

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

NÚM. 61 / JULIO-SEPTIEMBRE, 2022 / ISSN 01855727 / \$40.00





FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ORIZABA

7, 8 Y 9 DE OCTUBRE 2022



LA PALABRA Y EL HOMBRE

EDITORIAL

La humanidad y los signos tienen por naturaleza transcurrir. Al igual que un río, el lenguaje transita y cambia a cada instante. La poesía, que pretende ser lenguaje en estado puro, también respeta esta condición de la existencia. En esta ocasión, *La Palabra y el Hombre* otorga a sus lectores ensayos, poemas, memorias, testimonios, narraciones y pinturas donde lo impermanente de la realidad reluce de pronto.

Abre el número con “José Luis Rivas: el río y su resonancia”, de Ángel José Fernández. Se trata de un justo homenaje a la obra del poeta de Tuxpan, así como de una reflexión en cuanto a sus cambios a lo largo de “medio siglo de creación poética”. Por su parte, Elena Preciado Gutiérrez nos comparte sus versiones al español de algunos poemas de Blake y Yeats. Los lectores hallarán también, entre otros textos, tankas –breves poemas antecesores del haikú– cuyos versos transcurren conforme al estío y al otoño, y un ensayo en que se habla de las polémicas que enfrentó el decadentismo mexicano antes de su consagración crítica. En “Carpas en el parque”, cuento fantástico de Luis David Meneses, podemos notar los estragos que una epidemia provocó en un recinto que, en principio, estaba dedicado a que la gente disfrutara de la proximidad de la naturaleza. Fernanda Núñez, por su parte, evoca para la modernidad el mito de Layil, deidad o demonio, según la tradición desde la que se le quiera considerar.

En Estado y Sociedad hallamos también un espacio para la evocación, en el caso de este número desde dos perspectivas, la académica y la testimonial. Eduardo Torres Alonso nos habla de la reforma del sistema político mexicano a partir de 1977, un cambio en el que el autor destaca el papel juga-

do por Jesús Reyes Heróles. A su vez, Indra Cano, segundo lugar de ensayo del Premio Nacional al Estudiante Universitario 2022, nos regala un testimonio donde resuenan los gritos de balaceras y secuestros del sur del país, tan afrentado por la violencia durante los años recientes.

En la sección de Arte, el escritor Maximiliano Sauza Durán sigue las reflexiones de dos próceres, Tolstói y Tagore, en torno a la eterna pregunta “¿qué es el arte?” Se encuentran en este ensayo ecos de la identificación entre verdad y belleza, así como otras respuestas: “órgano vital de la humanidad”, “edificación de un mundo verdadero”, “un camino del Yoga”, etc. Esta sección se completa con las palabras que Itzel Bruno dedica al andar como experiencia estética y a cómo esta costumbre inmemorial de recorrer calles y sendas se vio alterada por la pandemia de Covid-19, siendo cada vez más comunes las experiencias estéticas efímeras y digitales.

Como contrapunto de los signos escritos, *La Palabra y el Hombre* presenta a su público dos obras plásticas de altísima calidad. En el *dossier* se encuentra la energía y el colorido de la sudcoreana Kim Young Sun, cuya excelente técnica, que recuerda al hiperrealismo, se ve complementada con un toque surrealista que invita a recordar la unidad entre humanos y naturaleza. Las imágenes de interiores, a cargo de Fernando Zarur, nos otorgan escenas que surgieron en la búsqueda de un desaparecido, Zacarías, pero que también evocan la profunda interrelación de todas las cosas –plantas y animales, paisaje y gente–. Quedan, en fin, los lectores ante un grupo de obras que, como la realidad, transcurren y cambian; imágenes donde se reflejan los cambios del mundo. **LPyH**

núm. 61

SUMARIO julio-septiembre, 2022

LA PALABRA

- 5 **Ángel José Fernández:** José Luis Rivas: el río y su resonancia
9 **Iván Solano:** Tankas del estío y el otoño
10 **José Rodrigo Castillo:** La polémica en torno al decadentismo mexicano
15 **Fernanda Núñez:** Layil, la primigenia
16 **Elena Preciado Gutiérrez:** Blake, Yeats y los astros
21 **Marco Tulio Aguilera Garramuño:** Verdad es belleza (Memorias)
24 **Ernesto Juárez Rechy:** Hablar a espaldas
27 **Rogelio Cerón Barranco:** Dicotomías de la lectura ilimitada
32 **Luis David Meneses:** Carpas en el parque

ESTADO Y SOCIEDAD

- 35 **Eduardo Torres Alonso:** Una reforma axial. Regreso a 1977
40 **Indra Cano:** Antes de que azote el norte

