejorando: así, por ejemplo, la Compañía de Vapores Correos del marqués de Campo garantizaba “al pasaje las mayores comodidades, inmejorable trato y manutención en primera, segunda y tercera clase. A los pasajeros de tercera clase se le suministrará diariamente vino, pan y carne fresca; medicinas y asistencia facultativa gratis” (Faro de Vigo, 3 de enero de 1883).

Pero, ¿qué fue lo que empujó a todos estos españoles a abandonar su tierra? En 1908 se ofrecía esta demoledora explicación:

Emigran, por tanto, los que sobran ó los que, sin sobrar, no comen, y emigran los que saben á dónde y á qué van, y de esto deducimos que, por

ahora, la emigración es inevitable, que sería inhumano prohibirla, y que es hasta conveniente que exista en determinadas regiones, como se demuestra con la estadística de los que *vuelven*, y sobre todo fijándose *cómo vuelven*, que es siempre trayendo más que llevaron. Alguien ha dicho que la emigración es como la guerra, un mal necesario: nosotros creemos que, hoy por hoy, un *mal conveniente*. Entre emigrar á las Repúblicas americanas y *emigrar* los veranos á Castilla en calidad de segadores, van optando los gallegos por lo primero. Los que no lo hacen es porque aún no se han enterado (Vincenti 1908, 16).

Ahora bien, en rigor, cuando hablamos acerca de las causas migratorias tenemos que atendernos a dos tipos de componentes que impulsan la salida de la patria chica: factores de expulsión de las regiones de origen y factores de atracción de los lugares de llegada.

Sobre los primeros, necesariamente hay que referirse a causas económico-sociales y políticas de tipo coyuntural que se estaban dando en España a principios del siglo xx. España, durante todo el siglo xix, a pesar de los intentos de transformación de sus estructuras mediante la industrialización y modernización del país, continuaba siendo un país mayoritariamente agrícola. Sin embargo, el sector agrícola español respondía todavía a patrones preindustriales y la transformación que experimentó durante el siglo xix tenía más que ver con las distintas desamortizaciones que se produjeron que con una verdadera revolución agrícola. Muchas regiones y comarcas españolas, especialmente Castilla, Cantabria, Asturias o Galicia, experimentaron además una importante presión demográfica.² Este

hecho, unido a la insuficiencia de muchas explotaciones agrarias y al sistema hereditario que obligaba a parcelar las tierras de cultivo de estas comarcas, dejaba pocas salidas a los excedentes poblacionales. En este contexto, para muchos jóvenes sus expectativas de mejora pasaban por una emigración que contribuyera a construir un proyecto económico personal de futuro y un incentivo de ascenso social más allá de su tierra.

Por otro lado, la última década del siglo xix español es un periodo que se considera en términos históricos como de crisis. Esta etapa culmina con el llamado Desastre, ocasionado por la pérdida de las últimas provincias de ultramar: Cuba, Puerto Rico y Filipinas, entre 1895 y 1898, en la guerra con Estados Unidos. El Desastre supondrá no solo una desgracia económica para el país, sino también una desazonante catástrofe moral e histórica para la sociedad española, como lo prueban los escritos de los intelectuales de la época y noticias publicadas en la prensa (Devois 1977, Rodríguez 1999). Las consecuencias de las pérdidas económicas y materiales de las guerras de ultramar afectaron a las clases sociales económicamente más vulnerables, que tuvieron que “expulsar” literalmente a sus hijos, abocándolos a la emigración. A su vez, la inestabilidad política en España, la Guerra de Melilla con la exigencia del envío de tropas de reservistas al norte de África, la Semana Trágica de Barcelona (1909) o la Guerra del Rif en Marruecos (1911-1926), así como el establecimiento de levas para el reclutamiento de la población, empujaron a muchos jóvenes a huir de España escapando del servicio militar obligatorio, ya que no podían pagar para ser liberados (Naranjo 1987, 181).

A esta coyuntura que atravesaba el país se añadía una serie

de factores que harían atractiva la emigración a América. En ello será fundamental la revolución de los transportes que venía dándose desde mediados del siglo anterior. Así, la adaptación de la máquina de vapor a ferrocarriles y barcos acortó los tiempos de traslado, multiplicó la frecuencia de los viajes y abarató los precios de los pasajes, lo cual permitió “democratizar” las travesías a América al facilitar la posibilidad de embarcar a los sectores sociales de menores recursos económicos. Asimismo, las nuevas leyes migratorias españolas que se promulgaron a partir de 1894 irían enfocadas a la reducción de las demoras en la concesión de permisos para emigrar: la Ley de Emigración de 1907, si bien estableció medidas para la limitación a la deserción de jóvenes sujetos al servicio militar, también dio mayores facilidades a la emigración, ya que determinaba la libertad de todo español para emigrar; la posterior Ley y reglamento de Emigración de 1924 insistió en la libertad de emigración, conservando las tradicionales restricciones por reclutamiento militar (Vázquez 1992, 243-248). En México, durante el Porfiriato, la inmigración de extranjeros no solo fue facilitada desde el gobierno, sino también impulsada mediante atractivos privilegios, como la naturalización sin perder la nacionalidad originaria o el derecho de propiedad, para todo aquel europeo que decidiese instalarse en el país. Y, aunque durante la etapa revolucionaria las leyes migratorias de carácter nacionalista limitarían las posibilidades de los extranjeros en México, durante la presidencia de Obregón terminaron por abolirse las restricciones migratorias. Esto duró hasta 1930, pues a partir de la crisis económica mundial de 1929 se prohibirá temporalmente la entrada en México de inmigrantes extranjeros.

ESPAÑOLES LLEGADOS A MÉXICO, 1901-1930

AÑOS	HOMBRES	%	MUJERES	%	TOTAL
1901-1910	3 200	81.80	712	9.20	3 912
1911-1920	2 148	77.27	624	22.73	2 772
1921-1930	5 939	77.97	1 678	22.03	7 617
TOTAL	11 287	78.92	3 014	21.08	14 301

Fuente: Elaboración propia con datos del Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, Siglo xx, Registro Nacional de Extranjeros y el Portal de Archivos Españoles, Movimientos Migratorios Iberoamericanos.

La España peregrina en México entre 1901 y 1930

Si bien México no atrajo especialmente a los españoles en el siglo xx, sí encontramos que muchos emigrantes lo eligieron como destino. De hecho, como muestra la tabla, llegaron a México en las tres primeras décadas del siglo xx algo más de 14 000 españoles (véase tabla).

Estas cifras son insignificantes si las comparamos con la de los más de un millón cien mil españoles que llegaron a la Argentina entre 1880 y 1930 (Naranjo 1992, 183). Entonces, ¿por qué unos cuantos escogieron ir a México en las primeras décadas del siglo xx? Tal vez sea ilustrativa la nota publicada en *El Correo de Asturias* después de la Revolución:

... si consideramos que México es una prolongación del suelo español [que son dos pueblos afines entrelazados por sentimientos y afectos familiares], que en México se habla más correctamente el castellano que en muchas regiones de España y, por último, mejor 1000 veces que en todo el resto del continente americano, debemos sentirnos altamente orgullosos y satisfechos mutuamente, de

ensanchar más y más nuestras relaciones comerciales y de pensamiento. Para ello es indispensable que los hombres de buena voluntad, de espíritu emprendedor y progresista, se preocupen de estudiar la vitalidad económica de México, que sin duda alguna será el país del porvenir halagüeño para la inversión de capitales y el establecimiento de grandes industrias (Illades 1994, 179-180).

Con anterioridad a este escrito, la Revolución mexicana supuso una contención y puso fin a la creciente tendencia migratoria de españoles que se había manifestado durante la época anterior a los años de la Revolución; añadido a esto, la Primera Guerra Mundial influyó necesariamente, ya que supuso un freno global a las emigraciones internacionales de esa época, debido a la inseguridad de los traslados de un lugar a otro. Durante este periodo revolucionario, a pesar de que tan solo llegaron a México 1 628 personas y que la colonia española continuaba siendo mayoritaria con el 25% del total de los extranjeros, los sentimientos antiespañoles se acentuaron. La fobia popular al inmigrante español se originaba en la asociación con el legado virreinal, considerando a aquel como portador de una cultura que pretendían rechazar, como bien ha

advertido Illades (175). Además, históricamente, el español en México era identificado con el *gachupín* que había llegado sin nada y rápidamente se había enriquecido, por lo que el sentimiento antiespañol en etapas de crisis se agudizaba: había que reprimir a los antiguos dominadores. No debió ser sencilla la vida en algunas partes del país para un *gachupín*, pero podemos hacernos una idea cercana de su existencia cotidiana a través de la literatura, plasmada, por ejemplo, en la novela histórica *La Escondida. Una revolución entre cañas de azúcar*. En ella se narran las vicisitudes de una familia de emigrantes y hacendados vascos –los Guinea López de Arana– en el México de comienzos del siglo xx, y podemos adentrarnos en una época convulsa de la mano de unos personajes reales.

Durante la Revolución mexicana, en la etapa de la lucha armada contra Victoriano Huerta, se intensificó, si cabe, una hispanofobia en casi todo el país: en las ciudades de Chihuahua y Torreón, Pancho Villa expulsó en 1913 y 1914 a más de 800 españoles (Gil 2006, 100-133). Entre ellos se encontraban varias familias vascas enriquecidas, como los vizcaínos Rafael Arocena Arbide, José Larrea Urquijo y Ángel Urraza Saracho, los cuales terminaron refugiándose en El Paso, Texas.

En este ambiente de acoso al español, el *Heraldo de Madrid* se

Durante la Revolución mexicana, en la etapa de la lucha armada contra Victoriano Huerta, se intensificó, si cabe, una hispanofobia en casi todo el país: en las ciudades de Chihuahua y Torreón, Pancho Villa expulsó en 1913 y 1914 a más de 800 españoles (Gil 2006, 100-133). Entre ellos se encontraban varias familias vascas enriquecidas, como los vizcaínos Rafael Arocena Arbide, José Larrea Urquijo y Ángel Urraza Saracho, los cuales terminaron refugiándose en El Paso, Texas.

hizo eco del asesinato de súbditos españoles declarados como espías:

Testigos presenciales refieren que, por orden del General Velasco, fueron ejecutados, previa rapidísima sumaria, tres subtipos españoles acusados de espionaje... Váyanse refugiados en un barco, bajo la protección del cónsul de Norteamérica 350 españoles, entre hombres, mujeres y niños ... (5 de mayo de 1914).

Estos ataques a los residentes españoles y sus propiedades tuvieron gran repercusión en la prensa peninsular, como se manifestaba en la entrevista –publicada en *El Correo de Asturias*– de un español recién llegado de México, quien afirmaba que:

... en México corre peligro la vida y haciendas de todo extranjero, huérfanos hasta el momento de fuerte apoyo. Otras naciones, casi todas, tienen en aguas de la República de México un buque de guerra para en caso preciso servir de salvaguardia a sus súbditos y a los acogidos a su bandera ... España tiene el ineludible de-

ber de proteger a los suyos, enviando a México uno de los barcos de su escuadra. A las víctimas que lloramos no debe sumarse una más (mayo de 1914).

Si bien, por las presiones del colectivo emigrante y la prensa española, el gobierno español se vio obligado a enviar el buque *Carlos V* a Veracruz para facilitar la salida de los residentes españoles que lo quisieran, esto fue anecdótico, ya que no hubo un retorno masivo de estos: apenas regresaron 11 563 entre 1914 y 1917, y el número de los que abandonaron el territorio mexicano en ese periodo fue muy parecido al número que ingresó. A partir de 1918, una vez concluida la inestabilidad bélica tanto interna como externa, se produce un repunte de la migración española, alcanzando esta 7 617 inmigrantes que entraron a territorio mexicano en la siguiente década.

Pero, ¿cuál es el retrato del emigrante español durante este periodo de 1901 a 1930? Según lo que hemos podido comprobar,³ en general, los inmigrantes llegados eran varones en un 79%, frente al 21% de mujeres; con una edad entre 13 y 23 años; con un

porcentaje similar de solteros y casados; que ingresaron en México por el puerto de Veracruz en un 98% de los casos; que se radicaron principalmente en la Ciudad de México; originarios fundamentalmente de las regiones de Asturias, Cantabria, Castilla-León y Galicia; y que en su gran mayoría se dedicaban al comercio-transporte-banca o venían registrados simplemente como empleados los hombres, y amas de casa las mujeres. Aunque hubo algunos que terminaron retornando a España, la mayor parte de estos inmigrantes acabaron por echar raíces en México y se integraron en la sociedad mexicana. En muchos casos nunca perdieron la perspectiva y el recuerdo de su tierra de nacimiento: las comunidades de inmigrantes siempre tendieron a unirse y a constituir instituciones solidarias, como la Cámara de Comercio Española, la Sociedad de Beneficencia Española, el Casino Español, o centros regionales como el Asturiano o Vasco, que contribuían a no perder el contacto con sus lugares de origen, cultivar las relaciones de paisanaje y mantener sus tradiciones.

En fin, la percepción de esta emigración se distinguió de la provocada por la Guerra Civil, ya que no estuvo tan ideologizada ni politizada; incluso, durante mucho tiempo ambas estuvieron enfrentadas debido a que los refugiados españoles se consideraron desde el primer momento una especie de aristocracia, una representación única y extraordinaria de la España democrática, de su República, y tildaban a los establecidos con anterioridad a su llegada de “gachupines”. No es de extrañar que, en muchos casos, la división debiera ser muy profunda, resultado, como se ha señalado, del origen de las causas diferentes que motivaron ambas emigraciones. Esto, sin duda, contribuyó a



Miedo a volar. Nota. Estos escarabajos han perdido la movilidad de sus alas debido a que se desplazan muy poco; por eso su segundo par de alas suele estar reducido, casi ausente. Viven en grupos de la misma especie dentro de troncos podridos donde llevan a cabo todo su ciclo de vida.

instalar una serie de estereotipos sobre la emigración española en el inconsciente mexicano, los cuales perduran hasta la actualidad y no responden a la realidad global de la inmigración española del siglo xx en México. **LPyH**

REFERENCIAS

Devois, Jean Michel. 1977. *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI.

Gil, Alicia. 2006. "Hispanofobia en el norte de México durante la revolución mexicana". En *Xenofobia y xenofilia en la historia de México, siglos XIX y XX*, coordinado por Delia Salazar, 105-133. México: SEGOB/INM/INAH y DGE Ediciones.

Illades, Carlos. 1994. "Los propietarios españoles y la Revolución Mexicana". En *Una inmigración privilegiada. Comerciantes, empresarios y profesiona-*

les españoles en México en los siglos XIX y XX, compilado por Clara E. Lida, 170-189. Madrid: Alianza América.

Naranjo, Consuelo. 1991. "El aluvión, 1880-1930. Análisis cuantitativo". Tomo I de *Historia general de la emigración española a Iberoamérica, 171-200*. Madrid: Historia 16.

Rodríguez Puértolas, Julio. 1999. *El Desastre en sus textos. La crisis del 98 vista por los escritores coetáneos*. Madrid: Akal.

Ruiz, David. 1981. "España 1902-1923: vida política, social y cultural". Tomo VIII de *Historia de España*, dirigido por Manuel Tuñón de Lara. Madrid: Akal.

Vázquez, Alejandro. 1991. "El aluvión, 1880-1930. La salida". Tomo I de *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, 241-258. Madrid: Historia 16.

Vincenti y Reguera, Eduardo. 2008. *Estudio sobre la emigración. Guías especiales para América y Argelia*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.

NOTAS

- ¹ Aquí se hace referencia fundamentalmente al común de los emigrados, que no llegaron para desempeñar un cargo público como funcionarios, militares o miembros de las órdenes religiosas.
- ² Entre 1900 y 1923 hubo un importante crecimiento demográfico en España, pasando de 18.5 millones de habitantes en 1900 a 21.5 millones en 1923 (Ruiz 1981, 461).
- ³ Análisis llevado a cabo a partir de los datos recopilados de las fichas de entradas del Registro Nacional de Extranjeros, Portal de Archivos Españoles.

Jesús Turiso Sebastián es doctor en Historia y licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Valladolid. Investigador de tiempo completo del Instituto de Filosofía de la UV y miembro del SNI. Director y editor de *Stoa*, revista del mismo Instituto.

LA FICCIÓN en las notas PERIODÍSTICAS

Paulina Fuentes Ruiz

El oficio periodístico insiste en la idea de que las notas informativas son un reflejo fiel de la realidad, por lo que imponen a la opinión pública verdades de lo que acontece en la sociedad. Las categorías *realidad* y *verdad* no pueden ser acotadas como definiciones unívocas, tal y como lo han demostrado los análisis provenientes de la filosofía, por lo que dichos conceptos también formarán parte de la presente discusión.

En diferentes análisis de crítica literaria o incluso revisiones de las ciencias sociales y las humanidades, el concepto de ficción se atribuye de manera exclusiva al quehacer de los literatos para producir contenidos que serán catalogados, según su estructura, en algún género narrativo. La ficción también ha sido empleada por la llamada literatura comparada, por ejemplo, para diferenciar entre una obra fantástica y una narración que, por sus referentes históricos, busca posicionarse como realista.¹

La hipótesis de la presente argumentación plantea que la ficción puede identificarse en la

escritura periodística a través de su estructura narrativa, pero también se hace visible con herramientas que provienen de la historiografía y el psicoanálisis. Esta reflexión se centra particularmente en la nota informativa, que como género periodístico presume de imparcialidad para narrar lo cotidiano; es decir, de lo que el epistemólogo Humberto Maturana señala como una objetividad sin paréntesis, en la cual el observador:

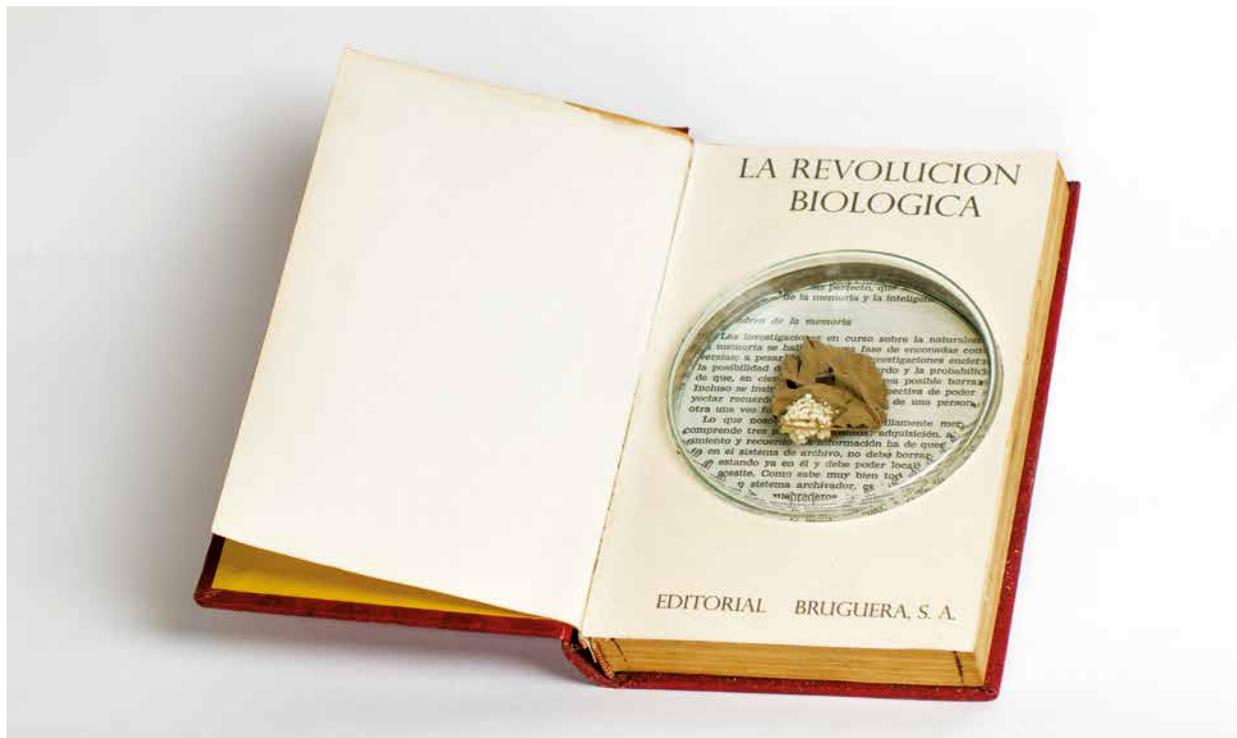
... asume que la existencia tiene lugar con independencia de lo que él o ella hace, que las cosas existen independientemente de si él o ella las

conoce y de si él o ella puede o no conocer acerca de ellas a través de la percepción o la razón (1997, 20-21).

Este análisis no cuestiona cómo la ficción recorre géneros como los de opinión, los cuales tendrían un tratamiento distinto, pero sí hace un énfasis en la producción de la nota informativa como referente que ilustra la hipótesis planteada. Asimismo, dicho insumo informativo es de habitual consumo en portales de noticias para un público más amplio. La pregunta que surge es: ¿cómo se produce la ficción en la escritura de notas informativas?

Es importante advertir que el oficio periodístico insiste en la idea de que las notas informativas son un reflejo fiel de la realidad, por lo que imponen a la opinión pública verdades de lo que acontece en la sociedad. Las categorías *realidad* y *verdad* no pueden ser acotadas como definiciones unívocas, tal y como lo han demostrado los análisis provenientes de la filosofía, por lo que dichos conceptos también formarán parte de la presente discusión. Es así que reconocer la ficción en un texto periodístico resulta un trabajo que reúne diferentes reflexiones de otras disciplinas.

Los instrumentos que abonarán a este análisis corresponden, por una parte, al campo de la historiografía, con autores como Hayden White, y, por otra, a quienes relacionan el psicoanálisis con la escritura, como Michel de Certeau. Ambos campos disciplinares se intersectan para ofrecer una crítica similar a la del presente análisis, pues revelan la imposibilidad de asir la realidad de forma absoluta, particularmente en el caso de una serie de acontecimientos que tienen el potencial de convertirse, con el tiempo, en hechos históricos.²



La revolución biológica. Todas las cosas salieron de esta Unidad / pero todas siendo diferentes... / ...Primero era el gran huevo cósmico. Dentro del huevo / había caos. Y sobre el caos flotaba P'an Ku. / Cielo y tierra sin forma. ERNESTO CARDENAL (Vv), "Cantiga I: El big-bang, de *Cántico cósmico*"

Para dar respuesta a la pregunta planteada en esta argumentación se propone una primera premisa: la ficción, como acto de lenguaje, constituye una actividad inherente al ser humano, como lo refiere George Steiner (2007); pero además, como lo menciona el crítico literario José María Pozuelo Yvancos (2009), la ficción no se refiere de manera exclusiva a la literatura, y no solo eso: no es posible hablar del lenguaje sin que este adquiera algún grado de ficción.

El psicoanalista Néstor Braunstein (2001) señala que uno de los conceptos que se derivan de la ficción es lo ficticio, es decir, algo que es inventado, un engaño, y que contradice la realidad; sin embargo, de ser así, resurge la controversia de cómo sería posible distinguir de manera tajante la realidad de la ficción. En el análisis literario, Thomas Pavel (2009)

sostiene que la distinción entre actos auténticos y actos fingidos se debilita cuando se trata de la ficción, ya que existe una dificultad para distinguir entre los mensajes culturales y simbólicos que se incluyen en los textos de ficción, de los que son verdaderamente fingidos (172). Pavel demuestra que en la propia literatura no siempre los textos pueden definirse de manera certera, y cuestiona qué es un juicio de valor puramente factual, qué una opinión del autor o qué una afirmación dentro del universo diegético. "En Thomas Mann, en Tolstoi, en Musil, hay fronteras muy permeables entre los actos que comprometen una afirmación seria –de autor– y aquellos que pertenecen a la esfera de lo representado" (178).

Hasta el momento, se sientan algunas de las bases para comprender que todo acto del lenguaje

conlleva un grado de ficción y que este no puede ser definido a partir de su habitual contraparte: la verdad. Sin embargo, persiste la duda de cómo identificar la ficción en un texto que no es literario. Es sabido que la construcción de cualquier relato es comprensible a partir de la integración de elementos como la narrativa, una trama y personajes.

Pueden citarse ejemplos de narrativas que no son exclusivas de los textos literarios. El psicólogo estadounidense Jerome Bruner (2013, 28) enfatiza que durante un proceso judicial es fundamental que se estructure una narrativa veraz que ofrezca una defensa convincente, la cual resulte en una sentencia favorable para el acusado. Por otro lado, toda narrativa requiere una trama que, según el filósofo Hayden White, puede entenderse como la distribución y jerarquización de los

hechos, lo que ofrece diferentes interpretaciones de los acontecimientos y por lo tanto de diferentes significados (2003, 111).³

Pero más allá de hacer inteligible un relato vía la narración, es importante notar que existe una disposición jerárquica del discurso; es decir, la integración de acontecimientos que, a consideración del enunciador, serán narrados como los de mayor importancia o, en su defecto, serán irrelevantes y omitidos. El enunciador, en este caso el reportero o periodista que produce un texto informativo, está condicionado, en primera instancia, por la institución noticiosa. Esta institución regula los contenidos informativos de acuerdo con ciertas condiciones y líneas editoriales como, por ejemplo, elegir a un declarante que se exprese sobre el hecho, es decir, una fuente.

En el ámbito periodístico, las fuentes pueden ser testigos presenciales, grupos políticos, comunidades científicas o cualquier otra organización que ofrezca la versión oficial de la realidad. Las fuentes representan la validación de que lo publicado ocurrió, pero incluso su mera declaración exhibe que lo acontecido tiene relevancia en el contexto social para ser de dominio público. Además, la línea editorial de la institución decidirá la trama que dará sentido a lo narrado; por ejemplo, si se expresa de manera favorable o en contra de un hecho.

La institución noticiosa decide aspectos que pasan desapercibidos para algunos lectores. Uno de ellos es si la nota informativa tiene un enunciador identificable, ya que en los portales informativos pueden localizarse diversos textos sin autoría. En este sentido, la publicación de notas informativas sin firma, o bien, acompañadas del término *redacción*, puede significar que la información proviene de una oficina de comuni-

cación institucional o es una nota recuperada de otro medio de comunicación. Este último elemento es relevante para ser evidenciado, pues la nota anónima refuerza la idea de que la realidad puede ser enunciada de manera neutral.

En resumen, existen elementos estructurales para la producción de una nota informativa: qué hecho informar, a quién entrevistar para validar la información, cómo disponer el discurso, y si este será apoyado por la institución periodística o simplemente nulificado a través de una crítica negativa. Dichos componentes condicionan la relación que el periodista o reportero tiene sobre lo que acontece en la vida social; sin embargo, ¿qué tienen en común cada uno de estos elementos dentro de una nota informativa? La respuesta puede ser hallada en la tesis del filósofo Slavoj Žižek (1994), pues se trata de un vínculo ideológico.

Es posible coincidir con Žižek en su contribución sobre el carácter ficcional de los discursos en la cultura, particularmente de los que quieren pasar por “naturales” o despolitizados. Es decir, se pretende la existencia de narrativas que operan como carentes de cualquier componente alienante o político. Sin embargo, el autor se resiste a ese presupuesto, ya que la ideología no representa una “falsa conciencia” o una representación ilusoria de la realidad, sino que la realidad por sí sola ya es ideológica. Precisamente su efectividad social radica en que los individuos no tengan plena conciencia de lo que están haciendo.

Queremos apuntar que la ideología en el campo del periodismo se reviste de un mandato social, a través del cual los reporteros desarrollan su trabajo en la creencia de que este puede ser imparcial y que puede alcanzar una objetividad sin paréntesis como lo indica Maturana (1997). Este manda-

to es reconocido en el ámbito del psicoanálisis como el Gran Otro. Sin intentar ofrecer un extenso análisis sobre este concepto, el filósofo y crítico literario Sean Homer (2016) menciona que el Gran Otro se relaciona con la definición freudiana de “ideal del yo” como la exigencia del sujeto a medirse constantemente bajo un modelo que debe alcanzarse, y que tiene como base los estándares establecidos por los padres, los profesores, la opinión pública, la religión, etc. Para el periodismo, este mandato se resume en la exigencia de ofrecer un relato verdadero.

Sin embargo, siguiendo a Braunstein, no es suficiente que el propio texto transmita la “verdad” o, como podría decirse, la validez transitoria de un saber. Es menester que, además, induzca un efecto de creencia en los lectores, pues la credibilidad depende de las palabras y de la autoridad asignada a quien las dice. Esta credibilidad se expresa en la verosimilitud como capacidad pragmática de la ficción, ya que resulta del acuerdo con el lector. Esto puede entenderse en el campo literario, ya que es creíble si es estéticamente convincente: “Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética” (Pozuelo 2009, 827).

Respecto a la verosimilitud como pragmática de la ficción y como categoría que convence al lector de que el texto contiene sustancia de verdad, Néstor Braunstein refiere que, por ejemplo, en la epistemología contemporánea se considera conocimiento científico no a lo verdadero, sino a ese discurso que logra convencer a la comunidad acerca de la validez de sus proposiciones, pues no es suficiente con descubrir y justificar el descubrimiento:

Hay que hacer “pasar” los argumentos y convencer de su



La revolución biológica (detalle)

pertinencia: hay que preparar a los lectores para que admitan y reciban el supuesto nuevo saber, el presunto “descubrimiento”, incluso en los campos formalizados de las matemáticas y la lógica, qué decir de los campos renuentes a esa formalización como la biología, o más aún las presuntas “ciencias sociales” (131).

Como se ha intentado argumentar, la nota informativa no surge de manera espontánea, pues no todos los acontecimientos son narrados por los portales de noticias. Cuando un suceso cobra relevancia para un periodista, este hace aparecer, dentro de una narración, a sus personajes. Tal como un novelista, el reportero puede elegir a quién dar voz, qué fuentes representan la clave para enunciar la realidad y quiénes no son dignos de contar la historia. Si la historia

se sustenta por su “cientificidad”, el periodismo emplea la objetividad sin paréntesis como un supuesto alejamiento de su objeto. El periodista se coloca a sí mismo como portador de la verdad y la realidad, y esto genera en el lector efectos de sentido, de unicidad y totalidad; hace creer al lector que el periodista “sabe”. Y surge así un nuevo cuestionamiento: ¿qué hace creíble una nota informativa?; es decir, ¿cuál es la efectividad de la ficción en la nota informativa?

Para responder dichas preguntas, el filósofo e historiador Michel de Certeau desarrolló una interesante analogía proveniente de la clínica psicoanalítica, a través de la cual desplaza las figuras de analista y analizante (conceptos atribuidos por Jacques Lacan en su propuesta teórica) hacia el lugar de la institución noticiosa y el historiador, respectivamente. En este trabajo se busca un pa-

ralelo entre la tesis de Michel de Certeau y la institución noticiosa. Se considera en este caso que, para el lector de noticias, el periodista aparece como Sujeto Supuesto a Saber. En términos psicoanalíticos, esta figura se entiende cuando el analizado coloca a su analista en la posición de un experto omnisciente que tiene todas las respuestas (Homer, 148). A través del Sujeto Supuesto a Saber se enfatiza la ilusión de un supuesto “saber” único e inobjetable, pues el analista (periodista, historiador) no sabe ni tiene todas las respuestas. En la posición de “analizante”, el lector da por “supuesta” la nota informativa y que el texto le ofrece respuestas.

A manera de conclusión, la institución noticiosa se ostenta entre las entidades autorizadas para hablar de la realidad; sin embargo, lo hace, en la mayoría de los casos, en términos absolutos. Pero, además,

A manera de conclusión, la institución noticiosa se ostenta entre las entidades autorizadas para hablar de la realidad; sin embargo, lo hace, en la mayoría de los casos, en términos absolutos. Pero, además, habla mediante enunciados que revelan un mandato: cómo debe ser tramado cualquier suceso. La labor periodística, aunque menos prolija que la literaria y más efímera que una novela, no deja de ser un relato que perdura en la mente de los lectores como “lo que en realidad ocurrió”, y no deja de ser un referente continuo para la reconstrucción de la historia.

habla mediante enunciados que revelan un mandato: cómo debe ser tramado cualquier suceso. La labor periodística, aunque menos prolija que la literaria y más efímera que una novela, no deja de ser un relato que perdura en la mente de los lectores como “lo que en realidad ocurrió”, y no deja de ser un referente continuo para la reconstrucción de la historia. La profesión de periodista siempre es observada como la figura de un mediador entre la realidad y la sociedad, aunque no es más que un narrador que intenta ofrecer una comprensión de lo acontecido. En palabras de Michel de Certeau, el poder de las notas periodísticas radica en ocultar ante la sociedad su proceso de fabricación (selección, interrelación y posición de acuerdo con su importancia) de relatos en serie. Estos relatos son los que hacen y trazan la historia. “Ejercen un poder inmenso, pero un poder que escapa al control ya que se presenta como la verdadera representación de lo que sucede o de lo que sucedió” (1998, 8).

Al cuestionarse sobre el empleo de la ficción como contrario a la verdad, el filósofo George

Steiner sostiene que la completa veracidad y transparencia del pensamiento pertenecería exclusivamente al reino animal, pues hombres y mujeres persisten a lo largo de su vida en un disfraz cambiante (2007, 29). Incluso las verdades de la ciencia se apoyan en presuposiciones teóricas y filosóficas, en paradigmas fluctuantes, siempre susceptibles de ser revisados o descartados (37). El filósofo cuestiona durante cuánto tiempo y para cuántos millones de personas fue plana la Tierra. **LPyH**

REFERENCIAS

- Braunstein, Néstor. 2001. *Ficcionario de psicoanálisis*. México: Siglo XXI.
- Bruner, Jerome. 2013. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. México: FCE.
- De Certeau, Michel. 1998. *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Homer, Sean. 2016. *Jacques Lacan. Una introducción*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Maturana Romesín, Humberto. 1997. *La objetividad. Un argumento para obligar*. Chile: Dolmen Ensayo.

Pavel, Thomas. 2009. “Las fronteras de la ficción”. En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 171-180. Madrid: Síntesis.

Pozuelo Yvancos, José María. 2009. “La ficción”. En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, 241-269. Madrid: Síntesis.

Steiner, George. 2007. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, México: FCE.

White, Hayden. 2003. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

Žižek, Slavoj. 1994. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

NOTAS

¹ Se propone el término realismo en contraposición a lo que se considera como meramente inventado, que es el término más convencional que se emplea para referirse a la narrativa ficcional.

² La mención de “hecho histórico” alude a la tesis del filósofo y crítico de la historiografía Hayden White, quien sostiene que el hecho corresponde a la descripción de un acontecimiento. Para el caso de la institución histórica, el relato que se forma a partir de los hechos refiere a una condensación, es decir, reducción del tiempo de la acción, así como de los hechos conocidos, pues solo se consideran aquellos que son importantes.

³ Como ejemplo de esta condición, baste la cobertura mediática de las marchas feministas. Un periódico aporta una narrativa que centra su discurso en los daños realizados a los monumentos históricos. En contraposición, también hay textos periodísticos que expresan el enojo de la protesta por la falta de apoyo institucional y legal ante la denuncia de feminicidios. Ambas visiones se construyen como versiones de la realidad sobre un mismo acontecimiento, pero con diferente sentido.

Paulina Fuentes Ruiz es licenciada en Comunicación, egresada de la maestría en Humanidades con énfasis en Estudios Literarios y reportera de la Dirección General de Comunicación Universitaria de la UAEM.

DIVERSIDAD sexual en la educación infantil de las nuevas generaciones

Karina Alejandra González García

¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?

PEDRO LEMEBEL,
“Manifiesto”

Quizá lo más sencillo, claro y directo sea comenzar este artículo con el “Manifiesto” de Pedro Lemebel, pero dejaremos para el final algunos fragmentos de su poema, porque solo tenemos dos mil palabras para expresar esta injusticia y esta ansia por “empatizar” con los que no nos miran pero, a cambio, entregan burlas y palabras que calan cuando uno se voltea de espaldas. Así que empecemos por el principio.

¿Qué es la discriminación?

Según la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación (LFPEDE), se entiende por discriminación: “toda distinción, exclusión, restricción o preferencia que, por acción u omisión, con intención o sin ella, no sea objetiva, racional ni proporcional y tenga por objeto o resultado obstaculizar, restringir,

En México seguimos alimentando ciertos prejuicios que nos hablan tanto de nuestra ideología como de nuestras tradiciones y costumbres, tan arraigadas que nos es imposible abrir los ojos y mirar a las personas más allá de su religión, color de piel, raza, sexo, edad, discapacidad, apariencia y orientación sexual.

menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos humanos y libertades...” (Conapred).

En nuestro país, la discriminación es un problema que tiene consecuencias graves en quienes la sufren. Desde baja autoestima hasta el suicidio. Esta realidad afecta a todas las personas, pues varían los motivos y las características por las cuales se discrimina.

En 2017, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) realizó su primer censo sobre discriminación. Esto en colaboración con distintas instituciones, entre ellas la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Los resultados de la Encuesta Nacional sobre Discriminación (Enadis 2017) son alarmantes, pues nos demuestran que en México seguimos alimentando ciertos prejuicios que nos hablan tanto de nuestra ideología como de nuestras tradiciones y costumbres, tan arraigadas que nos es imposible abrir los ojos y mirar a las personas más allá de su religión, color de piel, raza, sexo, edad, discapacidad, apariencia y orientación sexual. Esta última es precisamente el foco de atención del presente artículo.

Discriminación basada en la orientación sexual

Como sabemos, la discriminación puede manifestarse de distintas formas hacia distintos grupos so-

ciales, y va desde la violencia física hasta la violencia verbal. Muchas veces discriminamos a sabiendas de esto, pero en otras ocasiones la discriminación se presenta como un discurso oculto que permea la realidad de nuestro país y que refleja nuestras tradiciones, costumbres, sociedad, lenguaje, prácticas sociales, ideología y cultura.

Aquí es preciso aclarar que quien escribe estas palabras no pretende victimizar a los grupos de diversidad sexual y presentar a la población heterosexual como los victimarios, pues la exclusión suele aparecer sigilosamente en el discurso de todos nosotros.

Sin embargo, uno de los intereses principales es dejar en claro la injusticia, los prejuicios y, sobre todo, la discriminación a la que están sometidas en nuestro país aquellas personas que tienen una orientación sexual diferente a la “normal”. En la encuesta Enadis mencionada al principio, se encuentra un apartado de Apertura a la Diversidad, donde se lee que las principales características por las que en general la población de 18 años y más no le rentaría un cuarto de su vivienda a alguna persona sería por ser una persona trans (36.4%) o por ser gay o lesbiana (32.3%).

Recientemente, en el mes de enero de 2019, en la Facultad de Derecho y Criminología de la Universidad Autónoma de Nuevo León, dos estudiantes resultaron agredidas física y verbalmente por ser lesbianas. La agresión directa fue cometida por otro joven alumno de la misma institución. Después de lo sucedido, los tres jóvenes fueron suspendidos por cinco días. Pero al regreso de la suspensión las cosas no cambiaron; una de ellas menciona que incluso los profesores la insultaron diciendo que “merecía los golpes por ser lesbiana” (*Milenio*, 2019).

Ante toda esta ola de discriminación en pleno siglo XXI, la cues-

tion es: ¿qué se puede esperar de una sociedad plagada de prejuicios y violencia ante todo aquello que es diferente a lo establecido por las normas sociales? ¿Cómo luchar contra nuestras propias costumbres y tradiciones arraigadas, en gran medida, debido a la religión? Porque el mayor problema sigue siendo que, desde la Conquista, la Iglesia no ha dejado de adoctrinarnos con su discurso disfrazado de moralidad sobre lo “bueno” y lo “malo”, velando así el pensamiento crítico de las personas. El problema no es creer o no creer; el problema es creer ciegamente sin cuestionar o formular una postura propia, dejarse manipular por lo que supuestamente debe ser: “hombre y mujer”. Por eso, la Iglesia como organización no es más que una maquinaria dedicada a aumentar su rebaño.

Parece que para nuestro país hoy en día sigue siendo muy difícil aceptar que vivimos en un mundo formado por individuos y, por lo tanto, diferentes cada uno. Precisamente esa es la clave de nuestra realidad y nuestro mundo: la heterogeneidad.

A pesar de que en nuestra Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos está escrito en el artículo primero que “queda prohibida toda discriminación motivada por origen étnico o nacional, el género, la edad, las discapacidades, la condición social, las condiciones de salud, la religión, las opiniones, las preferencias sexuales, el estado civil o cualquier otra que atente contra la dignidad humana y tenga por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas”, permanecemos sordos y ciegos ante un grupo social (complejo y no homogéneo como suele pensarse) que lo único que exige es respeto e igualdad de derechos y libertades. Un grupo de personas que al parecer

tienen que vivir día a día a la sombra de la discriminación, exclusión, rechazo, restricción de sus derechos.