DOSSIER

- 49 **Kim Young Sun:** Nostalgia de la naturaleza

ARTE

- 46 **Maximiliano Sauza Durán:** ¿Qué es el arte? Dos respuestas
69 **Itzel Bruno:** Divagaciones sobre el andar

Imagen de portada: Kim Young Sun, *Jardín mágico II*

Imagen de contraportada: Fernando Zarur, *Coscomate*





Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

ENTRE LIBROS

- 74 **Lester Herrera:** *El vidente amateur*, de Ernesto Lumbreras
76 **Mildred Castillo Cadenas:** *Carlos Monsiváis y Juan García Ponce. Vasos comunicantes en el arte y la literatura*, de Ángel Aurelio González Amozorrutia
77 **Roberto Carlos Luna Larios:** *Poemas de amor del antiguo Egipto: Love Poems of Ancient Egypt*, trad. de Ezra Pound, Noel Stock y José Luis Rivas
80 **Diana Luz Sánchez:** *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza
81 **Casandra Gómez:** *Noche fiel y virtuosa*, de Louise Glück

MISCELÁNEA

- 83 **Armando Gutiérrez Victoria:** No todo lo difícil es estimulante
84 **Luis Mendoza Vega:** Los cuervos de Francia

88 **Nuestro artista de interiores:** Fernando Zarur / **Imágenes cortesía del artista y Proyectos Monclova**





LA PALABRA

1. Todos los ríos, el río

Octavio Paz, al hablar sobre el estilo de los poetas, declaró en muchos de sus iluminados ensayos que –para él– había poetas de dos tipos: los que solo ocupaban una forma de escritura (esto es, una retórica de uso, a la cual particularizaban), y los que indagaban una y otra vez acerca de las inacabables formas de la creación poética. Aquellos, a lo largo de todas sus obras, solo hacían trabajos de depuración, lo que configuraba –con la madurez que el poeta iba consiguiendo con sus años de vida y con la práctica del oficio– los rasgos prístinos de una vocación de estilo de poetizar; y estos, tan insatisfechos como los perfeccionistas unívocos, que no paraban nunca de indagar, y que jamás cesaban de esa búsqueda de lo imposible e insuperable que es la perfección del estilo.

En modo alguno hablaba Paz de conformismo, comodidad o inapetencia para optar, como artistas del lenguaje y como sujetos que han asumido compromisos individuales o colectivos, a la aspiración de integrarse a la obra constructiva de la añorada y no siempre conseguida modernidad. Tampoco estaba pensando en las posibles limitaciones o en la consabida lucha contra lo inalcanzable que resulta, para el género humano, la perfección. Más bien, Paz tenía en mente, no la obligatoriedad de una forma exacta y necesaria, sino la riqueza del acto creativo y las potencias del hacer que son necesarias para poder dar el asalto a la emoción, y las posibilidades técnicas y literarias que cada quien pueda tener para poder aspirar –y de hecho contribuir– al proceso de la modernidad.

José Luis Rivas pertenece a los poetas del segundo registro, según la conjetura especulativa de Octavio Paz. Su obra, ingente y en tránsito, así lo demuestra: a lo largo de

JOSÉ LUIS RIVAS: el río y su resonancia

Ángel José Fernández

una veintena de libros, ha habido, en el aspecto del ensayo y del experimento del poetizar, por lo menos, una veintena de incansables búsquedas. Y si bien es verdad que recursos y pesquisas han proliferado en su registro poético, multiplicando sus preocupaciones formales, las aristas de la expresión y las fórmulas del giro expresivo –sean creadas o recogidas por o desde la increíble alforja memorística–, en cambio, los temas, su amplitud y frecuencia, se han ido delimitando, y cada vez con mayor precisión, construyendo o, mejor, para ser consecuentes con su universo expresivo, “agostando”.

¿Será esto consciente o será incontrolable esta fuerza de gran poder y decisiva orientación? Creo que nadie, ni el propio emisor y productor, ni su clara voluntad, puede saberlo, y mucho menos en las cercanías inmediatas del acto creativo.

José Luis Rivas ha escrito poemas extensos o breves, con versos largos y cortos. Pero hay “una novedad de la patria” que hay que destacar: no ha inscrito su obra en la tradición de la preceptiva castellana ni ha hecho sus poemas sobre la base de sus moldes canónicos. Rivas ha escrito sus poemas con versos libres y ha construido las formas de sus poemas sin atender a las de las estructuras consa-

gradas. Sus parámetros creativos han sido otros, muy distintos a los que obligan las normas de la Real Academia de la Lengua o de la preceptiva poética que nos recuerda el abolengo hispánico.