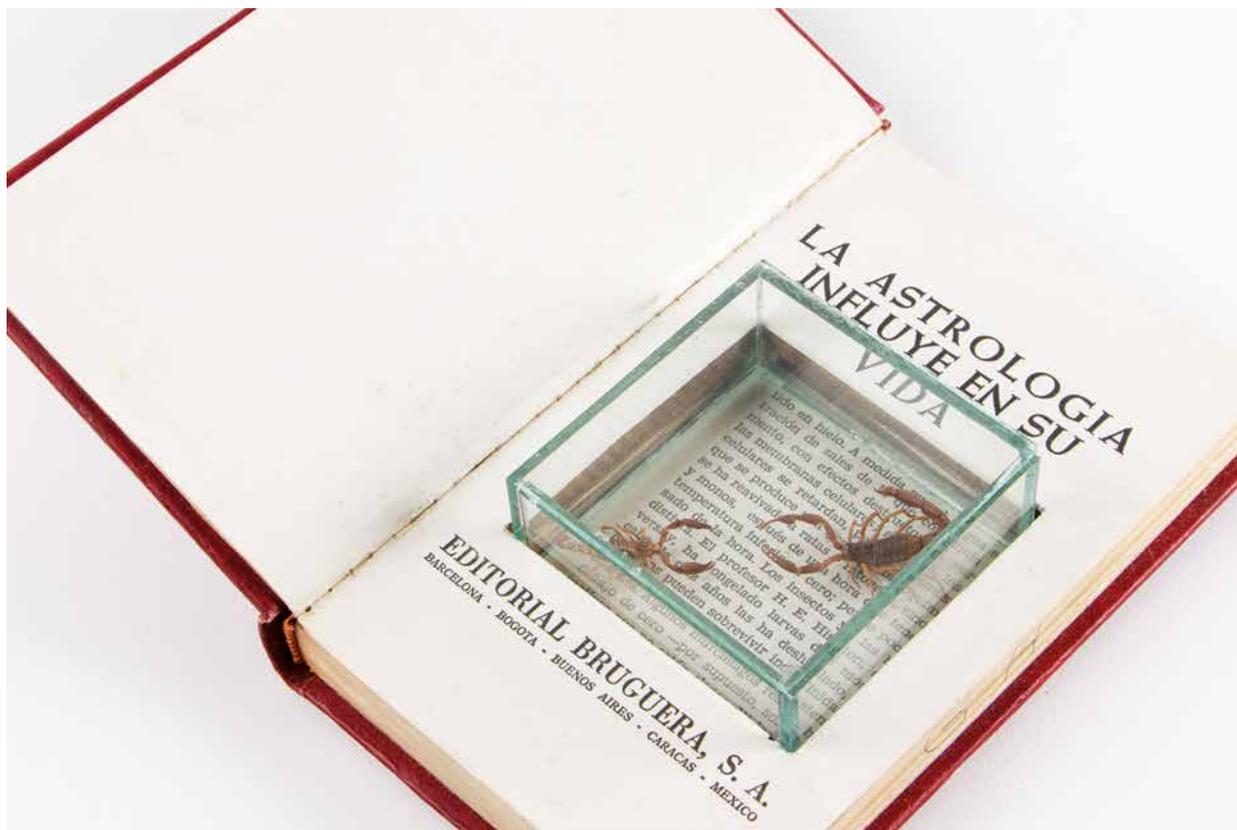
Lo anterior remite al caso de lesbofobia mencionado anteriormente: ni docentes, ni estudiantes, ni la institución educativa, ni las organizaciones “encargadas” de la situación, todos ellos personas ante todo, supieron reconocer y respetar las diferencias sexuales de dos seres humanos que, como todos, tienen derecho de vivir y gozar su sexualidad libremente.

Evidentemente el problema no se solucionará con solo implementar políticas públicas o instituciones contra la discriminación, aunque no se puede negar que la existencia de estos órganos es un intento por lograr el cumplimiento de los derechos humanos de este colectivo/minoría. El punto aquí es llegar al germen del problema, encontrarlo en su raíz primera y luchar contra él. Probablemente, el germen, la raíz y el origen se encuentran en la forma en que hemos sido educados y en que estamos educando a las nuevas generaciones.

La educación de las nuevas generaciones

Desde la infancia, la imposición más común que suele heredarse a través de los padres es la heterosexualidad, una visión que a la larga y tras ser la única opción a nuestro alcance, impide la apertura a la diversidad sexual.

La postura que asume la población respecto a la idea de que su hijo o hija (independientemente de si tiene hijos o no) se case con una persona con las características de los grupos discriminados por su orientación sexual, refleja el comportamiento mayoritario ante este tema, como resultado de las ideas preestablecidas. De este modo, el porcentaje de la pobla-



La astrología influye en su vida. Hay un lugar en que el escorpión curva sus brazos describiendo dos arcos iguales, y extiende su cola y sus pinzas, vueltas a uno y otro lado, ocupando el espacio de dos constelaciones. PUBLIO OVIDIO NASÓN

ción en México que no estaría de acuerdo en que su hijo o hija se casara con una persona del mismo sexo es de 43.0% (Enadis, 2017).

Ahora preguntémos: si ya existen caricaturas infantiles con apertura y aceptación de las diferencias, como la orientación sexual, que proponen parejas homosexuales, ¿por qué pasamos de canal o quitamos a nuestros niños del televisor? El mundo está cambiando y proponiendo, nos decimos ser respetuosos con conocidos o amigos homosexuales, pero cuando se trata de nuestros niños evadimos el tema como un tabú y los privamos de cualquier acercamiento a él. ¿Acaso no es eso una especie de hipocresía? ¿En qué grado estamos aceptando las diferencias de los demás?

El “deber ser” parece una infección que nos invade aún más

en el siglo XXI. Una falsa moralidad que vive oculta entre las calles y los edificios, aquella que nos hace decirnos *open-minded*, pero que cuando un niño de ocho años, por curiosidad o por gusto, se pone el vestido y los tacones de mamá, nos hace correr para quitárselos y explicarle que “esa ropa es de mujeres”.

Bien lo dijo Lemebel: “La gente guarda las distancias / La gente comprende y dice: / Es marica pero escribe bien / Es marica pero es buen amigo / Súper-buena-onda / Yo no soy buena onda / Yo acepto al mundo / Sin pedirle esa buena onda / Pero igual se ríen...” (1986).

La realidad es que se sigue educando a los niños con la idea de una congruencia, por supuesto falsa, entre la identidad de género y el sexo asignado al nacer. Es lógico

que exista en ellos una confusión o *shock* cuando, en algún momento de la vida, ven a dos hombres besarse y se dan cuenta de que las cosas no encajan, porque crecieron con la idea de que solo un hombre y una mujer pueden estar juntos para formar una familia y procrear; además nunca se les comentó que procrear no es la única función del sexo, sino que este es una forma de sentir el placer y vivir el amor junto a otra persona. Incluso jamás se les dijo que existe algo más allá del sexo: “¿Tiene miedo que se homosexualice la vida? / Y no hablo de meterlo y sacarlo / Y sacarlo y meterlo solamente / Hablo de ternura compañero / Usted no sabe / Cómo cuesta encontrar el amor / En estas condiciones / Usted no sabe / Qué es cargar con esta lepra... / Es un padre que te odia / Porque al hijo se le dobla la pati-

La realidad es que se sigue educando a los niños con la idea de una congruencia, por supuesto falsa, entre la identidad de género y el sexo asignado al nacer. Es lógico que exista en ellos una confusión o *shock* cuando, en algún momento de la vida, ven a dos hombres besarse y se dan cuenta de que las cosas no encajan, porque crecieron con la idea de que solo un hombre y una mujer pueden estar juntos para formar una familia y procrear..

ta... / Hablo por mi diferencia / Defiendo lo que soy / Y no soy tan raro / Me apesta la injusticia / Y sospecho de esta cueca democrática...” (Lemebel, 1986).

La valoración positiva de la heterosexualidad

La normalidad de ver en el cine, hasta hace algunos años, que la mayoría de las relaciones amorosas se dan entre hombre y mujer, las características corporales que se consideran “normales” y la imposición del pensamiento religioso predominante en México al afirmar que solo “macho” y “hembra” pueden “llenar la tierra” –“Y creó Dios al hombre a su imagen. A imagen de Dios lo creó. Macho y hembra los creó. Dios los bendijo, diciéndoles: ‘Sean fecundos y multiplíquense. Llenen la tierra...’” (La Biblia, Génesis 1: 27-28)– nos condicionan para dejar de ser auténticos y comenzar a vivir lo que la sociedad nos impone incluso en comerciales televisivos. Prejuicios, ideologías religiosas y normas sociales nos impiden vernos a los ojos e identificarnos como humanos, personas e individuos con sentimientos y emocio-

nes, libres de decidir a quién amar o con quién estar.

Si queremos un país libre de violencia y discriminación, es necesario modificar nuestros hábitos, nuestra manera de ver a las personas; mantener nuestra cultura pero cambiar aquello que nos impide formar una sociedad unida, aclarando desde la infancia que la diversidad sexual no es un tabú, una perversión o una inclinación antinatural. Así podrán surgir nuevas generaciones con valores universales como el respeto mutuo, que ejerzan la libertad de vivir y dejen vivir a otros su sexualidad.

Lamentablemente este es nuestro tiempo, y en el primer cuarto del siglo XXI seguimos creyendo que los niños y las niñas no están capacitados para escuchar, ver o preguntar sobre la diversidad sexual. Por eso, y aprovechando el espacio, lo más recomendable sea tal vez desempolvar y releer a la genuina, y desgraciadamente olvidada, María de Zayas, quien en pleno Siglo de Oro español nos decía en su texto *Amar solo por vencer*:

Que las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está, que no en el cuerpo; y el que ama-

re el cuerpo con el cuerpo, no puede decir que es amor, sino apetito, y de esto nace arrepentirse poseyendo... Que amor verdadero es el carácter del alma, y mientras el alma no muere no morirá el amor. Luego, siendo el alma inmortal, también lo será el amor; y como amando solo con el cuerpo, al cuerpo no le alcanzan, aborrecen o olvidan luego... (2014, 35-36). **LPyH**

REFERENCIAS

- Castillo, Adín. 2019. “Mujeres denuncian golpes, discriminación y negligencia en UANL”. *Milenio*. 24 de enero. Acceso el 17 de mayo de 2019. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/mujeres-denuncian-golpes-discriminacion-negligencia-uanl>.
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred). (Sin fecha). *Discriminación Diversidad Sexual*. Acceso el 17 de mayo de 2019. https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=145&id_opcion=48&op=48.
- De Zayas y Sotomayor, María. 2014. *Amar solo por vencer*. México: UNAM.
- INEGI. 2017. *Encuesta Nacional sobre Discriminación (ENADIS)*. Acceso el 17 de mayo de 2019. http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSocio-demo/ENADIS2017_08.pdf.
- Lemebel, Pedro. 1986. “Manifiesto”. Chile. Acceso el 17 de mayo de 2019. <http://colectivozerkalo.blogspot.com/2016/04/manifiesto-hablo-por-mi-diferencia-1986.html>.

Karina Alejandra González García estudió la licenciatura en Letras Españolas en la Universidad Autónoma de Coahuila. Actualmente es profesora de Español como Lengua Extranjera (ELE).



Wirikuta I

LUIS ARGUDÍN

WIRIKUTA/TOPOGRAFÍAS



Wirikuta II



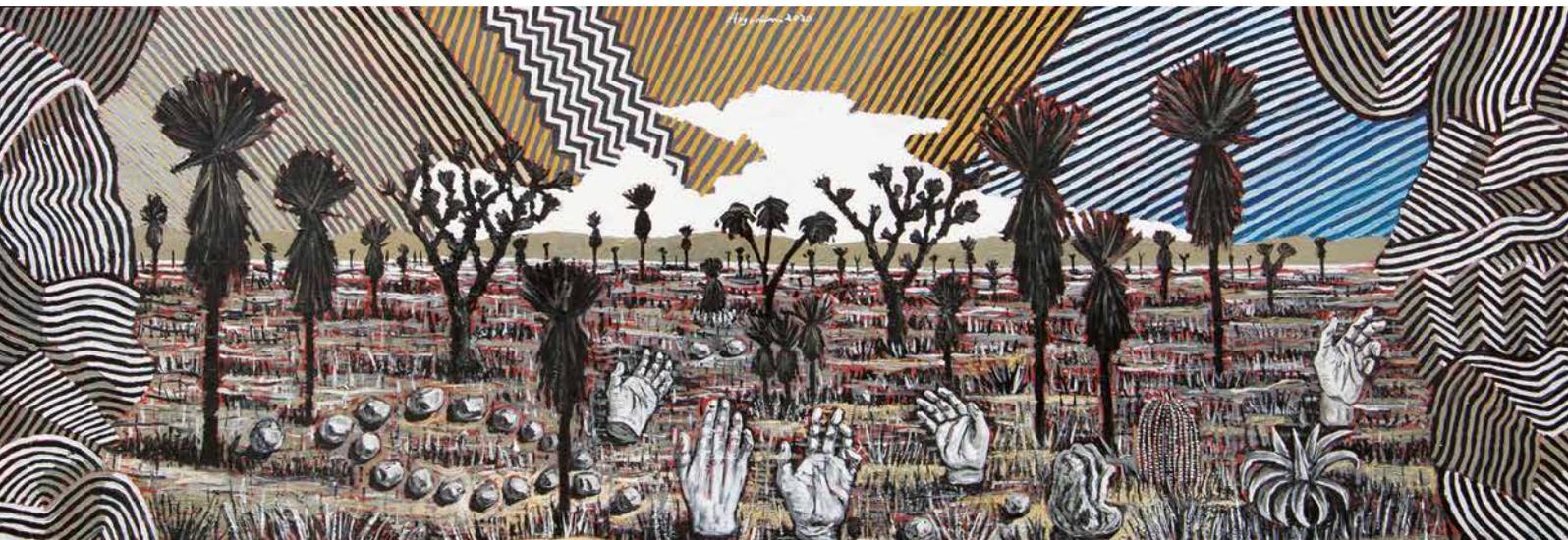
Wirikuta IV



Panorama Wirikuta I



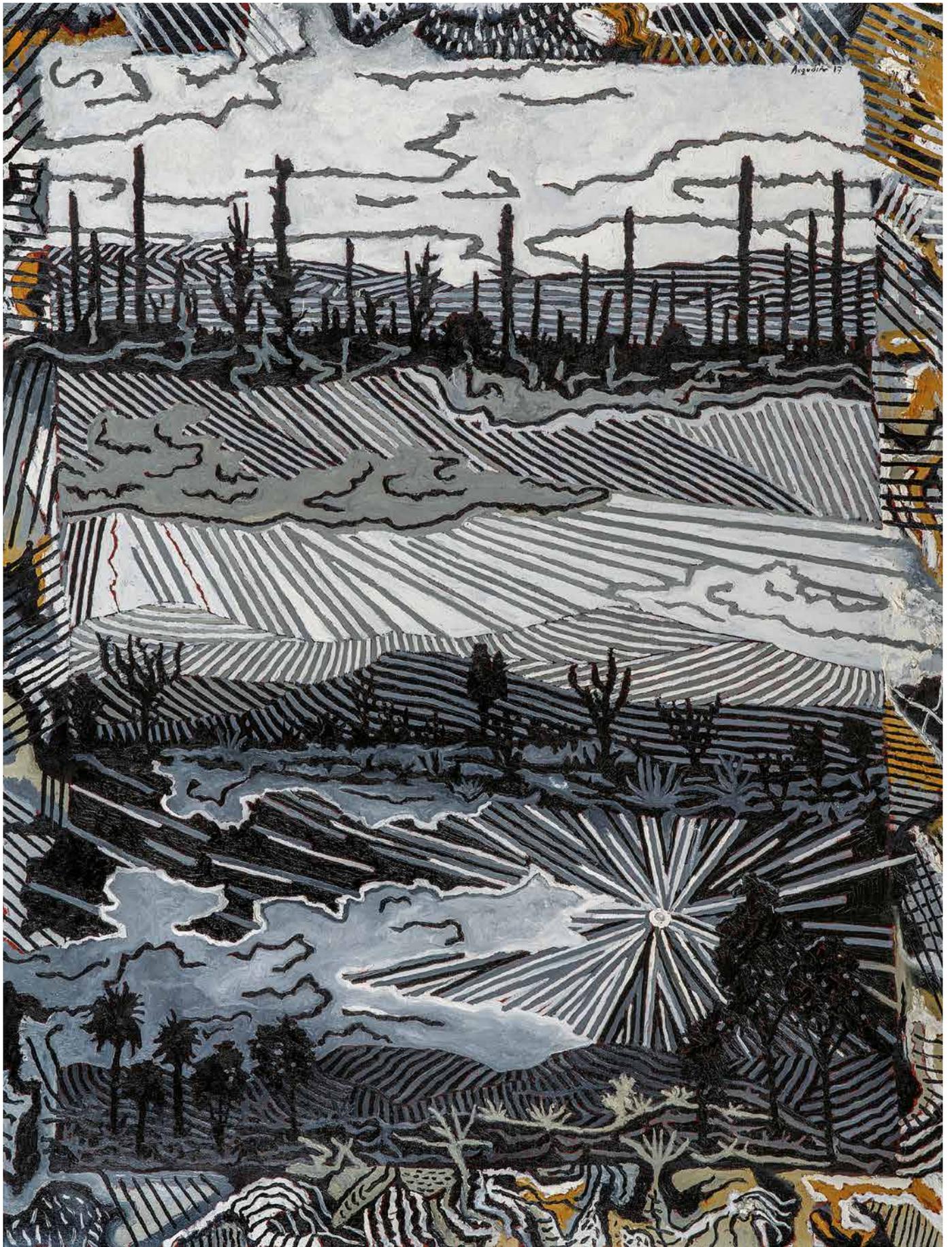
Wirikuta manos I



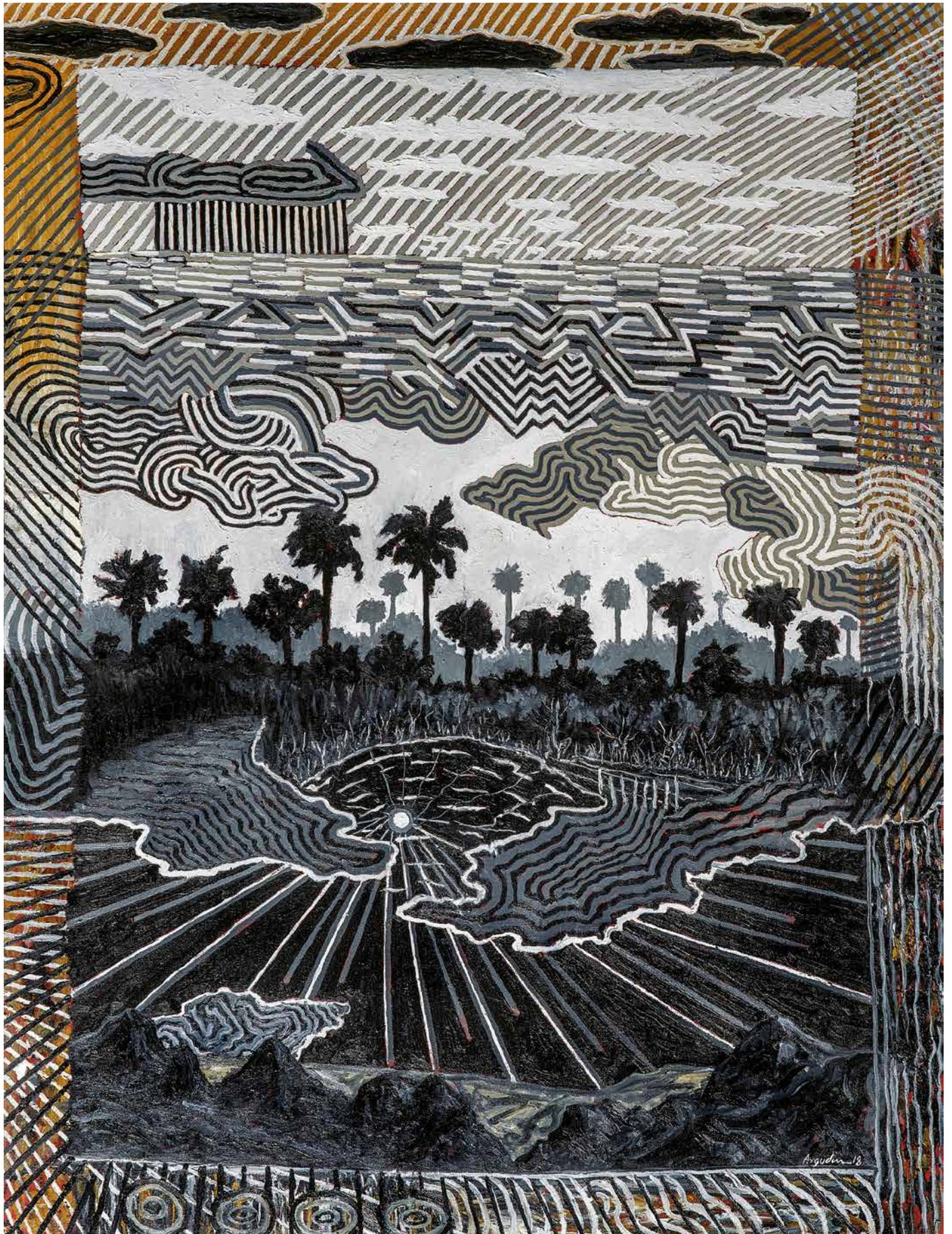
Panorama Wirikuta II



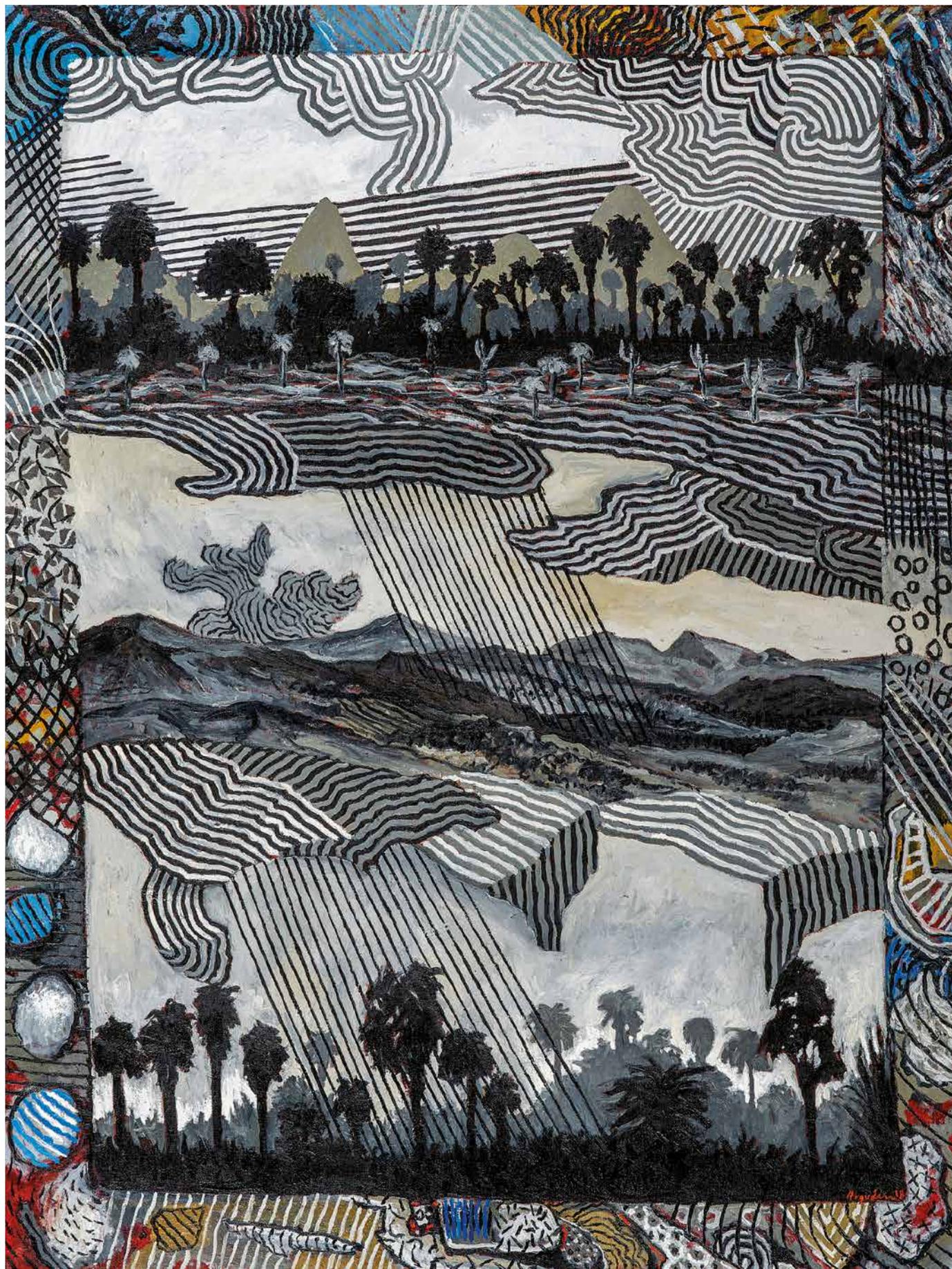
Wirikuta manos II



Topografía vertical I



Topografía vertical II



Topografía vertical III



Topografía vertical IV



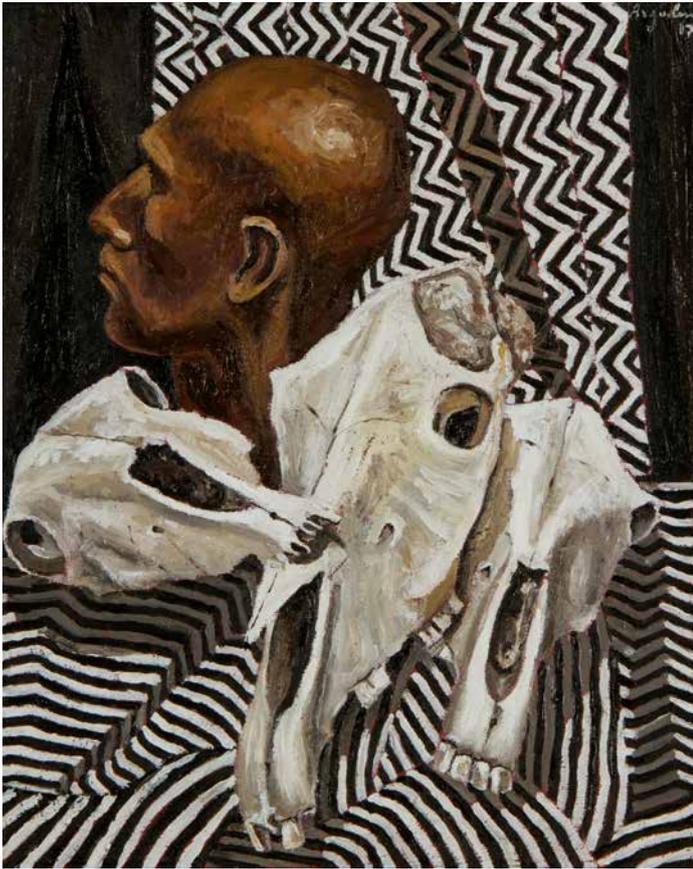
Topografía grande II (mundo)



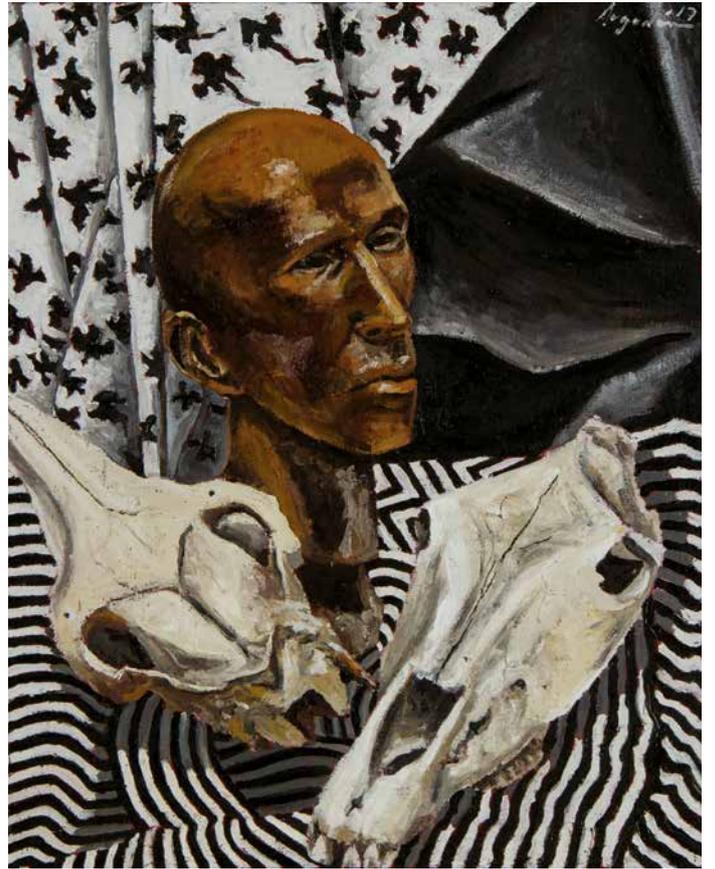
Topografía grande III



Topografías IV



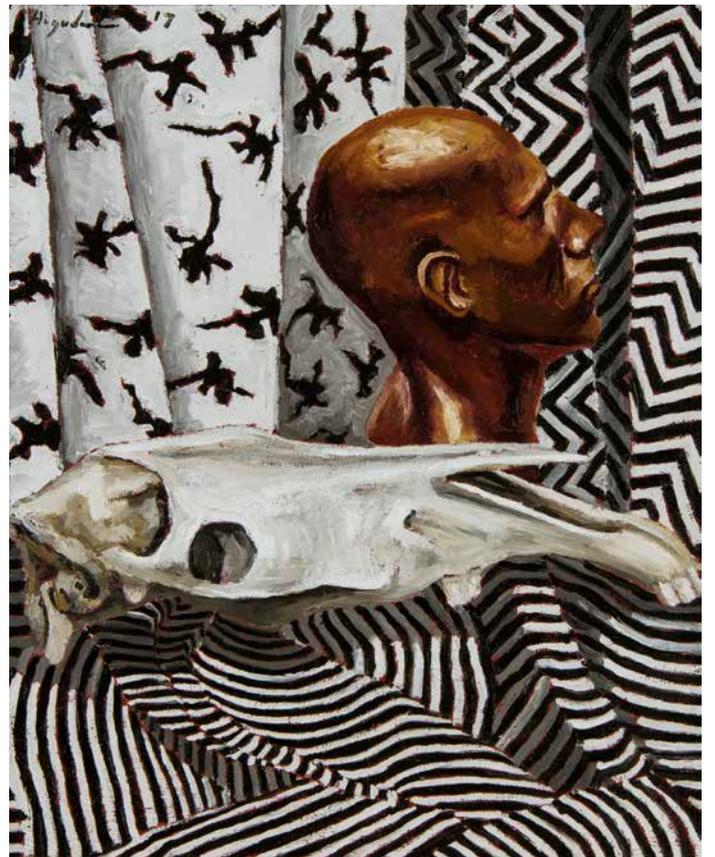
Topografías chico V



Topografías chico VI



Topografías chico VII



Topografías chico VIII



Sylvia Navarrete > Luis Argudín: UN PIRATA EN EL DESIERTO

En más de treinta años de amistad, no recuerdo haber visto a Luis Argudín cejar en su carrera. Tampoco flaquear, hasta en momentos difíciles como aquel accidente doméstico que lo obligó a atarse un pañuelo de pirata que ocultara su cicatriz en el cráneo. Para completar la valerosa estampa, solo le faltaron el parche en el ojo y el tricornio con pluma de avestruz y gemas cosidas, accesorios que popularizaron los navegantes del siglo XVII y *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson. Las botas rodilleras negras, creo que sí las usaba...

Argudín siempre demostró la pertinencia contemporánea de la gran tradición de la naturaleza muerta. Mucho *métier* posee él; le sobra destreza técnica en la “cocina” pictórica que preside al buen cuadro. Hacia la década de 1990 se demoró en el género de las *vanitas*, canónico desde el barroco, y del que retomó el “microcosmos lleno de connotaciones simbólicas [a través] del espejo, del cráneo humano, del reloj de arena [y] la advertencia de que las cosas existen solo porque la muerte es verdad universal y absoluta” (Del Conde, 1991).

Aves disecadas, frondosos desnudos femeninos, extremidades desmembradas proyectaban sus sombras en telas rojinegras y sobre un cortinaje de fondo que enmarcaba la escena con suma teatralidad. Son consuetudinarios en la producción de Argudín el arsenal abigarrado de objetos, el énfasis dramático, la supresión de la anécdota en favor de la metáfora, la luz que producen las regias escalas cro-



máticas y que “se dispersa con impetuosidad de adentro hacia fuera” (Tibol, 1991), la especulación sobre la historia de la pintura y el acto mismo de pintar...

Provisto de sólida formación académica y teórica en el Hammersmith College of Art y el Hornsey College of Art, de Londres, él mismo docente de ética y estética, ha seguido una irreprochable trayectoria. Erudito sin alardes, aplica con sabiduría su amoroso estudio de los maestros italianos del siglo XV y del barroco español, así como las enseñanzas de vanguardistas como Braque, Saura y Tàpies. Argudín no cede a la propensión al pastiche, propia del arte posmoderno del fin de siglo; bien plantado en su tiempo, persigue con jubiloso rigor un saber vivencial y estético con el fin de “abrir la caja de Pandora del senti-

do secreto de las cosas”, como dice él, para así penetrar en los vericuetos subconscientes del proceso de creación: “La función esencial al arte, y también a la filosofía, es una labor de ascesis, de limpieza y de terapia frente al consumismo material y mental del paisaje actual” (Argudín, 2004).

En Xalapa, expuso recientemente sus nuevas series: *Estratos* y *Topografías*. La primera, que mantiene a la letra una lógica figurativa, trata de la concatenación entre tierra y cielo, y a la inversa. Tanto en la cultura prehispánica como en la novohispana, la vida cotidiana transcurría con la temerosa intuición de un mundo subterráneo, el Mictlán o el Infierno, y la aspiración a tener acceso a la dimensión superior que prometía el paraíso. Se imaginaba una eternidad de beatitud, más feliz y compensato-

ria, por la impotencia para concebir la muerte como cesación de la existencia y de la destrucción general de las cosas –la antítesis del Seol del judaísmo, que es todo tinieblas.

Topografías constituye el núcleo de la exposición del Seminario de Cultura Mexicana. Argudín continúa aquí la exploración que sostuvo en ciclos anteriores y confiere al marco una calidad protagónica en términos compositivos: por cuenta propia, los pliegues de la tela rayada establecen o grafican espacios (*topos*); se construye el cuadro como la trama y la urdimbre de los tapices y gobelinos antiguos.

En julio de 2019, Argudín viajó al desierto de San Luis Potosí, abajo de Real de Catorce, donde caminó y acampó durante 25 días. A tal grado lo marcó esta experiencia que lo incitó a transformar sus *Topografías* en el conjunto titulado *Wirikuta* (el nombre huichol de esa zona sagrada salpicada de peyotes), que lo ocupa hasta el día de hoy. Las líneas de las *Topografías* se tornan ahora rayos de luz, campos de fuerza, conexiones entre el cielo y la tierra; de las yucas surgen personajes que campean como guardianes que vinieron de esferas desconocidas a poblar el territorio yermo.

En el intervalo, invité a Argudín a participar en una exposición-subasta sobre el tema de las manos como arquetipo universal, herramienta de trabajo tanto utilitario como creativo, y símbolo de unión, en apoyo a la fundación de una escuela de oficios para jóvenes de bajos recursos en Monterrey y la Ciudad de México. ¡Y he ahí que empezaron a aparecer las manos en *Wirikuta*! En el páramo del norte lo habían intrigado algunas formaciones de rocas, muchas dispuestas en círculos con fines ceremoniales, y otras de las que sigue sin explicarse la función. Las manos, al igual que esas piedras, cobran en sus pinturas una presen-

Argudín no cede a la propensión al pastiche, propia del arte posmoderno del fin de siglo; bien plantado en su tiempo, persigue con jubiloso rigor un saber vivencial y estético con el fin de “abrir la caja de Pandora del sentido secreto de las cosas”, como dice él, para así penetrar en los vericuetos subconscientes del proceso de creación.

cia simpática y a la vez inquietante, fantasmagórica, que trasciende, sin contradecirla, la mera justificación de orden plástico. Dicho motivo espectral, como casi todos sus pares en la iconografía de Argudín, perpetúa los valores poéticos, pero no por ello menos arbitrarios y enigmáticos, de este gallardo veterano de la pintura.

REFERENCIAS

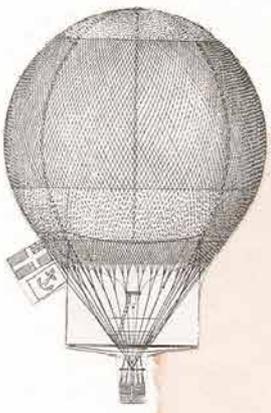
- Argudín, Luis. 2004. “El arte como profesión”. Conferencia, Universidad Pedagógica Nacional, México, 8 de septiembre.
- Del Conde, Teresa. 1991. “Luis Argudín: *Vanitas*”. *La Jornada*, 6 de abril México.

Tibol, Raquel. 1991. “Ensayos pictóricos de Luis Argudín”. *Proceso* 773.

Sylvia Navarrete (París, 1961) estudió la licenciatura y la maestría en Letras Modernas, en la Université de La Sorbonne, París III. Ha sido curadora de varias exposiciones de arte moderno y contemporáneo. Ejerce la crítica de arte de manera independiente en periódicos, revistas y publicaciones especializadas.

* * *

Luis Argudín. Pintor. Nacido en 1955, ha realizado más de treinta exposiciones individuales. Es maestro de Teoría del Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM; de 2011 a 2013 impartió clases en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda. Entre sus exposiciones destacan *El taller y sus construcciones* (1988), *Retratos* (1996), *El teatro de la memoria* (1996), *Historia natural* (2003), *Cortinas y humo* (2008) y *Diluvios* (2010). En 2012 presentó *Afinidades electivas*, una muestra de 102 piezas entre pinturas, cerámica y talavera y, en 2015, *La pintura en la tierra, la pintura en el espacio*, un recuento del trabajo hecho desde 2007 en cerámica y talavera. En 2016 inaugura *Diluvios*, una propuesta de exposición de la serie original (2010), ahora como galería decimonónica. En 2020 abre *Estratos y Topografías*, en la galería Ramón Alva de la Canal, de la UV. Por último, en 2021 inaugura *Topografías*. También ha publicado varios libros sobre arte. Asimismo, ha recibido la beca Fulbright-García Robles, y la Pollock Krassner (NY), en pintura. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Desde 2018, es maestro de carrera Titular A, de la Facultad de Artes y Diseño, de la UNAM. **LPyH**

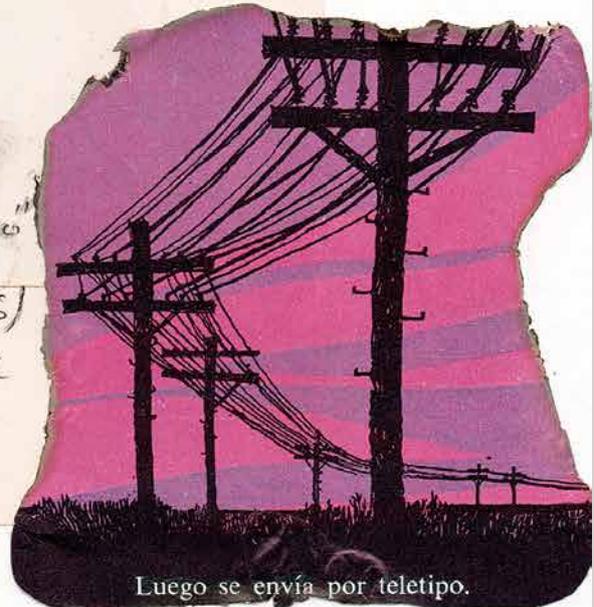


LA PALOMA



...no obstante el "efecto dialectrico"
de unas cagadas de palomas
en la antena (una pareja de palomas)
esa estática
es la más antigua
por los astrónomos...
Ernesto Cardenal...

ARTE



Luego se envía por teletipo.

EL ARTE de imprimir

Luis Alberto Morales Ramírez

El libro y los impresos en general dan cuenta de una producción gráfica como evidencia de imaginarios sociales cuyo centro de producción fue la imprenta, de gran tradición desde 1540, año en que se estableció la primera del país y de América, en la Ciudad de México.

I. El libro

La historia y la identidad de todos los pueblos se conservan a través del tiempo de distintas maneras. Puede ser en soportes intangibles, como la lengua y la tradición oral, o en soportes tangibles como monumentos, obras de arte y documentos históricos. Dentro de esos soportes se encuentra el libro, cuya historia corrió a la par durante varios siglos con el desarrollo de la imprenta de tipos móviles, tal y como Gutenberg la inventó en el siglo xv. Así fue al menos hasta la centuria pasada, cuando los procesos de impresión cambiaron radicalmente y, por ende, también el modo de concebir los libros, su producción y distribución.

Uno de los cambios más importantes fue la mecanización, con el offset, de los principios de impresión litográficos en las últimas décadas del siglo xix. Todo esto permitió, con el perfeccionamiento de dichas técnicas, la reducción de costos en la producción de libros, revistas y periódicos, lo cual modificó, al correr del siglo xx y hasta la

época actual, la manera de concebir toda la cultura impresa e incluso los hábitos de la lectura. Otra reflexión cabría añadir en lo relacionado con la democratización de la información periodística.

El libro se encuentra así como un producto más en la amplia gama de objetos que se imprimieron por mucho tiempo bajo el proceso de los tipos móviles. En México, por ejemplo, durante el siglo xix y al lado del libro, se imprimieron revistas y periódicos junto a hojas volantes, recetarios, cancioneros, etc. Todos ellos eran impresos de carácter popular que, ilustrados con grabados, fueron depositarios de un imaginario social y contribuyeron a la formación de una iconografía nacional. Así lo explica Alma Barbosa Sánchez (2015), hablando específicamente de la estampa como una manifestación integrada al sistema de la imprenta tipográfica:

la estampa popular hace una aportación de su propio imaginario sobre la vida social que no solo forma parte de

la cultura visual, sino también constituye un referente de la estampa artística, ya sea como iconografía antagonista o fuente de inspiración para el arte nacionalista pos-revolucionario, a través de la influencia de los caricaturistas del siglo xix y, en particular, de la obra de Posada (9).