José Luis Rivas ha partido de hallazgos e indagaciones para generar su propia poética. El tema, no la música, brinda la pauta generatriz. Parte, pues, de otros impulsos y pulsiones. Si el poema es corto, su trabajo de perfeccionamiento se reduce; pero si el poema ha de ser de largo aliento, su texto se configurará en varias etapas: emergerá de una potencia y cobrará forma al ser puesto en la página y constatar su conjunto melódico. El texto largo nace informe y, en un primer desprendimiento, su propia respiración le dará el ser a su forma definitiva. La fuerza del texto ha de imponer su melodía, ordenará su ritmo, marcará su cadencia, inclusive su distribución gráfica dentro de la página. El texto en gestación nace, brota y crece sin la forma que habrá de tener en su versión conocida.

Una vez expulsado el texto en la página, adquirirá forma de poema al darle su exacta respiración, su propia fluidez y, desde luego, su solemnidad. La segunda instancia será, entonces, el trabajo del pulido. En esta etapa, el poeta José Luis Rivas construirá, de hecho, su

poema. Su labor concluirá cuando el texto contenga, al fin, la cadencia de la respiración, las notas previstas en el ritmo y la forma de decir los versos “en una sola emisión de voz, en un solo aliento”.

La dinámica creadora de José Luis Rivas marcha en un sentido muy diferente al que, por ejemplo, Mallarmé imprimió al concebir la forma estructurada de su poema “Un coup de dèś”. Mallarmé construyó “una forma” que iba “en busca de significación”, lo que implicaba que la hoja en blanco se iba poblando de signos pero también de ausencias de signos, con lo que tales vacíos adquirirían un significado, esto es, que imprimía en la página voces con sentido semántico y espacios vacíos con significación. Digamos que ocurría algo parecido a lo que conocemos como el silencio en la música.

El acto creador de Rivas implica, a despecho de la mecánica mallarmeana, colocar en la página todas las voces que dimanan del potencial creador y, una vez ya expuestas en el espacio, moldear la melodía del poema, perfeccionar su respiración, imponer tono, distribución, etc. Es decir, que el acto creador parte de una saturación, que el trabajo posterior eliminará hasta dejar el texto listo y completo. Ambas técnicas, sin embargo, participan –como diría Octavio Paz a propósito de la expresión poética de la modernidad– de una “idea de mutación” y de un trabajo que implica la destrucción de las formas precisamente para exaltarlas e imponerles un nuevo sentido.

Digamos, entonces, que Rivas escribe mediante la técnica de la saturación del espacio poético y que, una vez saturado, luego lo perfecciona con supresiones, cambios y correcciones de estilo; pule su forma y adapta la distribución espacial al sentido metafórico del poema. Su idea creadora luchará, entonces, contra todo lo repentino.

Ahora hablaré, para dar término a este planteamiento, del acto previo al del brote poético. En Rivas, el poeta de Tuxpan, resulta funcional este procedimiento creativo, en tanto que se lo permite su repertorio temático, que es variado, que es amplio y que es único al mismo tiempo. En su poesía hay un gran tema que lo aglutina todo: el río. Desde luego, no es el río de Rubenes ni de Juan Ramones, sino el río de su pueblo, el río de su infancia, el río de sus sueños, el de sus excursiones y el de sus referentes vitales y mortales. El río que fluye y otorga fuerzas, impulsos, recuerdos. Más que señalar a Rivas como un poeta del agua (se ha dicho que es acuático o bien marino), Rivas es un hijo del río, y que vuelve a su río de Tuxpan a la menor provocación poética.

El río está presente en su alfa y omega creativo: es el personaje de *Tierra nativa*, su primer libro, publicado en 1982, y ha reaparecido, como siempre lo ha hecho, en *Ante un cálido norte*, en 2006. En los libros de Rivas se respira el Caribe del barlovento veracruzano, donde habitan sus seres queridos y por cuyas corrientes pululan, en su cauce y sus profundidades, las voces emisoras del sueño y la materia, en sus fantasmas, deseos y sentimientos.

El paisaje de su poesía es el paisaje de su litoral; los árboles son los de su infancia y serán los de sus mañanas y siempre intemporales. Sin la huella del vivir, esta visión no pasaría de ser la arena húmeda e inútil del playón. Su poesía es como el río, que es un pañuelo bordado de yerbas, “como es su tierra y su aire”, dicho esto –y repetido– con las palabras de Gertrude Stein.

José Luis Rivas, sin embargo, se yuxtapone a la tipología de Octavio Paz: ha depurado una técnica y ha indagado en los múltiples saltos del río de la existencia.

[23 de marzo de 2010.]

2. De los ríos y el mar

Hace 10 años, al celebrar los 60 de edad de José Luis Rivas, me pronuncié en un apunte sobre algunos aspectos de su creación poética. Entonces lo ubiqué, con base en una conjetura de Octavio Paz, como autor en permanente búsqueda de una forma, en lugar de perfeccionar solamente un modelo convencional y al uso. Rivas es y ha sido siempre un poeta de la experimentación, como lo quiso y gritó Rubén Darío hace más de un ciento de años, en el más conocido de los poemas de sus *Prosas profanas*: “Yo persigo una forma...” Hoy, que celebramos sus 70 años de vida y su primer medio siglo de creación poética, sigue siendo necesario afrontar y decir aquella misma declaración, e inclusive reiterarla como incontrovertible: Rivas ha hecho de su búsqueda un mandato incansable; persiste en sus apuestas formales y construye sus criaturas poéticas con argamasa esencial de múltiple cordaje.

En el apunte anterior, esbocé una hipótesis bastante atrevida, pues dije, a contrapelo de toda lógica creativa, que en la hechura de sus versos intervenía el ritmo de su respiración, casi sin tomar en cuenta los dictados y los principios de la preceptiva y los cánones españoles. He dicho atrevimiento en el hacer, por encima de los modelos preconcebidos, para aportar, por medio de otros recursos como la fuerza expresiva, el discurso múltiple, el largo aliento e inclusive la prosa. Rivas escogió otro camino formal y otro manual de construcción. Por supuesto que José Luis Rivas no ha ignorado las reglas propuestas por la preceptiva, simplemente ha hallado una forma personal, con otro método y otros medios expresivos. Dije, asimismo, que el tema de cada poema daba las pautas para su composición y no la cadena melódica o los

modelos estróficos del canon; es decir, que el tema daba la forma y que la forma dependía del empuje de la respiración y del tono escogido, y que con el tema y su paulatino desarrollo el autor obtenía la tesitura del texto.

Ahora he de señalar, si se me permite, otro acontecimiento: en esta última década Rivas se ha dedicado a la reflexión, al ahondamiento de otros temas y otras búsquedas, en lo relativo a su poesía original, y de igual modo al perfeccionamiento y producción de otra de sus más caras realizaciones: el oficio de traductor.

En torno a esta “detención reflexiva” de sus vetas originales, ha acrecentado el número de autores y obras traducidas; y además ha revisado traducciones ya publicadas para volverlas a entregar a los lectores, con mayor perfeccionamiento, aspirando a la excelencia, como ha ocurrido en algunos casos y pronto ocurrirá en otros más, pues ha revitalizado sus trabajos de traducción de las obras de Arthur Rimbaud, William Shakespeare, John Donne, Saint-John Perse, Derek Walcott, Ezra Pound, Aimé Césaire o Georges Schehadé.

En esta misma gestión traductora, Rivas ha volcado a nuestro idioma obras de otros autores, incluidos, además de poetas, narradores o pensadores. No ha sido esta que culmina una década de absoluto silencio; más bien, ha sido tiempo para depurar los traslados de la voz, para acrecentar el caudal de obras vertidas al español o bien para ahondar en los trabajos y en la sensibilidad del traductor.

Además de haber realizado dos compilaciones de su poesía original: *Raz de marea. (Poesía reunida 1975-1992)*, impresa en 1993 por el Fondo de Cultura Económica, y *Ante un cálido norte. (Poesía reunida 1993-2004)*, impresa en 2006 por aquella misma casa editorial, Rivas ha dado a la estampa



Ojo de agua

—en esta última década— una nutrida selección de sus poemas: *Paraíso para todos. Antología poética (1982-2014)*, prologada por Jorge Brash y producida en coedición por Vaso Roto Ediciones y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, puesta en circulación a partir del mes de noviembre de 2014.

En estos tres títulos, sus tres volúmenes más extensos y representativos, podrá constatar —como en parte también lo señalé en acápite anterior— la presencia de poemas cortos y poemas largos, así como el uso de versos de corto número de sílabas o la escritura en versos largos, o a lo mejor en versículos.

Me permito insistir, en lo que sigue, sobre el aspecto de una poética con base en el procedimiento de la respiración, como una constante del estilo en la composición de los versos de José Luis Rivas. Y comienzo con una digresión para el arreglo de los poemas de corte y tema populares: me llama la atención que, para la hechura de algunos poemas con estas características, Rivas tome como recurso creativo el heptasílabo blanco, que suple en sus funciones al octosílabo de la tradición hispánica, sea en su contenido culto o lo sea en el popular.

Pongo como ejemplo las estrofas iniciales del poema “Al desportar”, del volumen *Asunción de las islas* (1992):

El mástil es tan alto
que enlaza nuestros ojos
en un profundo rezo
antes de que zarpeamos.