La cita anterior plantea la idea de que la estampa popular ha sido vehículo de transmisión de un imaginario que terminó por convertirse en referencia obligada del arte nacionalista posterior a la Revolución mexicana. Así, el libro y los impresos en general dan cuenta de una producción gráfica como evidencia de imaginarios sociales cuyo centro de producción fue la imprenta, de gran tradición desde 1540, año en que se estableció la primera del país y de América, en la Ciudad de México.

Toda esta riqueza material, histórica y documental quedó relegada, pero no dejó de existir y tener presencia, pues continuó siendo un objeto de interés para escritores, artistas y diseñadores que también querían encontrar y proponer, desde otros ámbitos, una nueva manera de pensar los libros como objetos más allá de su relación con los textos. Cuando los tipos perdieron contra los medios mecánicos del offset, pudieron tomar otro papel quizás más importante y abrir las posibilidades en la manera en que se concebía el quehacer de las imprentas y los editores.

II. El oficio

La Ceiba Gráfica, fundada por Per Anderson junto a otros artistas en 2005, ha tenido desde sus inicios el objetivo principal de rescatar los procesos tradicionales de la litografía, y además de ello adaptar sus medios de producción a los re-



Venación alar. Nota. Múltiples son tus rojas mariposas: en medio de mariposas estás y hablas. PABLO SOLER FROST

curso humano, materiales y técnicos que se encuentran dentro de un área local, principalmente en el estado de Veracruz. Bajo la dirección de Rafael Ruiz, este centro artístico también amplió sus ámbitos de investigación y producción hacia otras técnicas del grabado y, finalmente, en 2015 se incorporó a sus talleres una prensa Chandler de tipos móviles con una larga historia, de al menos 120 años de antigüedad.

En 2017 tuve la oportunidad de colaborar con el taller de tipos móviles de La Ceiba Gráfica, que entonces ocupaba un espacio muy pequeño en la casona de lo que muchos años antes fuera una hacienda azucarera. Llegué a este taller como ayudante, imprimiendo trabajos de otros artistas, y finalmente, bajo las enseñanzas de don Toño, pude desarrollar algunos proyectos propios. Don An-

tonio Zárate es maestro impresor, hombre dedicado gran parte de su vida a la imprenta y encargado del taller de tipos móviles en La Ceiba Gráfica. Don Toño conoce a profundidad el oficio y sabe que un mínimo detalle, como el grosor del papel o el desgaste milimétrico de un tipo, determina el resultado del impreso.

Don Antonio insiste a cada persona que visita su taller en la importancia de preservar estos viejos procesos de impresión, superados tan solo por la velocidad y facilidad, primero del offset y más tarde de los medios electrónicos, pero nunca por la belleza y calidad de sus resultados. Cuando don Toño habla de “preservar”, lo hace pensando en las potencialidades que tiene el medio en manos de personas creativas, las cuales podrían encontrar en él otro modo de expresión y produc-

ción. Estos creativos serían personas interesadas en dominar todos los ámbitos del proceso, desde la formación de una caja de texto, el enramado¹ y la impresión, con la finalidad de obtener un libro. Tal actitud significa para don Toño un verdadero compromiso que exige un modo distinto de ver el arte de imprimir. Válgase la comparación, el taller de tipos móviles es un procesador físico y concreto de textos donde el artista o diseñador se involucra directamente con cada letra, signo y espacio ubicado en el enramado de tipos metálicos.

En el país hay otros talleres, como La Mano Gráfica, de Artemio Rodríguez, o el taller Martín Pescador, a cargo de Juan Pascoe, que trabajan los tipos móviles hermanándolos con el oficio del grabador. Su particularidad e importancia radica en que suman a la lógica de la imprenta el oficio

El oficio –práctica y conocimiento profundo de los procesos y materiales– sería en sí mismo un documento histórico, y el taller un museo vivo que mantiene esa vitalidad en manos de impresores, grabadores, escritores, artistas y diseñadores que continúan viendo en él un proceso ideal para producir belleza y cultura y difundirla a través del libro.

del grabado. El linóleo es, por sus características, el material ideal que se adapta al sistema de la imprenta de tipos. Con él es posible crear manualmente clichés o ilustraciones que serán impresas, junto con una caja de textos, en la prensa tipográfica, de manera que el diseño de una página con texto e imagen puede reproducirse a una velocidad mayor que en la prensa calcográfica o tórculo.

Como puede verse, tal labor reúne a muchas otras disciplinas en torno al arte de imprimir y crear libros. Así, la práctica de las artes gráficas da otra salida para la actividad específica del grabador –formado bajo el perfil de artista visual– y lo conecta con otras disciplinas. Tomemos por ejemplo las extensiones que tiene la imprenta de La Ceiba Gráfica, pensando en el taller de papel artesanal, que es el soporte donde se imprimen texto e imágenes, o el taller de encuadernación donde se cortan y miden los pliegos que entran a la imprenta y donde, en última instancia, se encuadernan los pliegos impresos.

Por todo lo anterior, cobra importancia el hecho de seguir imprimiendo libros cuya realización implica la recuperación de un oficio que ha ido perdiendo “eficacia” en el mundo contemporáneo de lo electrónico. También porque rescata un proceso obsoleto para la producción masiva, pues implica una labor compleja,

pero que al mismo tiempo puede dar cuenta por sí misma de una gran parte de la historia del hombre. En los meses que trabajé con don Toño en la imprenta de tipos móviles, él me ha convencido de que esta, perdida su función convencional, puede ser recuperada en manos de artistas grabadores y tipógrafos para la producción de objetos más bellos, de libros mejor planeados en su diseño mediante un proceso que permite tirajes no masivos, pero sí de cantidades considerables para la difusión y distribución de ideas y proyectos gráficos.

El oficio –práctica y conocimiento profundo de los procesos y materiales– sería en sí mismo un documento histórico, y el taller un museo vivo que mantiene esa vitalidad en manos de impresores, grabadores, escritores, artistas y diseñadores que continúan viendo en él un proceso ideal para producir belleza y cultura y difundirla a través del libro, sin perder de vista que estos procesos históricos de impresión no están peleados con los medios digitales, sino que recíprocamente se enriquecen.

Finalmente, surge una reflexión necesaria cuando se habla de libros, la cual tiene que ver con el futuro de estos objetos tal y como los conocemos en la actualidad. Bajo la perspectiva que nos permite el presente, existe la posibilidad de que nos acerque-

mos a un nuevo paradigma en el cual la distribución y el consumo de libros dejen de ser físicos para convertirse en una dinámica meramente digital. Sin embargo, las grandes editoriales y los más importantes periódicos continúan imprimiendo textos en grandes tirajes. Pero no es eso lo que me interesa resaltar, ni tampoco pretendo hacer una reflexión sobre el futuro de los libros, sino ver lo que ocurre en los pequeños talleres y a menor escala. Creo que los procesos tradicionales y artesanales para producir libros están cobrando auge en la actualidad y que tal producción se convierte para los creadores en un acto muy personal que rebasa el cometido de distribuir un texto. El libro es en sí mismo un objeto estético que puede ser desmarcado de su constitución tradicional para generar nuevas formas de elaborarlo, pensarlo, distribuirlo, leerlo y disfrutarlo. **LPyH**

REFERENCIA

Barbosa Sánchez, Ana. 2015. *La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural*. México: Ediciones del Lirio/UAM.

NOTA

¹ *Enramado* es el término que se utiliza para llamar al proceso por el cual se forman las cajas de texto con tipos móviles en un marco metálico que es la *rama*. Letras, palabras, espacios e interlíneas se sujetan por presión en la rama, para que no se muevan en el proceso de impresión.

Luis Alberto Morales Ramírez nació en la ciudad de Xalapa. Es licenciado en Artes Visuales y Lengua y Literatura Hispánicas por la UV. Ha participado en diversos proyectos editoriales como ilustrador y trabajó en el Taller de Tipos Móviles de La Ceiba Gráfica.

GERMÁN CUETO, tan diferente que se tornó único

Antonio Pérez González, Ñiko

La vida es un actuar constante. Llegamos sin saberlo y en ese instante comienza a producirse, o no, una actividad que iremos adaptando y convirtiendo en un hacer para después. Los años nos enseñan a seleccionar lo que más nos interesa y a dar sentido a cada día. Hay quienes aportan un sinfín de actividades que se convierten en parte de la historia con que alimentamos nuestro existir. Y el seleccionar ese algo permite cambiar el contenido de todo lo que aportamos.

Un día de 1893 llegó, para darle un sentido especial a la recién conformada familia entre un español y una mexicana, un niño que se convertiría en un artista particular y muy diverso en sus actividades visuales. Poseedor de un largo nombre, se dejó llamar y conocer simplemente como Germán Cueto. Nació en una calle muy típica de la Ciudad de México de aquella época, conocida como Chavarría y después como 2ª. de Mixcalco, donde la vida aún se mantenía entre lo rural y los inicios de lo urbano.

Vivió su infancia en el tiempo en que Porfirio Díaz ejercía el poder en México, a finales del siglo XIX y, en consecuencia, tuvo la suerte de encontrarse inmerso en hechos de una constante agitación social. La Revolución mexi-

Germán Cueto se permitió hacer del arte un modo de cambiar lo que se producía en esos momentos. Se apoderó del sentido de lo moderno e, inspirado, convertía lo que era habitual en imágenes diferentes y con la enorme responsabilidad de cambiarlo formalmente. Jugó con las figuras, vueltas esculturas, pero dándoles el resultado de un dibujo lineal hecho como la plumilla de su tiempo. Así, un alambre se tornó loco de contento y comenzó a enredarse.

cana de 1910, la Guerra de los Cristeros y otra de trascendencia mundial: la Primera Guerra de 1914-1918. Aunque esos no fueron los únicos hechos que conmocionaron la vida de la época y, por tanto, de nuestro personaje admirado, ello no detuvo su existir. Ya estaba marcado por la vida lo que él sería y cuáles serían sus intereses. El arte le dio el aliento para convertirse en un ser especial y particularmente creativo.

Cuando encontramos un libro repleto de información que permite ir descubriendo lo que fue un artista apreciado, conocer su tiempo y acompañarlo en sus momentos de creación, podemos considerarlo un verdadero regalo.¹ Por un lado, porque nos convertimos en adoradores de lo que hizo

con su vida ese personaje y, por otro, porque lo vemos trabajando cada una de sus obras y lo ubicamos en su contexto histórico y humano. Por eso creo que hacer un estudio de cada tiempo que acompañó a su época, permanece en el recuerdo de todo el que lo lee. Es como rescatar cada instante de vida y guardarlo en las páginas que no le dejarán olvidarlo.

Germán Cueto se permitió hacer del arte un modo de cambiar lo que se producía en esos momentos. Se apoderó del sentido de lo moderno e, inspirado, convertía lo que era habitual en imágenes diferentes y con la enorme responsabilidad de cambiarlo formalmente. Jugó con las figuras, vueltas esculturas, pero dándoles el resultado de un dibu-

Analizar las esculturas de este artista diferente da la seguridad de que lo realizado por él está impregnado de una creatividad única para su época, y lo que realizó lo situó en el peldaño del creador perfecto, para hacer la diferencia con los demás artistas. Diría que no solo de ese México, que vibraba de emoción con tanta actividad social.

jo lineal hecho como la plumilla de su tiempo. Así, un alambre se tornó loco de contento y comenzó a enredarse.

Supongo que en su afán de ser diferente en su propuesta artística, Germán Cueto insiste en mostrar otra forma de hacer la escultura, un medio convertido en una técnica que se asemeja al dibujo vuelto tercera dimensión. Reconocemos la escultura como la corporeidad de la piedra o la madera; pero aceptar que un alambre se volverá arte es un reto a lo diferente. Cuando evaluamos la obra de un artista, por lo general recurrimos a los gustos. Eso la hace valiosa. Cuantos más acepten ese resultado, así será importante. Y no pensamos que vivimos tiempos donde el arte se ha ampliado, tanto que lo que fue en un tiempo atrás, ahora se volverá diferente e imprescindible. Esto era lo que hacía Germán Cueto con toda su obra: no se detenía en cambiar lo habitual, recurría a lo inimaginable para mostrar el rompimiento con lo establecido, por siempre.

Lo que lograba, tanto en sus esculturas modernistas como en su obra dibujada, era un cambio para el arte de su época. Fue estridentista para asegurar que lo que pretendía como moderno estuviera avalado por un determinado movimiento artístico, distinto a lo que conocíamos hasta esa década de los veinte. Por ello recu-

rrió a toda suerte de materiales que no tenían un lugar en el arte de su tiempo: hasta el papel aluminio sacado de una cajetilla de cigarros le valió para darle otra dimensión a su trabajo. Esto, por poner un pequeño ejemplo de imaginación con lo distinto, por sobre cualquier recurso válido. En general, buscamos una continuidad en lo que ofrece un artista. Esto suele asegurar el éxito porque la obra no corre el riesgo de tener resultados perturbadores. Cuando se hace de esa manera, el aplauso la acompaña.

Cualquier cambio afecta lo que pensamos o creemos que debe ser el arte. Por eso, analizar las esculturas de este artista diferente da la seguridad de que lo realizado por él está impregnado de una creatividad única para su época, y lo que realizó lo situó en el peldaño del creador perfecto, para hacer la diferencia con los demás artistas. Diría que no solo de ese México, que vibraba de emoción con tanta actividad social. El mundo siempre espera cambios que se tornen únicos, como necesidad de lo esperado formalmente en el arte universal. La obra que comentamos es una muestra fehaciente de los más diversos cambios y, lo mejor, de aportaciones a su tiempo, que se mantienen por siempre. Por eso su trabajo es una muestra importante que ejemplifica tanto arte guardado para despertar y admirarlo.

Lo maravilloso de Germán Cueto es que navegó por muchas maneras de hacer su arte. Le dio cabida al hierro y al vidrio para mostrar cómo estos antagónicos materiales podían convivir en una pieza magnífica de la que aún nos asombra su porte y calidad expresiva. Tamaña responsabilidad para semejante creador. Con ello aseguramos cuánto propone de diferente este artista.

Tomemos como ejemplo una talla realizada en cantera blanca a la que dio el nombre de *Euritmia*. Con ello, al verla estamos frente a una masa pétreica que resulta cargada de movimiento. Y para hacerle honor al significado de la palabra, se mueve con tanta armonía, que parece una danza repleta de belleza. Otro de los resultados contradictorios a los que se expone el trabajo que intenta cambiar cada vez que crea un arte diferente y, con ello, moderno. Distinto a lo conocido, mostrado y realizado.

Y si hacemos juicio a lo variable y diverso de su obra, los retratos que vemos como esculturas son muy alejados de encontrar una identidad reconocible. Solo juega y le dispone un tanto de humor, para así identificarle como figura humana, dejando que le demos su correspondiente característica con alguien a quien conocemos. Esto ocurre con el retrato que puede ser *Jorge o Gustavo*. Por eso, al final nos permite integrarle cualquier personalidad amiga. La obra de 1945 se deja enamorar con un resultado muy alejado del realismo, que impera en esta etapa del arte. Y qué decir de la *Cabeza sonriente*, donde es tanta su alegría que la mueca en sus ojos y boca no para de divertirse con la propuesta de este escultor distinto a los conocidos hasta entonces. Más aún cuando sabemos que la rigidez de la piedra está expuesta



Los ojos viajeros (detalle)

como fundamental material e intención de la obra.

En su temática del retrato podemos incluir el *Don Quijote* realizado en lámina de metal. Así, entendemos que su actividad creativa es tan disímil que puede cambiar los materiales para enriquecer notablemente su arte. El *Quijote* está mirándonos y disfrutando el asombro que nos produce. Cada parte de su cara la conforman planos metálicos con su correspondiente identidad. La bacía de barbero que lleva en la cabeza se distingue como una especie de jarro metálico para beber tanta creatividad. Además, se divierte con el cabello que se escurre por su casco al estilo de Cervantes.

Y para concluir con esta parte del hacer, Cueto se propone otro retrato indefinido y provocativo con la pintura del *Güero*, donde la contradicción regresa, para demostrarnos que lo común rompe todos los esquemas. Y se ensaña en los labios gruesos, como una característica muy alejada de lo que sería una persona de pelo rubio. Acentuada con el amarillo

que destaca en su cabeza. Las cejas también se deciden por ser diferentes al tipo de persona que le caracteriza. También los ojos deben completar tanta provocación.

Hojear las páginas del libro *Informe Germán Cueto* es como estar presente en cada día de la vida de este notable y disfrutable artista. Sentimos sus pasos desplazándose a la hora de ir realizando cada trabajo. O cómo suenan los resultados de cada material a medida que la mano de este creador diferente le platica, para lograr el cambio que tiene en mente y su propuesta visual final. Lo vemos sonreír con cada trabajo logrado. Ahí está ese creador desde la primera página hasta el final, cuando cerramos su volumen para dejarlo descansar y poder seguir soñando junto con él.

Incluso, antes de cerrar el libro nos encontramos otra faceta de Cueto, la del creador que necesita escribir, para jugar otro papel importante e incomparable al permitirnos leer sus textos vueltos teatro, y aún mayor es su afán de no parecerse a ningún creador, no solo

de su tiempo sino de antes o después, mejor, de nunca jamás.

Una obra donde los personajes se comportan ausentes, pero a la vez sabemos que están en una oscuridad que no los deja apreciar, porque lo negro de lo oscuro se impone. Es, otra vez, la búsqueda de lo diferente y único lo que mueve a su autor a producir momentos irrepetibles. Lo maravilloso del diálogo es como si estuviéramos enfrentados a cualquiera de las piezas de su arte plástico, ahora realizada en un escenario con la escenografía que no vemos, pero suponemos e imaginamos. Los personajes le ceden su lugar a lo oscuro y su contraparte, lo luminoso. Todo lo que enfrenta su creatividad se convierte en algo repetido en otro instante. Es inigualable para mantener consecutivamente un arte jamás creado con anterioridad.

La obra llamada *Comedia sin solución. Teatro sintético* hace gala de lo inesperado y, por supuesto, lo increíble del pensar. Apareció publicada en la revista estridentista *Horizonte*, en el número comprendido entre 1926 y 1927.



Fragmentos de ti

El teatro lo enamoró, tanto así que fue capaz de incursionar en el ámbito de los títeres, creando obras y figuras que le darían la oportunidad de continuar con la enorme variedad y creatividad de su obra. No importando cuánto significaran los cambios para producir un universo variado de aspectos visuales y literarios se le diera y los variara a su antojo. Demostrando que podía ser irrepetible.

Germán Cueto estaba dedicado a su arte por entero. Las glorias y el reconocimiento no eran parte de su actividad creativa. Solo tenía un interés obligado: empeñar toda su capacidad en no repetirse, lo que hasta ese momento era una constante en todo el arte. Su talento le permitiría hacer de la forma y sus imágenes un producto que difícilmente no estaría repleto de asombro.

Qué maravilla que este libro-catálogo haya podido imprimirse y, con ello, abarcar la obra de este

insigne creador tan admirable, para que cada vez que veamos su trabajo nos sintamos halagados con lo que permite mostrar y descubrir en todo él un lugar en la historia del arte mexicano incomparable.

Todo lo que hizo este magnífico artista, lo realizó con su poder de mostrar y demostrar que lo creativo necesita de un absoluto cambio y su correspondiente propuesta diferente e imposible de no prestarles atención a lo que fue de su interés. Con todo y por cada una de las obras creadas, es alguien del que aprendemos con su ejemplo de imaginación.

Qué bonito sería que, como homenaje a su labor en lo referente a los títeres, se hiciera una obra con su vida y uno de los títeres con su figura. Quedando como ese personaje admirado para siempre, sobre todo donde los niños lo recuerden y quieran. También, dejar en la memoria su aportación a la docencia y su par-

ticipación en la actividad escenográfica, en la que fue otro aspecto de su hacer artístico y teatral.

Finalmente, agradecer a los que hicieron posible que Germán Cueto, artista inolvidable, siga con nosotros en cada palabra del libro editado por la institución cultural potosina, que le devolvió su lugar en la historia del arte mexicano y, por supuesto, universal. **LPyH**

NOTA

¹ Franco Calvo, Enrique. 2020. *Informe Germán Cueto*. México: Fomento Cultural del Norte Potosino, A. C.

Antonio Pérez González, Ñiko, es diseñador gráfico y licenciado en Historia del Arte. Condecorado con la Distinción por la Cultura Nacional de Cuba y el Premio a la Excelencia José Guadalupe Posada. Miembro del SNCA y doctor *honoris causa* por la UV.