La lona restallante,
una vez que se abulta,
sopla con albo impulso
al alma su plegaria

y el bajel se desliza
tal santuario que surca
las aguas del silencio
concentrado en sí mismo.
(304)

De esta coherencia ofrecida por la tradición, la voz del poeta evolucionó, en el caso del verso corto, con rumbo a formas de contenidos complejos, pero con el mismo metro, como en este ejemplo que copio a continuación, tomado de *Pájaros* (2005):

Por el momento estoy
sin nada que me arrague
lanzando a vuelapluma
suspendido en el aire

Heme aquí en pleno viaje
ensayando sin alas

Sobre la mar sin nubes
bendición son mis alas

¡Soy un logrado Ícaro
que asedia el oro en llamas!
(38)

Luego, esta representación del poema en versos cortos con métrica homogénea evolucionó hasta formar silvas con versos combinados de arte menor y mayor, enlazados por la cadencia de la respiración. En el poema que comienza “Del reino a cielo...”, incluido en *Pájaros*, ocupó estrofas de heptasílabos, junto a estrofas de metros variados, como en este ejemplo: “El cuerpo deja el lecho // ganado de tetánica tiesura / y traza un círculo / sobre la punta de los pies / sobrevolando // calles / glorietas / explanadas / parques...” (28).

Pienso, al hablar de la argumentación creativa de José Luis Rivas, en el modelo que construye para crear el poema de largo aliento. Esta argumentación da paso al perfeccionamiento del tema; y ya integrado, indaga la potencia creadora sobre la técnica de exposición y coloración. El tono lo dará la cadencia de la respiración, comprometida con el contenido temático; este contenido buscará la alianza entre la cantidad melódica y el apoyo del tono del poema. Habrá impulso emotivo, poder de expresión y melodía eficaz.

Esta argumentación puede observarse en forma nítida en los poemas esenciales del poeta. Pienso en los ejemplos seleccionados en *Paraíso para todos*: los que integran *Tierra nativa*, “Planto de las darsenas”, “La casa por la ventana”, “Brazos de mar”, *Estuario, Río*, “Una sola Helena” y, quizá, en el poema “Elevación de un puerto”, impreso en *Por mor del mar* (segunda edición, 2014).

Finalmente, me pregunto: ¿será posible la composición de

una obra sin la inevitable presencia de la tradición? ¿Será posible prescindir de la tradición hispánica y, al mismo tiempo, arreglar un conjunto de obras perdurables?

La poesía de José Luis Rivas fundamenta esta posibilidad, pues ha sabido incorporar su obra y enlazarla a las tradiciones grecolatina, inglesa y francesa, aun sin la necesidad del puente ibérico. Esta vía solo ha sido posible gracias al bagaje y al dominio de algunas de las voces imprescindibles de la poesía de la posmodernidad. Parece que en esas tradiciones, Rivas ha hallado su forma de ser clásico, con su carga semántica irreplicable y mediante el redoblado ejercicio de la revelación creativa, dada siempre por los recursos de la expresión y el tono de su narrativa poética.

Así, el río de Tuxpan circula en esta obra, como circula además la fundación de Roma, junto a los artefactos de la tradición citadina, las Musas de Europa, las voces de las Antillas, al igual que la boca del río que descarga en el Golfo de México. Y si en la poética de José Luis Rivas se han impregnado el aire y el paisaje de ese río, también ha de estar el mar, la Mar, y de manera preeminente, el río torrencial de la sangre. **LPyH**

[6 de febrero de 2020.]

* Todas las citas han sido tomadas de José Luis Rivas, *Paraíso para todos. Antología poética (1982-2014)* (San Pedro Garza García/México, Vaso Roto/Conaculta, 2014).

Ángel José Fernández es investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias UV. Recibió el Premio al Decano 2022 otorgado por la misma universidad. Publicó recientemente la edición de la *Epístola y los sonetos de Francisco de Terrazas (NRFH, 2021)*.

TANKAS DEL ESTÍO y el otoño

Iván Solano

|
Entre las nubes,
quebrada por las ramas,
la luna llena:

serena luz tenuísima
rodeada de estrellas.

La ciudad arde
entre el cielo y la tierra:
signo de sangre,

fugaz herida eléctrica
de la noche candente.

Se abisma el tiempo,
se pierde el mundo en nada,
en el mar negro

de la hondura galáctica
donde arden los soles.

||

Desde la tierra
ha germinado un bosque
de nubes, agua:

innumerables hojas,
follaje iridiscente.

Alto el sol frío,
alta la nube oscura,
viento en el bosque;

planicies y montañas
verdes, grises y ocres.