ENTRE LIBROS

La magia del icono

Iconografía prehispánica

Maximiliano Sauza
Durán



Sara Ladrón de Guevara, *Sonrisas de piedra y barro. Iconografías prehispánicas de la Costa del Golfo de México*, UV, 2020, 267 pp.

En una de las novelas más hermosas de nuestro tiempo —*Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk— el personaje Negro comenta: “Ahora comprendo que en realidad lo que han hecho los miles de ilustradores que han reproducido lentamente y de manera imperceptible la misma imagen a lo largo de los siglos ha sido la lenta e imperceptible conversión de un mundo en otro”. Muchas de las reflexiones de esta novela histórica, que desglosan las múltiples teorías miméticas y el sistema filosófico del Estambul

Si algo caracteriza al estilo de Sara Ladrón de Guevara es la palabra transparente, límpida, despojada de tecnicismos innecesarios; no hay en sus páginas conceptos vacíos, tampoco hallará el lector citas que devienen —como ella misma nos decía a sus alumnos— en pura paja. La compleja sencillez de la autora sintetiza nociones dificultosas y aún hoy debatibles en el medio especializado.

del siglo xvi, me resultan análogas al universo plástico mesoamericano y, muy concretamente, al de la costa del Golfo, la región levante de Mesoamérica, que Sara Ladrón de Guevara ha estudiado con extraña mezcla de erudición y sensibilidad a lo largo de muchos años y cuyos hallazgos se concretan —nuevamente— en *Sonrisas de piedra y barro*.

Cuatro partes integran este libro (“Desde el este de Mesoamérica”, “Sur de Veracruz, los orígenes mesoamericanos”, “Centro de Veracruz, la multiculturalidad llamada Totonacapan” y “Norte de Veracruz, el barroquismo iconográfico”). La Presentación la debemos a otro arqueólogo de extraordinaria pluma —*rara avis* de este género—: Eduardo Matos Moctezuma. *Sonrisas de piedra y barro* es más que una antología de textos publicados en revistas varias o presentados en coloquios y congresos internacionales; es una propuesta de unidad temática: la iconografía; además, muchos de los ensayos resultaban de difícil ubicación y consulta bibliográfica, y felizmente se publican ahora —ilustrados a color— en un solo volumen.

Una primera e infrecuente virtud en el medio académico siempre ha sido, es y será la claridad. Pulan los trogloditas que creen que complejo es sinónimo de enredado. Si algo caracteriza al estilo de

Sara Ladrón de Guevara es la palabra transparente, límpida, despojada de tecnicismos innecesarios; no hay en sus páginas conceptos vacíos, tampoco hallará el lector citas que devienen —como ella misma nos decía a sus alumnos— en pura paja. La compleja sencillez de la autora sintetiza nociones dificultosas y aún hoy debatibles en el medio especializado. Al hablar, por ejemplo, de la serpiente emplumada, de las características de las aves, de los felinos y los reptiles, así como de los niveles cósmicos que representan estos y que en el numen se reúnen, señala puntual: “Nada mejor que una serpiente emplumada para ascender o descender, para trascendernos” (27).

Una segunda virtud del estilo de la autora: una tríada enunciativa: la creencia fundamentada, el sustento teórico y la sensibilidad artística. Resume siempre con acierto en unos cuantos renglones problemas teóricos que a otros nos llevaría un libro entero resolver, por ejemplo:

Así, podemos hacer una distinción: cuando se habla de estilo olmeca, se hace referencia a esta gran extensión territorial [de Colima a Costa Rica], mientras que cuando se habla de cultura olmeca, el discurso se restringe a la llamada “área nuclear olmeca” que se ubica en el sur del

actual estado de Veracruz y parte de Tabasco (78).

Algunos axiomas son abiertamente sugerentes:

¿El sacrificio [en el juego de pelota] se llevaba a cabo antes o después del juego? Siempre se ha asumido que este era después, pero esto se debe a que se reconoce el sacrificio como premio o castigo del desempeño en el juego. ¿Y si se tratase de una condición para jugarlo, de un ofrecimiento para poder practicar un acto de ocio divino? (209)

Otros pasajes solo son bellos:

En la Ofrenda 4 de La Venta, las pequeñas hachas devienen estelas y las figurillas se tornan gigantes (111).

Si observamos la pluralidad de temas que recorre este libro, veremos el dominio que la autora ejerce sobre ellos: el lenguaje corporal de pétreos hombres y dioses, las culturas madres y las civilizaciones huérfanas de nuestra historia, las sonrisas del barro, los mudos llantos de las calmas estelas, las escenas silenciosas de la policromía mural, la imaginaria dinámica de su obsesivo El Tajín (mapa de su pensamiento), el juego de pelota y su simbiosis con el universal equilibrio, la defensa de la perspectiva de género en el quehacer arqueológico, la resolución de un mito en la síntesis icónica, los vínculos imaginativos de los pueblos prístinos, la danza inmóvil de las formas en la piedra, el arrullo de los melancólicos labios de las cabezas colosales olmecas, las caritas que sonrían como burlándose de nosotros –sus ingenuos espectadores–... Vuelvo a Pamuk: “Todas las historias son las historias de todos”.

En *Sonrisas de piedra y barro* Sara Ladrón de Guevara sistematiza una cosmovisión. No tanto la mesoamericana como la suya propia. Sus intuiciones cristalinas adquieren volumen, relieve, textura, forma, fondo. Como todo buen libro, sus ideas no pasan desapercibidas; hay muchas que yo mismo no comparto, pero son constantemente seductoras; nos invitan a la reflexión, a la documentación, a la contemplación, incluso si no comulgamos con ellas. Muchas opiniones me surgen, pero sé que este no es espacio para expresarlas. Sin embargo, a manera de invitación a la lectura, expongo unas breves cuestiones: ¿podrían tener algún vínculo las figurillas sonrientes doblemente diestras con las *Cihuateteo* –plural de *Cihuateo*, un uso indistinto que cual muletilla debemos exorcizar– que portan en la zurda ya un escudo, ya un sahumerio, ya el cadáver de un infante fenecido? ¿Es posible que en vez de Quetzalcóhuatl, el “ser con doble cuerpo y con doble perfil, formando un solo rostro” (222) –recurrente en los relieves de El Tajín–, el que aparece sea más bien, y continuando con la nomenclatura náhuatl, Ometéotl (Señor Dual), Tonacatecuhtli (Señor de Nuestro Sustento), Moyocoyani (El que se Hace a Sí Mismo), Tloque Nahuaque (El Señor de lo Cercano y de lo Junto), Ipalnemohuani (El que se Piensa a Sí Mismo)? ¿Pueden reconstruirse mitemas con los iconos? ¿Puede una cultura definirse iconográficamente? ¿Y toda una civilización?

Los buenos libros no dan respuestas, germinan incógnitas. **LPyH**

Maximiliano Sauza Durán es arqueólogo y maestro en Literatura Mexicana por la UV. Recientemente obtuvo el Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo 2020.

Los rostros de la muerte

Poesía

Mario Salvatierra



Elisa Díaz Castelo, *El reino de lo no lineal*, México, FCE/INBAL/ICA, 2020, 69 pp.

En el más famoso de sus soliloquios, Hamlet sopesa si vale la pena vivir y soportar los sufrimientos que esto implica o si es preferible entregarse sin demora al descanso de la tumba. Ante la posibilidad de que al trasponer el umbral de la existencia los suplicios no concluyan, el dilema se complica, pues, en ese sueño de la muerte, quién puede saber qué otros sueños vendrán. Sin embargo y en contra de lo que cree el príncipe de Dinamarca, algunos viajeros han regresado del país de los muertos: Orfeo, Odiseo, Eneas y Dante, por nombrar a los más célebres; por desgracia, estos personajes no nos informan sobre lo que se siente cuando el hilo de la vida revienta porque su aventura es una traslación física y no un proceso biológico.

Precisamente, la experiencia de este trance inevitable es la materia de *El reino de lo no lineal*, segundo libro de Elisa Díaz Castelo (México, 1986) y acreedor al Pre-

mio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2020. Organizada en dos secciones, la obra reúne poemas que ensayan las posibilidades del monólogo dramático para comunicar la multiplicidad de formas en las que se puede vivir el morir. Aunque el tenor de la obra pudiera parecer lúgubre (y lo es en algunos pasajes), la poeta recurre a la ironía, la parodia, la subversión ingeniosa y otras maniobras para evitar caer en una gravedad empalagosa.

La primera sección, Vuelta, convoca a un elenco de lázaros que se dan turno para contar las circunstancias de su muerte. Inspirándose en testimonios reales de personas que estuvieron clínicamente muertas, Díaz Castelo le da voz, entre otros personajes, a un buzo distraído que se ahoga en aguas caribeñas, una mujer que recuerda cómo un auto arrolló su infancia, una inadaptada que no logra encontrar su lugar ni siquiera entre los muertos, un limpia-cristales escéptico que sobrevive a una caída desde el quinto piso, un hombre casado que se resiste a los avances de una amante letal, un profesor políglota que no logra asirse al lenguaje de la (in) existencia, un parodiador de Rilke que cae en un choque séptico por estafilococo dorado, una suicida que sospecha que la vida es una simulación.

Paralelamente a estos monólogos, fluyen breves poemas en prosa en los que el lector podrá reconocer definiciones de *vida* provenientes del diccionario, Wikipedia, las ciencias, la tradición literaria y el refranero popular. Además de envés y contrapunto, estas prosas “ensambladas” proporcionan un momento de transición para templar el oído antes de escuchar al siguiente Lázaro.

En la segunda sección, Ida, se presentan diversos episodios en el trabajo de duelo de una muchacha llamada Orfelía. En su descenso al

***El reino de lo no lineal*, segundo libro de Elisa Díaz Castelo (México, 1986) y acreedor al Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2020. Organizada en dos secciones, la obra reúne poemas que ensayan las posibilidades del monólogo dramático para comunicar la multiplicidad de formas en las que se puede vivir el morir. Aunque el tenor de la obra pudiera parecer lúgubre (y lo es en algunos pasajes), la poeta recurre a la ironía, la parodia, la subversión ingeniosa y otras maniobras para evitar caer en una gravedad empalagosa.**

inframundo por las aguas de la locura y la melancolía, la protagonista de estos poemas revisita (y resignifica) los recuerdos tejidos al amado perdido, acude a consultar con el médico para atender sus dolencias, considera la naturaleza y los efectos del tiempo en el cuerpo, medita sobre la incapacidad del refrigerador para detener la descomposición de la materia, emplea los libros para conversar con los difuntos y se resigna a que las polillas se alimenten con el vestido de novia que no usó. Tras vencer la tentación de permanecer en el reino de los muertos, Orfelía, Orfeo de sí misma, concluye su duelo con la lectura de una novela (esa otra vida) que el novio desaparecido nunca terminó de leer: “He llegado hasta la última página / que leíste, la última que leímos / juntos, desfasados. Sin saber en qué / te hubieras detenido, qué te hubiera gustado, / voy a seguir leyendo el libro sola”.

Además de las virtudes mencionadas, destacan la destreza rítmica con la que la poeta compone sus poemas en verso y en prosa y la pericia con la que emplea la metáfora, aptitudes vistas con desdén o suspicacia en los últimos años. Cito algunos ejemplos del uso de estos recursos. La pre-

cepción temporal de un ahogado se transmite en este burilado endecasílabo: “... El tiempo, allá mismo, / en el anverso, es pura orfebrería”; en otro monólogo, se ensayan unas melódicas definiciones de la muerte: “Quiero decir que sé lo que es morir: / una sequía que rompe la tierra con su puño. / Es lo opuesto a morder una manzana”. Finalmente, el poema “VIII” condensa en una bella imagen la vivencia mortuoria de una mujer anónima:

Estuve muerta
lo que tarda
una fruta
en madurar.

Ya se ha señalado el parentesco de rigor entre esta obra y la *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters. Me parece, además, que la sombra de T. S. Eliot ronda en estos versos. La experimentación con la forma del monólogo dramático (que, por momentos, parece desbordarse en el fluir de la conciencia), el uso versátil de la técnica del collage, la meditación sobre el tiempo, su filiación imaginativa a los elementos del agua y la tierra, entre otros aspectos, acercan a Díaz Castelo con el poeta de Missouri. No obstante, la pre-ocupación de Eliot es espiritual y

lo impulsa el ascetismo, mientras que a nuestra poeta la guía la curiosidad científica y la heurística de la poesía.

Junto con Eliot, quizá haya que nombrar al prominente químico Ilya Prigogine como otro de los ascendientes de este libro de poemas. Entre las varias contribuciones de Prigogine, podemos mencionar su concepción de la flecha del tiempo como principio básico y común de la construcción del universo, así como la noción de estructura disipativa. Ambos postulados encuentran eco en la obra de Díaz Castelo, tanto en la diversidad formal que adquieren los poemas como en sus aproximaciones a las contingencias de la vida y la muerte, la irreversibilidad del envejecimiento y los virajes de los afectos, entre otros fenómenos.

A diferencia de Hamlet, Ofelia no vacila cuando llega el momento de elegir entre ser y no ser. De manera similar, Orfelía se resigna a la pérdida, pero, en lugar de abandonarse a las aguas, ofrece su vestido de novia sin usar a las polillas: “Para que crisálida y oruga / crezcan y de la tela, antenas, / se conviertan en lo que deben ser / y vuelen, ala con ala, se levanten. / Serán la vida no vivida / que tomó vuelo y desenvoltura”. Lejos del equilibrio, en el régimen de las fluctuaciones, nace la esperanza de otra vida.

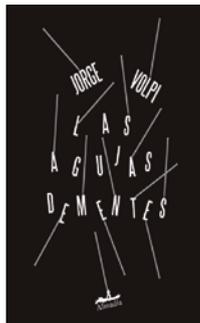
Poesía del pensamiento y de la experiencia, *El reino de lo no lineal* trata de manera original los motivos clásicos del *tempus fugit* y el *memento mori*, y se suscribe, desde el arte literario, al anhelo de Prigogine de hacer converger ciencias y humanidades en el nuevo diálogo entre el ser humano y la naturaleza. **LPyH**

Mario Salvatierra (Mérida, 1988) es escritor y traductor literario.

El eterno encanto de Sylvia Plath

Dramaturgia

Luis Mario Moncada



Jorge Volpi, *Las agujas dementes*, México, Almadía, 2020, 157 pp.

El suicidio de Sylvia Plath tras una tormentosa relación con Ted Hughes ha resultado muy atrayente para el teatro mexicano; antes de *Las agujas dementes*, que apenas se publica, han visto la escena al menos tres obras que giran en torno a la obsesiva imagen de la poeta disolviéndose en materia gaseosa. La primera de ellas fue *Vacío*, estrenada en 1980 por el grupo Sombras Blancas, con dirección de Julio Castillo, dramaturgia de Carmen Boullosa y escenografía de Jesusa Rodríguez; un icónico montaje estructurado a partir de *Tres mujeres* y otros poemas de *Ariel*, del que solo quedan unas cuantas fotos y el libreto publicado en la antología *Teatro para la escena*, de El Milagro (1996). Atrapado en la misma obsesión, Hugo Arrevilla articuló 20 años más tarde una fascinante dramaturgia escénica titulada *Canción para un cumpleaños* (2003); en ella también se multiplicaban las Sylvias para declamar sus dudas y certezas con un entra-

ñable registro que iba del humor a la tragedia. Por su cuenta, Silvia Peláez retomó la historia y escribió *Fiebre 107 grados* (El Milagro, 2006), en la que desmenuzó la relación de ambos poetas desde los años felices, destilando de sus versos algunas pistas que presagiaban el inevitable desenlace.

Las agujas dementes es la segunda obra teatral de Jorge Volpi y en ella reaparecen estos conocidos personajes, a los que ahora se suma otra pareja para mostrar el revés de aquella impactante estampa que el teatro nos había ofrecido: se trata del joven matrimonio formado por los también escritores David y Assia Wevill, cuya irrupción en la casa de campo de los Hughes-Plath romperá el precario equilibrio del matrimonio. Si nos detenemos en ese primer encuentro podemos reconocer los ecos de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, que nos mostraba el juego perverso de una pareja destruyendo a otra por puro instinto venenoso. Sin embargo, pronto descubriremos la partida secreta que Assia y Ted juegan sin haberse puesto de acuerdo y que tendrá funestas consecuencias para los cuatro personajes involucrados.

Pese a colocarse en uno de los polos de esta escandalosa historia, poco se sabía de Assia Wevill hasta la aparición de la biografía publicada por Yehuda Koren y Eilat Nagev en 2015, que Volpi aprovecha para revelarnos otra dimensión del drama. De allí surge la confesión de Assia en la escena seis, donde confirma el nada inocente propósito de seducir a Ted, sin importar las consecuencias. Como afirma Antonio Lucas en un artículo para *El Mundo*, Assia “no calculó el vértigo que excede a ciertas pasiones” y terminó envuelta en la misma telaraña que su antecesora, a quien emuló tristemente de principio a fin.

Más allá del argumento –suficiente para mantener en vilo al lector–, hay algunas claves forma-



De la serie *Resurrección*

les que resultan útiles para la exposición y desarrollo escénico: en primera instancia, el manejo laberíntico del tiempo que permite mirar dos o tres caras de la misma historia. Lo dice la acotación inicial: “la acción se desarrolla en un tiempo indeterminado a lo largo de cuarenta años”; sin embargo, lo que el autor propone es un juego de *desorientación* que activa los sentidos del receptor y lo empuja a armar el rompecabezas mientras deriva de un tiempo a otro. La mezcla de espacios y tiempos constituye una urdimbre fina que, cuando logra establecer su convención, resulta deliciosa de seguir. El otro elemento clave para el *desmontaje* de la historia es la función narrativa que cumplen Sylvia y Assia: ambas se alternan en el mecanismo de distanciamiento para expresar al público su punto de vista desde un futuro indeterminado y espectral. No hay un presente al cual

asirnos; los acontecimientos pasan frente a nuestros ojos, pero en realidad estamos asistiendo a la reconstrucción de una *escena del crimen*, representada por partida doble.

En contraparte, los protagonistas varones no se permiten el recurso testimonial. Solo en una de las últimas escenas, la más distante en el tiempo, ambos ejercitan algún tipo de recapitulación. Como en aquel *Impromptu de Ohio* en que Beckett reconstruye un añejo recuerdo mientras reitera: “queda poco que contar”, los dos hombres repiten su cansina memoria de 20 años; no obstante, Ted Hughes tiene reservada una última sorpresa que, a su juicio, pondrá los acontecimientos en su justa dimensión. ¿Lo habrá logrado?, nos preguntaremos siempre: tal vez la publicación de *Cartas de cumpleaños* (1998), con la que Ted Hughes intentó decir la última palabra, haya arrojado luz sobre

hechos que antes lo habían condenado, pero la sentencia histórica ya había sido pronunciada y es el propio David Wevill el encargado de dictársela: “Hoy todo el mundo lee a Sylvia y, perdona que te lo diga, Ted, nadie te lee a ti”.

Con *Las agujas dementes* Jorge Volpi amplía un registro literario que, si antes dominó la narrativa y el ensayo, ahora se mueve con soltura por un género que, siendo literatura, es también otra cosa: una hipótesis a comprobar en el espacio-tiempo del escenario. En este caso, hay que decir, su lectura detona un teatro imaginario y urge a los posibles implicados para que muy pronto se convierta en escena viva. **LPyH**

Luis Mario Moncada es dramaturgo, investigador y gestor cultural con más de 50 obras estrenadas. Actualmente es director artístico de la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (Orteuv).

El placer de la memoria

Autobiografía

Víctor Saúl Villegas Martínez



Oswaldo Reynoso, *Capricho en azul*, pról. de José Carlos Yrigoyen, Lima, Alfaguara, 2020, 89 pp.

En la literatura, el ejercicio de la memoria es primordial, al igual que en el resto de las artes, para poder realizar el acto creativo. Si bien hay géneros que demandan de la memoria solo la perspectiva y la mirada parcial hacia algún suceso para crear la ficción –como en un cuento o una novela–, hay otros que impulsan esta actividad como eje de una prosa que trata de apegarse a la recuperación del acontecimiento. En este sentido, la autobiografía implica una labor cotidiana de recuperar el pasado de los sujetos que forman parte de dicho discurso: el yo autobiográfico se plantea como un centro que mira hacia el exterior para dar forma a lo observado y, a la vez, reflexiona sobre su interior con la finalidad de aprehender lo ocurrido; en él convergen básicamente dos miradas: el “yo” del pasado y el sujeto “actual” que, desde su punto de partida, se acerca al recuerdo. Esta labor dual



De la serie *Resurrección*

ocurre constantemente en *Capricho en azul* (2020), del peruano Oswaldo Reynoso (1931-2016), texto que fue publicado de forma póstuma y que es el tercer volumen de una trilogía integrada por *En busca de la sonrisa encontrada* (2012) y *Arequipa, lámpara incandescente* (2014). Tal como señala José Carlos Yrigoyen en el prólogo a *Capricho en azul*, esta trilogía hermana la crónica de viaje, el testimonio y la ficción; sin embargo, el hilo conductor de los textos es un afán autobiográfico en el que se entremezclan recuerdos aderezados con elementos ficcionales, oníricos e, incluso, metaliterarios. En los libros mencionados, Reynoso enumera acontecimientos en donde los principales protagonistas, aparte del “yo” autobiográfico, son la piel, el erotismo, la libertad y el ejercicio de la escritura creativa.