Tenaz, la vida
crece. Piedra y maleza,
dura luz, nuboso

cielo y aire afilado
sobre la faz del mundo.

Cuerpos humanos
ajetreados golpean,
se rozan, andan

entre las flores últimas
nutridas de verano.

Pueblan las calles
personas como nubes:
yo mismo: nadie:

hidra del alma humana:
mil rostros del vacío.

|||

Frutos del tiempo,
los fértiles instantes
son muy reales,

así también los sueños
tras las frentes dormidas.

Niebla y montañas
donde termina el mundo.
Surge la noche

en las calles cual humo
negro, muy silencioso.

Lluvia y jardín,
ciudad desvanecida:
entre tus sendas

entra a saco el otoño,
cruzamos a otro reino.

Iván Solano es adepto a la poesía, la narrativa y la pintura. Ganador del Premio Nacional al Estudiante Universitario Sergio Pitlor de Relato (UV), en 2013. Maestro en Literatura Mexicana por la UV. Ha organizado, colectivamente, algunas exposiciones de obra plástica.

LA POLÉMICA en torno al decadentismo mexicano

José Rodrigo Castillo

Para desgarrar el himen de la musa, es necesario padecer todas las crucifixiones, como una aspersión de milagroso bálsamo.

CIRO B. CEBALLOS

Hacia finales del siglo XIX, en la afrancesada capital del México porfirista, se desató una de las polémicas más apasionadas en la historia del arte hispanoamericano. Los decadentistas, entonces jóvenes promesas, se enfrentaron intelectualmente a un bloque heterogéneo integrado por ideólogos positivistas y católicos, poetas patrióticos y regionalistas, escritores románticos y costumbristas... Su único punto en común era el rechazo a las innovaciones literarias y a la actitud insolente y subversiva de esta generación emergente de decadentistas, herederos legítimos del modernismo impulsado principalmente por José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío.

La polémica, con el paso de los meses, derivó en el debate del ser y el deber ser de la literatura nacional. José Juan Tablada, Alberto Leduc, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Ama-

do Nervo, entre otros, protagonizaron discusiones encarnizadas, para así tomar la tribuna y las riendas del cambio no solo de ciertas poéticas canónicas sino ante todo de un viraje artístico, ético y cosmológico. También fue el epílogo decimonónico de la lucha ideológica entre liberales y conservadores, extendida al ámbito de las letras. La política, de esta manera, se jugó al término de aquella centuria en un estadio aparentemente no político.

Encontramos un precedente inmediato de la disputa en una misiva de Gutiérrez Nájera dirigida en 1876 a Pantaleón Tovar. El propósito era refutar las afirmaciones de este veterano de guerra contra la poesía lírica y erótica. En “El arte y el materialismo”, que se puede considerar un manifiesto modernista, el Duque Job defendió el amor como impulso vital, la libertad del artista en la creación, el vínculo del espíritu con la materia para aprehender el contenido poético, y la belleza cual objetivo primordial del arte. Gutiérrez Nájera participó en más controversias al acusar a los integrantes de la Academia Mexicana de excluir a los auténticos escritores; asimis-

mo, criticó el estilo literario de algunos conservadores. Su demás correspondencia con figuras como Vicente Riva Palacio y Justo Sierra dejó el camino abierto para la confrontación entre los decadentistas y sus detractores.

En 1893 Tablada fue despedido de *El País*, donde laboraba como jefe de la sección literaria. Y sería censurado su poema “Misa Negra”, considerado por Carmen Romero Rubio (dice la leyenda negra) como impúdico y ofensivo para la moral católica y burguesa. Esta apreciación de la esposa de Porfirio Díaz impulsó los atropellos señalados y también, sin proponérselo y para bien del arte, la creación de un órgano de difusión propio: la *Revista Moderna*. Mientras tanto, la justificación de *El País* para prohibir en sus páginas el decadentismo fue la de no ser apto para el ambiente mexicano, porque preocupaba a sus lectores con pasiones bastardas y maledicencia callejera. Aunque ya se habían publicado artículos sobre la aparición del decadentismo en el país, la censura agravó actitudes y posiciones.

La reacción de Tablada no se hizo esperar. En una carta expresó el deseo de realizar, junto con sus compañeros, una revista independiente cuya impresión, no obstante, se produjo cinco años después; defendió el derecho de continuar con la estética decadentista, según él, única escuela digna donde el artista de educación moderna podía ejercer su libertad creativa; caracterizó al decadentismo moral como un estado de ánimo superior, donde se experimenta tedio, hastío, angustia, incredulidad; definió esta tendencia como el “refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes” (Clark y Zavala 2002, 108-109), algo incomprendible para la multitud: lo suprasensible percibido solo por temperamentos hiperestesiados.