Cabe mencionar que, a lo largo de su trayectoria como narrador, Reynoso ha optado por hacer una introspección de la sociedad

peruana, principalmente desde la mirada de los jóvenes y del escritor como figura que intenta discernir la realidad. Desde *Los inocentes* (1961) prevalece en el autor arequipeño ese interés por adentrarse en los imaginarios colectivos que conforman la identidad de los jóvenes de su país. Esta circunstancia le otorgó un amplio público lector que lo identificaba y elogiaba, mientras que su figura como docente y mentor de escritores también le generó una importante popularidad. En consecuencia, *Capricho en azul* trae a colación el encuentro con los jóvenes en general, los relatos de viajes, la remembranza de sus largas estancias en China, el recorrido por las ciudades de su natal Perú, las tertulias literarias, los encuentros eróticos, las sanciones de la sociedad y la religión hacia la homosexualidad, la presencia del primer e inolvidable amor por Malte y las miradas fortuitas hacia cuerpos masculinos, objetos del deseo del narrador autodiegético.

Variaciones y distorsiones

Novela experimental

Hebe Pulido



Mario Bellatin, *El palacio*, México, UAM/Sexto Piso, 2020, 80 pp.

¿Qué es la literatura?, ¿cómo se construye? Estas son preguntas que pueden surgir con la lectura de *El palacio*, de Mario Bellatin. El primer encuentro con esta obra podría parecer una irrupción, un trance, un cuestionamiento de todo lo preconcebido al iniciar un libro, dado que el principio es un enfrentamiento con el texto original mecanografiado. A su vez, puede ser un paso para iniciar al lector en un viaje de perspectivas que descubren muchas caras posibles del quehacer literario. Pero, visto desde otro ángulo, puede ser el inicio de un juego para descubrir el engaño que ha creado este autor a lo largo de su obra.

Es difícil contar de qué habla *El palacio* en una línea. En un intento se puede decir que trata de un narrador que dialoga consigo mismo y con el lector, con sus personajes y con el tiempo, pero, también, que cuenta la vida de seres despojados de normalidad

La estructura de este volumen obedece, como el mismo título lo dice, a una ruptura con respecto a la teoría de los géneros literarios que delimitan los textos a partir de fronteras bien definidas. Así, el autor menciona en uno de los apartados del libro, tomando como base una definición de la RAE, que el capricho no satisface a reglas artísticas, sino que se trata de una obra en la cual la normativa se fisura. En este *Capricho en azul* no funciona en específico una forma determinada de escritura, sino que se valora la sensación del recuerdo a partir de una mirada autobiográfica, suceso generador de estampas, poemas, relatos breves o crónicas de viaje, entre otras tipologías textuales que pueblan el volumen. En consecuencia, tratar de leer el libro como una novela o como un cuento sería un error; por el contrario, la misma figura del “yo” autobiográfico sugiere una lectura en libertad, desprovista de una norma determinante, en donde lo único que dirija el viaje sea la mirada del sujeto que rememora.

Ahora bien, las anécdotas autobiográficas contenidas en *Capricho en azul* son recuperadas con una mirada que exalta las virtudes de la piel y la contemplación erótica: el sujeto autodiegético se declara un ferviente adorador de la belleza masculina, en especial la que corresponde a los jóvenes de su país. Pero no se trata únicamente de un placer sexual, sino de despertar una embriaguez estética de los sentidos, en la que la piel sea una membrana que conecte al objeto de deseo con el sujeto deseante. A la par, esta búsqueda de goce erótico es transportada al ámbito de lo literario tanto por la recreación de las anécdotas que a este ámbito corresponden, como por el señalamiento de un trabajo de escritura que implique una conexión poética entre los sentidos y la

realidad observada. En este punto, el “yo” autobiográfico plantea el viaje como una forma de descubrimiento de ambientes diversos, aunque se trata también del viaje intelectual que genera la escritura creativa. Por estos motivos, *Capricho en azul* cuenta con apartados dedicados al diálogo con otros escritores –como Martín Adán o Julio Ramón Ribeyro–, a los vericuetos de la traducción de *Cien años de soledad* al italiano, a la relación entre la ficción y la realidad al momento de crear un discurso narrativo, entre otros asuntos vinculados con la creación literaria.

El lector que decida acercarse a *Capricho en azul* encontrará un amplio mosaico de anécdotas filtradas mediante diferentes técnicas discursivas, en donde la presencia del deseo por el goce estético o erótico siempre se hallará presente. A la par, descubrirá numerosos señalamientos al entramado social de Perú, tanto desde el ámbito de lo literario como desde el seno de las costumbres de una colectividad urbana, lo cual es contrapuesto con escenarios correspondientes a China, Brasil, México, Cuba o Venezuela. Por otro lado, es preciso aclarar que, a pesar de ser esta una obra póstuma, *Capricho en azul* puede también convertirse en un punto de partida para quien se introduce por primera vez en el universo literario de Reynoso, puesto que le brindará un panorama general y breve de los intereses temáticos y estilísticos que tuvo el autor a lo largo de su amplia trayectoria creativa. **LPyH**

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

y sus experiencias, miedos y deseos. El texto es un ir y venir de reflejos y recuerdos que afrontan la imposibilidad de existencia o de un amor; expresa un presente que no cesa en su fluir continuo y, a la vez, contradictorio: siempre en movimiento. Igualmente, alude a una alteración de la realidad misma al distorsionar la historia e introducir la figura del autor durante su proceso de escritura.

Los personajes que habitan esta narración son seres inusuales, relegados, que sufren y se cuestionan también; son monstruosidades que ocupan un lugar estelar con sus imperfecciones, deseos escondidos y nuevas perspectivas que nos permiten ver dentro de ellos y de nosotros mismos al introducir la escritura hacia un *tú* constante que acorta el espacio entre el lector y la obra. Simultáneamente, se trata de invenciones descartadas que nos develan la realidad en la que nada existe, en la que todo es una creación deliberada, rodeada por los límites del palacio que habita: la ficción.

El palacio se inserta en un espacio autorreferencial donde surgen indicios de la obra del autor como escritor, donde se hallan referencias a *Salón de belleza*, *El poeta ciego* o *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Igualmente se asoman pistas sobre su oficio como escritor y su universo, su mortaja o su palacio. Por ello nos encontraremos no solo con personajes ya conocidos, sino con un montón de referencias literarias –de textos y autores–, religiosas, históricas que hacen más rica la lectura y cuyas ramificaciones entretejen la ficción con la realidad, creando una especie de resaca

o contradicción donde autor y personajes se mezclan. Esta fusión en la escritura, más el artificio del uso del *tú*, hacen cómplice al lector del juego narrativo que crea el autor, en el que se recrea un espacio o tablero con sus propias claves y reglas que surgen a partir del universo que el mismo Mario Bellatin ha creado ya en su obra.

El escritor peruano-mexicano nos presenta en este recorrido palaciego una prosa cortada, a una sola columna. No es verso ni un texto narrativo dentro de las concepciones clásicas, pero su forma brinda una cadencia que adentra al lector en un ritmo de lectura vertiginoso y una suerte de trance que lo inserta en la realidad de la lectura y el flujo de conciencia del autor/personaje, donde la presencia acechante de Legión se muestra continuamente, al igual que la del Fámulo. Ambos seres desdibujados e incorpóreos que se asoman a lo largo de la historia como elementos ininterrumpidos, pero misteriosos. Por un lado, Legión es un personaje amorfo, un esbozo apenas, que por su falta de descripción tiene un poder sobre el autor, y que a su vez es rechazado en todo momento por él; es alguien de quien prefiere no hablar. Por el otro, se encuentra el Fámulo, ausente desde el principio, pero parte esencial de la historia por su omnipresencia en el relato y por la multiforme y misteriosa tarea que debe realizar con cualquiera de los personajes que acompañe.

En tiempos extremos como los que vivimos, en tiempos de Covid, es imprescindible leerlos desde otra perspectiva, desde otro *palacio* que nos permita

internarnos en la mortaja de alguien más, bajo la premisa de liberarnos de la propia. La lectura de *El palacio* lo consiente, nos hace imaginar la vida y la muerte del otro más allá de la de uno. En este sentido, expone parte de un universo de lectura en el que el cuerpo es un punto importantísimo por su apariencia, su naturaleza, su uso y, por supuesto, su sentido de la percepción; en este caso apunta a una transgresión de dicha corporeidad al delinear cuerpos anormales o imperfectos: mutilados, deformes, o bien, que sirven como objetos a otros personajes. La corporeidad se presenta como una forma de ilación entre personajes y el texto mismo, como un recuerdo persistente, pero también como una forma de representar el deterioro sugerido en las descripciones del fango, de las estructuras inacabadas o de los espacios religiosos anquilosados. De esta manera, cada elemento ayuda al otro a reflejarse y magnificarse, atrapando a aquel que se adentre en este laberinto de espejos.

El palacio es una suerte de estructura poliédrica en movimiento en la que uno se hunde para intentar captar pequeños reflejos o destellos de lo que cree que puede ser, del té que nunca hervirá. *El palacio* es subversivo. Es un reflejo. Es un cúmulo de perspectivas. Es un engaño al que nos gusta regresar a jugar. **LPyH**

Hebe Pulido es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UV y especialista en Literatura Mexicana del Siglo XX por la UAM.

El laberinto del legado de Octavio Paz

Memoria en litigio

Jesús Guerrero

El 17 de diciembre de 1997, en la Casa Alvarado, ubicada en la calle Francisco Sosa de la entonces delegación de Coyoacán de la Ciudad de México, se efectuó la ceremonia con la que se iniciaban las actividades de la Fundación Octavio Paz. El acto estuvo presidido por Ernesto Zedillo Ponce de León, presidente de la República. Entre los asistentes se encontraban, desde luego, el propio Paz, su esposa, varios de los amigos y discípulos del poeta, escritores, artistas plásticos, editores. Asimismo, los empresarios que hicieron posible la creación de la Fundación con su aportación económica (Emilio Azcárraga Jean, Alfonso Romo, Carlos Slim, Alberto Bailleres, Germán Larrea, entre otros) y funcionarios de educación y cultura. Acto solemne donde Paz, pese a ya mostrar cierto deterioro en su salud, exhibió satisfacción y buen ánimo. Según testimonio del mismo Zedillo en el discurso de apertura, no mucho tiempo atrás él había hecho la propuesta de crear esta institución al poeta mientras este se hallaba hospitalizado:

México debía a Octavio Paz un monumento como este.

Y debo decirles que desde hace tiempo, en lo personal, he procurado hacer mi parte para saldar esta deuda con el maestro Paz. Hace ya casi un lustro... pensé que la mejor manera de celebrar sus ochenta años... sería establecer una fundación que se dedicara a promover la cultura y, en particular, la obra del propio Paz.

El presidente, por otro lado, manifestó con claridad cuál sería la misión del ente cultural:

...los fines de la Fundación serán promover y difundir la cultura y las artes, la investigación literaria y los estudios sobre la literatura mexicana e hispanoamericana; así como la preservación, la difusión y el estudio de la obra de Octavio Paz.

Además de la iniciativa presidencial, no sería de extrañar que el propio poeta tuviera inquietud sobre el destino de su legado. Su edad avanzada, el incendio que destruyó parte de su departamento en Reforma, su enfermedad o el conocimiento que probablemente tenía del desenlace padecido por herencias de otros creadores, seguramente le llevaron a plantearse la interrogante, por ejemplo, de cómo dejar en buenas manos su archivo y su obra. Sabía, por experiencia propia, ya que nunca quiso ser representado por agentes literarios, que solo la administración de los derechos de sus libros implicaba una tarea compleja que no cualquiera podría asumir. En conversaciones con colegas del FCE, dejó sentir la preocupación de que el manejo de su legado podría rebasar con facilidad a su esposa, Marie-José Tramini, conocida como *Marie-Jo*. Así, la idea de crear la Fundación indudable-

mente le ofreció una salida en la que puso sus expectativas:

La Fundación –la palabra lo dice– es algo creado, creado para permanecer. Yo quisiera que esta Fundación permanezca no porque sea mi legado –tengo poco que legar–, sino porque estos hombres [presentes] colaboraron con una idea generosa. Una fundación significa cosas muy variadas, pero entre ellas yo señalaría una que me parece esencial: es una invitación a la acción.

El propio Paz sugirió que el escritor Guillermo Sheridan encabezara la dirección de la Fundación y ese día inaugural le pidió que se levantara ante el público presente.

Pero no tardó mucho en complicarse el panorama: Paz murió al poco tiempo, en abril de 1998; además, por los desacuerdos con Marie-Jo sobre el manejo del archivo y otros de los legados del premio Nobel, Sheridan terminó dándose por vencido y renunció a la Fundación en marzo de 2001. Luego de un periodo para analizar cuál podría ser el futuro de la dirección del organismo, Miguel Limón Rojas, quien había dejado no hacía mucho la Secretaría de Educación, y por lo mismo había sido participante en el Patronato de la Fundación, asume su presidencia y en mayo de 2003 se declara la creación de la Fundación para las Letras Mexicanas, disolviendo con ello la Fundación Paz.

Tengo todos los elementos que me permiten asegurar que realicé, hasta el límite de lo que me fue posible, el intento por satisfacer las inconformidades de la señora Paz con respecto a la Fundación Octavio Paz,

declaró Limón Rojas para explicar los hechos. Sin embargo, la creación de este nuevo organismo no estuvo exenta de polémica:

Aunque las circunstancias en que nace esta fundación son lamentables, una institución cuyo propósito es apoyar nuestra literatura puede ser útil. Pero es un despropósito que, en su primer acto público, relegue a los escritores mexicanos, y que su presidencia quede a cargo, no de un promotor de las letras mexicanas, sino de un político,

señaló, por ejemplo, Gabriel Zaid. Las circunstancias hacían a un lado el anhelo del poeta y la promesa del presidente. De acuerdo con Héctor Tajonar, se le pidió no muy amablemente a Marie-Jo retirarse de la Casa Alvarado. Ella asume durante 15 años el manejo de las obras de Paz y, como de alguna manera lo presintió el poeta, el cúmulo de compromisos la rebasaron y nunca pudo realizar esa labor de forma ordenada y eficaz.

Marie-Jo fallece el 26 de julio de 2018 sin dejar testamento ni herederos que reclamen los bienes de ella y de Paz. Por instancias de algunos seguidores del poeta, quienes estrecharon amistad con ella, como Elena Poniatowska, Alberto Ruy Sánchez, Manuel Felguérez o Danubio Torres Fierro, el 4 de agosto dirigen una carta pública al gobierno de Enrique Peña Nieto y al presidente electo, Andrés Manuel López Obrador, para que intervengan.

Solicitamos desde ahora que el gobierno federal emita una declaratoria de monumento artístico que ampare las obras de Marie-José y de Octavio Paz, mediante la cual se protejan sus archivos, bibliotecas, originales manuscritos, obras

de arte, fotografías y todo tipo de documentos reunidos por la pareja.

Algo que los mueve a tal acción es la supuesta aparición de un “abogado personal de Marie-Jo”, cuya identidad se oculta y quien intenta negociar con las autoridades culturales el manejo de los bienes legados. La secretaria de Cultura, María Cristina García Cepeda, anuncia desde el 7 de agosto que se emitirá una declaratoria de los bienes de Paz como patrimonio nacional. De esta manera, la Secretaría de Cultura (sc) elabora un acuerdo, con fundamento en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas principalmente, que se publica en el *Diario Oficial de la Federación* el 1º de octubre de 2018. A la letra dice:

Se declara Monumento Artístico todos los bienes que constituyen el acervo personal de Octavio Ireneo Paz y Lozano, conocido como ‘Octavio Paz’, en cualquier formato o soporte, consistente en papeles, documentos y correspondencia privada, así como manuscritos y mecanuscritos de sus poemas, ensayos, artículos periodísticos, traducciones, fotografías y archivo bibliográfico...

Sin embargo, surgen dudas incluso desde la redacción del proyecto del documento:

¿Por qué la sc elaboró una declaratoria parcial de Monumento Artístico, donde no integró los inmuebles, las obras de arte y los derechos de autor, lo que podría ocasionar que sus libros sean un paraíso para la piratería? (Anthony Stanton, *Excélsior*, 21 de agosto, 2018).

Uno de los análisis más claros sobre el acuerdo, contrastado con el testamento de Paz, lo realiza el abogado Ángel Gilberto Adame –notario, especialista en sucesiones testamentarias, además de estudioso de la vida y la obra del poeta–. Con fundamentos jurídicos sólidos desteste las ambigüedades del testamento, los vacíos y errores del acuerdo de la sc, la falta de claridad de la posible participación de El Colegio Nacional y los escenarios posibles, según el marco legal de la Ciudad de México, que implican la participación del DIF para resolver el intestado (“La sucesión de Octavio Paz”, *El mundo del abogado*, núm. 236, diciembre, 2018, 56-63). Nos dice:

Apenas pasados unos días de la muerte de la viuda de Paz, los medios de comunicación comenzaron a recoger opiniones de terceros sobre lo que debía o no hacerse con el patrimonio de la pareja... Ante el hecho evidente del interés jurídico de la Ciudad de México en esa sucesión, y de que su desahogo forzosamente sería ante un juez de lo familiar, algunos reaccionaron buscando caminos para torcer la ley. Una de las propuestas más sonadas fue la que recomendaba que el Estado expropiara todos los bienes, criterio del que, en un principio, hizo eco la titular de la Secretaría de Cultura.

Al final, concluye:

Dada la complejidad y los plazos que demanda una sucesión intestamentaria sin herederos conocidos... resulta cuando menos sorprendente que las dependencias culturales responsables fueran negligentes frente a la necesidad de dar inicio al juicio sucesorio y

hacer una búsqueda exhaustiva de los interesados. Debido a ello, la suerte del patrimonio del que fue titular el único ganador de un Premio Nobel de Literatura en la historia de nuestro país permanece en suspenso.

Críticas como la anterior parece que llevaron a las autoridades a tratar de enmendar el camino. Sin embargo, sin informar detalles previos, se anuncia de un juicio que otorga el nombramiento el 30 de septiembre de 2019, por el Juzgado 19 de lo familiar de la Ciudad de México, al DIF local como heredero único y universal de los bienes de la Sra. Tramiñi, según comunicado de la SC, ya en el gobierno de López Obrador. No dejan de generarse preocupaciones sobre cómo se va a instrumentar la sucesión testamentaria. La lentitud de las autoridades y la falta de información predominan, lo que se ha agravado por la pandemia de Covid-19. No es sino hasta enero de este año cuando se vuelve a emitir un comunicado donde se tratan de esclarecer las tareas oficiales:

Con el propósito de preservar el legado del escritor Octavio Paz, la SC, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, ha ceñido su actuación en la observancia del proceso en trámite referente al juicio sucesorio que lleva a cabo la autoridad judicial y a los acuerdos interinstitucionales con el Gobierno de la Ciudad de México, mediante su Secretaría de Cultura, para la creación de una futura Fundación que promueva y difunda la obra del Premio Nobel;

es decir, se habla nuevamente de la creación de una fundación para manejar el legado del autor

Independientemente de las opiniones a favor o en contra del escritor, no cabe duda de que fue uno de los protagonistas de nuestras letras durante el siglo xx y pudo tener dimensiones universales como pocos.

de *¿Águila o sol?* ¿Ahora sí será la buena? Empero, las enormes incertidumbres que han generado los distintos personajes que han participado en esta historia, en particular desde distintas esferas del poder político, rondan como fantasmas. Al parecer, hasta donde se sabe públicamente, no se ha invitado a nadie de los cercanos al poeta para participar ni a ninguna figura de prestigio que dé certeza a los procesos enunciados. El comunicado busca destacar que se seguirían hasta el final los juicios en curso (¿quiénes han interpuesto estos juicios?), se enfatiza la comunicación interinstitucional y se plantea realizar inventarios detallados de los bienes, mantener unificados los acervos e involucrar más a instituciones como el INBAL, el mismo DIF y El Colegio Nacional.

El papel de los herederos, los editores, los promotores culturales y las instituciones públicas en los entornos de la obra de un autor, no es un asunto menor, y aunque desde luego estos actores pueden no estar vinculados con la obra misma o el proceso creativo, sí pueden ser determinantes para la difusión de un autor, para el mantenimiento de su obra en el mercado o para que esta tenga un mayor alcance para futuras generaciones. La suerte de autores como Virginia Woolf, Franz Kafka, John Kennedy Toole y Raymond Carver hubiera sido otra sin la participación atinada de sus editores o familiares, luego de su fallecimiento. El manejo de los derechos de Sara-

mago, Cortázar, García Márquez o Bolaño, sin tantos aspavientos por parte de sus herederos, ha permitido que sus obras continúen en el mercado sin mayor dificultad. Por el contrario, por quedar en la orfandad legal, las obras de María Luisa Bombal y Felisberto Hernández no se pueden reeditar con facilidad o, por caprichos de los titulares de la sucesión de T. S. Eliot, durante muchos años no pudo circular la versión de José Emilio Pacheco a *Los cuatro cuartetos*, superior en muchos sentidos a la de Cátedra, por largo tiempo considerada “la versión en español” del gran poema.

Es lamentable el caso Paz, y justo menospreciar su trascendencia habla mal de nuestra conciencia sobre los bienes culturales de nuestro país. Independientemente de las opiniones a favor o en contra del escritor, no cabe duda de que fue uno de los protagonistas de nuestras letras durante el siglo xx y pudo tener dimensiones universales como pocos. Sería triste que por ineptitud o por mala voluntad se dejen de reeditar sus obras y que sus documentos se pierdan, sus libros se dañen de manera irreparable y se saqueen las obras artísticas que conforman su herencia. **LPyH**

Jesús Guerrero es egresado de la BENM y estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Editor y reseñista. Labora en la Editorial UV.

Entre el Cielo y la Tierra de Paquito Cruz

Jazz contemporáneo

María de los Ángeles Escobar

Durante una entrevista en 1978, Ernesto González Bermejo le preguntó a Julio Cortázar en qué radicaba la importancia del jazz, y él contestó: “Creo que en la manera en que puede salirse de sí mismo y seguir siendo jazz. Como un árbol que abre sus ramas a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo...”. Estas palabras señalaron una parte de la naturaleza del género, fuente inagotable de estilos, de creaciones y de piezas que nunca serán iguales entre sí, porque la improvisación las hace irrepetibles. Gracias a las grabaciones, el jazz ha quedado encapsulado en el tiempo, desde los clásicos, los negros del *jazzmen*, hasta los latinoamericanos contemporáneos: Melissa Aldana, Miguel Zenón y Antonio Sánchez. Las composiciones que integran los dos discos, *Cielo* (2021) y *Tierra* (2021), del veracruzano Paquito Cruz, forman parte de esas experiencias que escapan de lo efímero.

Originario de Córdoba, Veracruz, Paquito Cruz es licenciado en Música –opción piano– por la Universidad Veracruzana, y máster en Interpretación Musical por el Conservatorio del Liceu de Barcelona. Ha trabajado como docente de la Facultad de Música de la UV y del Centro de Estudios de JazzUV. Ahí conoció a varios de los artistas que colaboran en estos discos.

Como los títulos indican, *Cielo* y *Tierra* son una polaridad temá-

tica y estilística, unida por el jazz contemporáneo y las rítmicas de la música folclórica, del huapango y el flamenco. La grabación se realizó al modo tradicional: en una sesión en vivo, donde “la música nació y murió instantáneamente”. No hay ediciones que desnaturalicen el sonido. Por eso, detrás de cada melodía, de cada nota, está el viento que golpea la ventana, las fricciones de la ropa, el palpitante de los corazones y la noche. El trabajo del artista visual Gerson García, que ilustra las dos portadas de los discos, juega con estos elementos. De un pianista, se desprenden peces –o ilusiones– que vuelan hacia un firmamento sin sol.

Los músicos que dan vida a cada composición –Aldemar Valentín (bajo eléctrico), Alex Lozano (batería), Cecilia Gómez (zapateado) y Aníbal García (cajón flamenco)–, junto con el autor –Paquito Cruz en el piano–, no se limitan a ser ejecutantes –o bailarines–: toman el papel de creadores e intérpretes en la improvisación. Juntos generan momentos de armonía y, después, tempestades; son el cielo suspendido y la tierra que estremece.

Cielo consta de cinco temas: “Colochos”, “Saturno”, “Bosque de Niebla”, “Despedida” y “Salida a las 7”. Este no sigue el swing de los años cincuenta o sesenta; es un jazz a lo contemporáneo, con rasgos de una estética musical norteamericana. Paquito Cruz toma inspiración en Robert Glasper, Aaron Parks o Brad Mehldau. Las piezas están organizadas a partir de una melodía, en cierta medida tarareable que, poco a poco, se va complejizando en la armonía y la rítmica. Dice el pianista: “Al inicio, intento encontrar una sucesión de notas que sea recordable, así como el pop de Stevie Wonder o Michael Jackson, o la música folclórica. Puedo tomar inspiración de algún lado, pero, en el proceso

creativo, el jazz, y cualquier otra obra, termina rebasando el punto de partida; así ocurrió con ‘Colochos’ y ‘Saturno’”.

En “Despedida” y “Llovizna”, aunque este último tema pertenece a *Tierra*, se escuchan ecos de la *Suite de las ciencias* y *Danzas de la Ciudad* de Eugenio Toussaint, de su música de cámara. Hay una búsqueda en la resonancia del piano con el pedal. Los sonidos son cristalinos. La armonía va por el estilo moderno y deja un poco atrás el clásico. El fluir de la melodía está cerca de los *soundtracks* de las películas.

Ambas improvisaciones remiten a la imagen de un pianista que mira detenidamente. Así como María Iribarne supo plantar sus ojos en la pequeña ventana de la pintura de Juan Pablo Castel en *El túnel* de Ernesto Sábato. Quien escucha “Despedida” y “Llovizna” se detiene frente a un muro de piedra para entrever, por una de sus grietas, lo que sucede al otro lado. Jean-Paul Sartre decía, según una cita de Cortázar:

...la música no puede comunicar información de tipo inteligible o de tipo discursivo, pero en cambio puede comunicar cosas que ningún lenguaje, ninguna escritura puede. Y se refiere a sentido –no solamente a la comunicación de placer o de estados de ánimo–; a la comunicación de ciertas dimensiones de la realidad (Maire 2013, 33).

El *tempo* se acelera con “Salida a las 7”; este puede ser el inicio de un viaje con más percances de los previstos. El solo del piano dice: es tarde. El boleto se ha quedado en casa, debajo de los montones de ropa no empacados. Se necesita regresar. ¡Ay, no, ahora las llaves! No se puede perder un minuto más, pero en la calle, ni en su paralela, pasa un solo taxi. De nue-



De la serie *Resurrección*

vo en el camino. El bajo ameniza la conversación silábica entablada con el chofer. “Un árbol que abre sus ramas a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo” y, ¡puf!, un choque. El swing del *ride* corre, la tarola y el bombo improvisan, y el platillo hace tin titín titín. Se espera que el viaje haya sido exitoso.

Un segundo disco de seis temas cierra la obra del veracruzano. *Tierra* es el regreso a los orígenes. “Un momento más” suena en un compás de bulería, con acentuaciones y frases provenientes de lo popular. Hay motivos que recuerdan a Chano Domínguez, Alex Conde y Diego Amador. La danza es parte de la música en “Zapatadito”: Cecilia Gómez hace de sus pies y manos otro instrumento y, a la par de “Huapango y anhelo”, se ve cómo la tradición puede desmantelarse, una y otra vez, para construir un “algo” personal. “Lu-

Tierra es el regreso a los orígenes. “Un momento más” suena en un compás de bulería, con acentuaciones y frases provenientes de lo popular.

ciénagas” sigue los motivos de la noche y el corazón. Y, cuando la última tecla está por quebrar el sentimiento, comienza la fiesta.

Este mundo sonoro cierra con “Mezcalero”. Es la pieza más eufórica de todas, con ritmo ágil en *crescendo*. ¿Acaso será una pelea dentro de un bar? ¿Una convivencia estrepitosa? El pianista muestra su virtuosismo, la velocidad para ir y venir entre las teclas. El silencio nos dice: la tempestad ha llegado a su fin. El escucha se aparta del muro de piedra; el viajero, con el boleto y las llaves en la bolsa, arribó a su destino; la lágrima cayó y se acabaron las copas de la

fiesta. El jazz de Paquito Cruz salió de sí y siguió siendo jazz. **LPyH**

* Los discos *Cielo* y *Tierra* están disponibles en Spotify y YouTube.

REFERENCIA

Maire, José Luis, ed. 2013. *El jazz en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundación Juan March.

María de los Ángeles Escobar es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas y estudiante de la maestría en Literatura Mexicana de la UV.

Never Rarely Sometimes Always

Cine feminista

Ingrid Jigar

Durante el Sundance Film Festival de 2020, se estrenó *Never Rarely Sometimes Always*, el último largometraje de la cineasta Eliza Hittman (*It felt like love* y *Beach rats*), el cual, además de haber competido por el Oso de Oro del 70º Festival de Cine de Berlín, ganó el Oso de Plata del Gran Premio del Jurado.

Never Rarely Sometimes Always es la historia de Autumn Callahan (Sidney Flanigan), una estudiante de preparatoria menor de edad, retraída y solitaria. Autumn es además cantante amateur y cajera de una tienda de abarrotes en Pennsylvania y busca interrumpir un embarazo no deseado.

El personaje principal vive con su madre, su hermana y el que parece ser su padrastro, del cual no recibe mucha atención y que además muestra conductas machistas y violentas hacia ellas. Su única amiga es su prima Skylar (Talia Ryder), con quien además de compartir el mismo trabajo, emprenderá el viaje en este *coming of age* de subidas y bajadas pero sabiéndose siempre ambas acompañadas.

El trabajo de Hittman muestra el embarazo no deseado de una adolescente de bajos recursos en el contexto estadounidense; así, pese a su circunstancia adversa, cuenta con un seguro médico y un trabajo con el que puede obtener algunos fondos para pagar un autobús de Pennsylvania a Nueva York y con ello realizarse un legrado. Ante la precariedad que sufre el personaje, el vacío e incertidumbre que



De la serie *Resurrección*

siente, el acompañamiento que obtiene de Skylar, y los obstáculos jugando en su contra para alejarla cada vez más de su objetivo, Autumn toma fuerza y decide confrontarlos.

El primero es no contar con el apoyo de la pareja, cuya identidad, a propósito, no deja en claro la directora, pero que en realidad es irrelevante para la historia, porque en este largometraje quien tiene el poder de decisión es la mujer, independientemente de su circunstancia.

Aunado a ello, es claro que el contexto social, religioso, psicológico y romántico juegan en contra de Autumn. Después de hacerse en una clínica una prueba de embarazo y esta resultar positiva, al exponer su idea del aborto, recibe como respues-

ta un video que habla en contra de la interrupción de la vida. Sin embargo, para ese momento ya ha tomado su decisión y no la pondrá en duda ni por un segundo a lo largo de la película.

En Pennsylvania el aborto es legal, pero las adolescentes menores de 17 años deben contar con el permiso de alguno de sus padres, en este caso el de su madre, con quien no mantiene una relación de confianza. Por ello viaja a Nueva York, donde le dicen que es legal mientras tenga no más de 12 semanas de embarazo, pero en su situación tiene ya 18, por lo que una vez más debe trasladarse y prolongar la espera.

La fotografía por Hélène Louvart, quien ya había trabajado con Hittman, nos lleva a través



de planos cerrados de la protagonista y se mantiene en un ángulo horizontal, al nivel de ella, lo que sugiere que su cámara es una acompañante y una cómplice más, pero manteniendo su distancia y respetando su espacio.

La paleta de color nos expresa por medio de los azules el vacío y la soledad de Autumn al tener que pasar por esta situación, derivada de un círculo de violencia donde ella es víctima de violación y amenazas. El mismo color refleja la frialdad de la gente. Sin embargo, los amarillos y cafés ofrecen una calidez que tangiblemente está re-

flejada en su prima, en las espectadoras y en la cámara, que hacen sentir que, pese a la frialdad del mundo, no está sola y somos muchas las que empatizamos con ella.

Finalmente, mientras resuelve una encuesta (y de ahí el nombre de la película) vemos el quiebre de la protagonista, al confesar que ha sido violentada y algunas veces obligada a mantener relaciones sexuales. Es el momento justo donde, si ya habíamos empatizado con el personaje, terminamos de abrazarlo.

El dinero se acaba al pagar una diferencia del seguro médico para que no se enteren en casa. Pese a tener que pasar hambre y a que Skylar se vea forzada a conseguir dinero con un chico al que acaba de conocer, Autumn logra su objetivo, dejando en el espectador el deseo de que ojalá siempre, tal como ella logró interrumpir un embarazo no deseado, se logre terminar con la violencia en casa, con el machismo, con los prejuicios religiosos y las culpas que estos imponen, para que así nunca tengamos que pasar por cada una de estas circunstancias.

Desde hace ya muchos años, el movimiento por los derechos de las mujeres ha ido creciendo, y su fuerza se ha reflejado en las diversas manifestaciones en contra del machismo, de los feminicidios, a favor de la libertad para decidir sobre nuestros cuerpos y las maternidades deseadas.

Desde luego, no es la primera vez que vemos historias relacionadas con el tema; por solo mencionar dos ejemplos, *Cosas de mujeres* (1978) de Rosa Marta Fernández, ya había expuesto desde la docu-ficción la situación del aborto clandestino en el Mé-

xico de los años setenta; y, más recientemente, *4 meses, 2 semanas, 3 días* (2007) de Cristian Mungiu, aborda el tema en el contexto de los últimos años del comunismo en Rumania.

En la lista hay más títulos que se podrían sumar, pero ¿por qué es necesario seguir exponiendo estos temas en pantalla? Tristemente, es un tema que para las mujeres sigue siendo una realidad en diferentes contextos o países. La vida de Autumn se pudiera considerar por algunas como algo inalcanzable, porque la verdad es que no muchas pueden dejar sus trabajos, no cuentan con los recursos necesarios o se encuentran geográficamente en un lugar muy remoto.

Es por ello que *Never Rarely Sometimes Always*, al igual que otros filmes con esta temática, llegan siempre en el momento preciso para cuestionarnos, cada una desde nuestras trincheras, los privilegios o desventajas con que contamos a la hora de tener que recurrir a la interrupción del embarazo. Ojalá nunca más se cuestione nuestro derecho a decidir; ojalá raramente tengamos que viajar a otro lugar donde el aborto es legal; ojalá a veces, muy pocas veces, sea cuestión de lidiar con el hambre por unos días en una ciudad desconocida, y que siempre, siempre podamos decidir por nuestros cuerpos, nuestras maternidades y, sobre todo, sabernos acompañadas entre nosotras. **LPyH**

Ingrid Jigar es licenciada en Teatro con especialización en Estudios Cinematográficos (UV). Estudiante de Guion en el CCC. Realizadora, productora y guionista.

NUESTRA ARTISTA DE INTERIORES

Biblioteca de lo diminuto se nutre de las posibilidades creativas de la instalación y del libro de artista. Las piezas encargadas de enriquecer nuestro imaginario son libros rescatados del olvido, que en su interior resguardan anatomías de diversos insectos; simbólicamente, Lola Luna ha removido sus textos envejecidos para depositar en ellos un alma nueva, orgánica y rica en significaciones. Los cuerpos disecados y encapsulados se han vinculado al título del libro que los contiene. La poética de la exposición se funda en el diseño de metáforas en las que hormigas, escarabajos y mariposas muestran sus estructuras biológicas, mas no con la intención de representarse a sí mismos como organismos bellos y dignos de ser admirados, sino con el deseo de mezclarse con otros signos, en este caso lingüísticos como: *Dar, La metamorfosis explosiva de la humanidad* o *Miedo a volar*, detonando así interpretaciones diversas en el espectador que, tras el encuentro íntimo con la pieza, se ve forzado a abandonar la lectura convencional con la que procedería ante un libro ordinario, para dar paso a asociaciones visuales y simbólicas relaciona-



Lola Luna
(Viridiana Aguirre Luna)
Ciudad de México, 1994

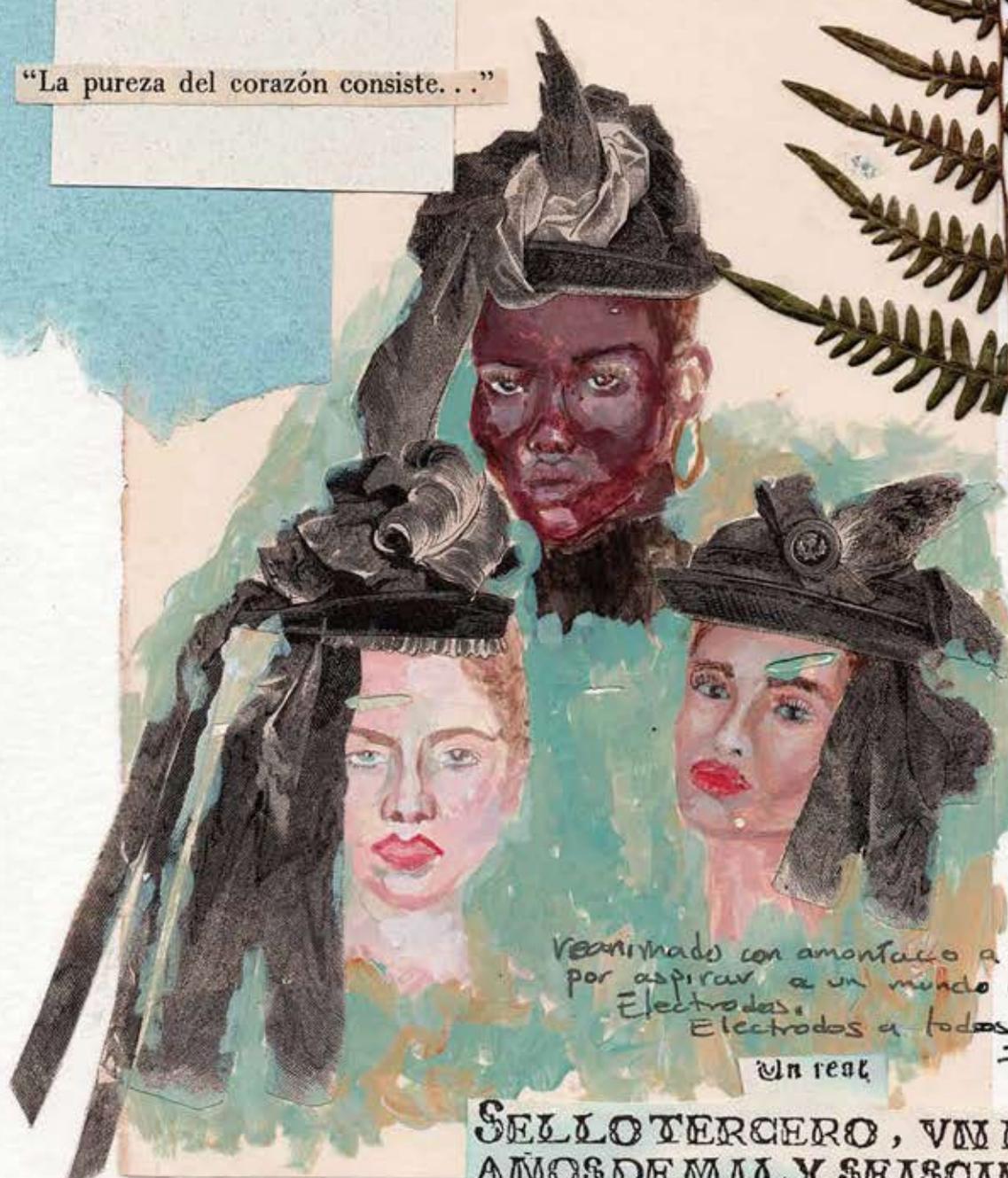
das con la inquietud central de la artista, a saber: la mirada del ser humano hacia estos seres enigmáticos y frecuentemente desdeñados que, pese a sus pequeñas dimensiones y a los prejuicios que gravitan sobre ellos, son de vital importancia para el desarrollo de la vida.

Lola Luna configura este espacio de encuentro en donde el aura orgánica de sus insectos está en juego permanente con la dimensión cultural del lenguaje humano. / RODRIGO RAFAEL

Lola Luna (Viridiana Aguirre Luna) nació en la Ciudad de México el 14 de marzo de 1994. Actualmente radica en Xalapa, Veracruz, y es licenciada en Artes Visuales por la UV. Su trabajo está enfocado en la investigación y desarrollo de proyectos artísticos vinculados con la biología –de manera especial con la entomología–, a través del libro objeto, el collage, la ilustración científica y el ensamblaje. Ha participado en diversas exposiciones colectivas, como *Moradores del abismo* (2016), *Arte y Salud · Todos somos Cecan* (2016), así como la 4ª edición de la Bienal de Arte Veracruz (2018). **LPyH**

LAS DULCES

"La pureza del corazón consiste..."



Reanimado con amonaco a aquel horror
por aspirar a un mundo del amor y unión
Electrodos.
Electrodos a todos.

Un real

E. Cardenal

SELLO TERCERO, UN REAL,
AÑOS DE MIL Y SEISCIENTOS
Y SETENTA Y NUEVE, Y OCHENTA
TA.