Leduc criticaría la doble moral tras el escándalo: “Compre-



Laguna seca

do que el *bourgeois* que llega al amanecer, ebrio e inmundamente salpicado con fango a la alcoba conyugal, se escandalice al leer la 'Misa negra', comprendo que le espanten los libertinajes cerebrales a él que solo conoce las vulgares orgías de los lupanares y de las tabernas; pero que no se tachen de

inmorales a los que solo buscan placeres en refinamiento de frases y no en mixturas de brebajes" (134). Así, con este tono franco, Leduc denunció la hipocresía de la clase dominante del porfiriato, al sentirse ofendida por la poesía erótica y disimular las acciones libertinas de sus integrantes.

En "Hostia", Jesús Urueta refularía los dichos de Tablada: llevó al absurdo la definición de decadentismo literario como búsqueda de lugares no comunes, porque esto abarcaba la totalidad del arte y los poetas de todos los tiempos intentaban lo mismo, huían de lo vulgar y experimentaban el senti-



Alianza animal 9

miento estético, lo suprasensible; rechazó esta tendencia como única representativa de México, pues hay tantas sensibilidades como espíritus y gustos. Urueta hizo una caracterización de los decadentistas como “enfermos de civilización que se refugiaban en algún paraíso artificial, [...] epicureístas

enfermos que no vibrando la sensación burguesa inventan placeres de dioses, gozan y sufren con su arte de brillantes epilepsias y engastan sus martirios en diademas imperiales de fantásticos imperios” (116). También Urueta acusó a Tablada de estar enajenado por Jean Richepin y consumir *ha-*

chís, cuyos efectos provocaban sus placeres y tormentos.

Primitivo Rivera señaló con base en ejemplos de la tradición oral el deber de la poesía para enaltecer el valor, la belleza, lo caballeresco; y negó, por el contrario, el propósito de poetizar la morbosidad espiritual. Era, sin duda, una

visión medieval del arte la de Rivera, una apuesta por mostrar las virtudes y ocultar los vicios, aunque sin una razón objetiva, pues ambos aspectos son tan legítimos en el arte como fundamentos de la condición humana. Incluso para Rivera la literatura seguía un devenir progresivo y, por tanto, no había cabida para la decadencia. A pesar de ello, hizo un buen razonamiento contra Tablada: no se es buen escritor solo por ser decadentista, sino por las virtudes literarias de quien escribe.

Numerosos artículos con muestra de empatía y desprecio continuaron apareciendo en los periódicos. Es decir: la aceptación del decadentismo, aunque negativa, ya era un hecho en la escena nacional. En 1896, tres años después de la censura de “Misa Negra”, reavivó la disputa con más intensidad. En “Fuegos fatuos. Nuestra Literatura”, Amado Nervo respondió a un escrito en el cual se aseguraba que el decadentismo era tísico, enfermo e inútil para el pueblo. El místico poeta aclaró que ellos no escribían para ese público, si este era incapaz de leer y entender los versos más simples, vulgares, y mucho menos, si tampoco pagaba por la literatura; consideró lo más conveniente escribir para otros literatos y un reducido grupo de lectores; y reprochó la necesidad de quienes odiaban los nuevos procedimientos poéticos, porque estos se habían creado por exigencias de su tiempo.

Aurelio Horta, entre otros indignados, no demoró en contestar a Nervo. En “Literatura para el pueblo”, escribió que los mexicanos recitaban las obras de Manuel Acuña y Antonio Plaza, porque todo pueblo sabía entender la belleza y las bondades de la poesía. Horta adjudicó la incompreensión del decadentismo a sus caracteres bombásticos, con los cuales no se

podían expresar los amores y sus quejas. En opinión de Horta, el poeta tenía el deber de hacer “versos sentidos, de esos que llegan al corazón” y venderlos “en hojas sueltas”, para recibir los aplausos y la comprensión de la gente (174). Horta apelaría a una literatura y a unos lectores diferentes a los que se refería Nervo. El problema de la réplica de Horta, y de otras tantas, fue la carencia de una sólida argumentación, cuyo valor más alto sería la defensa sentimental del folklore mexicano.

El inicio de la segunda etapa de la polémica es más cómico que interesante. Nervo no tuvo oponente y ridiculizó a sus detractores. Lo interesante para nuestra historia de las ideas estéticas vino meses después, con los artículos de Victoriano Salado Álvarez. En “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”, dirigido a Manuel de Olaguíbel, el porfirista reprochó a los decadentistas no tener en cuenta las cosas más sencillas e imitar frases, dicción, metro y temas de los poetas franceses. El resultado: la incompreensión del artificio, el exotismo, la novedad, lo delicado y lo triste de esas sensaciones fuera del lector común. Salado Álvarez aseguró, apoyado en el pensamiento de Hipólito Taine, que los elementos constituyentes de la literatura de cada pueblo eran raza, medio y circunstancia particular; de ahí, rechazó la identidad y la correspondencia del decadentismo con el estado general de México, pues no había agotamiento, desesperación, tedio y neurosis, ni tampoco se gozaba del derramamiento de sangre humana, ni del placer en ver el asesinato como un arte o asumir la negación de la voluntad y la existencia como principio filosófico, ideas nihilistas importadas de Arthur Schopenhauer, Charles Baudelaire y J. K. Huysmans.

Salado Álvarez, siguiendo críticas y argumentos pseudocientíficos de Max Nordau, puso como mal ejemplo sobre todo la cuentística de Couto Castillo, como influencia perjudicial para el devenir del arte. Había percepciones diferentes sobre las circunstancias políticas: mientras unos proclamaban la descomposición espiritual por el creciente capitalismo, los otros se decían satisfechos y optimistas con el contexto nacional. Como fiel burócrata, Salado Álvarez solo pudo ver el mejor de los mundos posibles en México. Esto, además de estar fuera del sentido común, fue una burla para las clases bajas, los obreros, los campesinos y los pueblos autóctonos oprimidos violentamente por el gobierno, como los mayas y los yaquis. El disgusto de los intelectuales de Estado por el decadentismo era causado porque esa literatura refutaba el discurso oficial, su concepto de civilización y sus aspiraciones conservadoras para entrar con pompa a la modernidad occidental.

Los decadentistas pronto objetaron a Salado Álvarez. Para aclarar el punto sobre la exquisitez de los procedimientos literarios, Nervo dio una explicación de cómo el símbolo y la elegancia tienen la finalidad de percibir las correspondencias con el universo; se resistió a aceptar la imitación sin más de la literatura francesa y la vacuidad del preciosismo; rebatió la determinación del medio para la creación artística porque, si esto fuera cierto, no habría literatura mexicana o sería nula; argumentó, para aclarar el porqué de la influencia francesa, que todos los avances institucionales y culturales de México se debían a paradigmas franceses y, por el contrario, que “inspirarnos en nuestros antecesores literarios sería hacer la mayor injuria al criterio artístico más primitivo e ingenuo” (217);

asimismo, le solicitó a Salado Álvarez no juzgar si el decadentismo era adecuado o no para el contexto mexicano, sino juzgar la calidad de las obras en sí mismas y no su adecuación a lo nacional.

Jesús E. Valenzuela también replicó a Salado Álvarez. En “El modernismo en México”, el futuro líder de los decadentistas aclaró que el medio no era simplemente físico, sino espiritual y mental; confirmó la influencia francesa en los intelectuales de nuestro país, pues España había dejado de ejercer su dominio cultural desde hacía décadas; consideró positiva la inclusión de lo francés en la lengua castellana porque, de no ser así, esta no habría mejorado; recordó el legado de Victor Hugo en los románticos mexicanos; explicó cómo el rumbo del decadentismo fue dirigido por una diversidad: Comte, Mill, Spencer, Verlaine, Mallarmé... En relación con las críticas de Salado Álvarez sobre la moral de la estética decadentista, Valenzuela enunciaría: “Todo es relativo y la moral más que todo. Hace cien años, no inmorales, obscenos hubieran sido casi todos los actos hablados o practicados hoy en la vida de sociedad. ¡Una mujer en bicicleta el año de 1720! ¡La quema la inquisición! Y la verdad, pasan algunas por ahí que hasta yo (1898) las quemarías vivas” (248). Valenzuela, al no aceptar una ética sustantiva y eterna, asumiría la Muerte de Dios como principio estético. Es la secularización del pensamiento y las artes en México, un intento para alcanzar la soberanía individual, la necesidad de responder a otras exigencias: choque entre tradición y vanguardia.

Para 1898, cuando los decadentistas estaban en plena producción literaria, Nervo haría otro intento por esclarecer uno de los tópicos de la controversia: la ambigüedad del término *decadentismo*. Nervo aseguraría que

no se trató de una escuela, sino de una rebelión contra la monotonía y el lloriqueo románticos, contra la uniformidad de los moldes parnasianos y contra lo prosaico del naturalismo. Después de todo, el movimiento nunca se pudo definir satisfactoriamente, sino solo conceptualizarse como una visión del mundo, cuyo radical cultivo de la individualidad rechazaba el pasado y ensayaba la innovación; cristalizaba el refinamiento y la delicadeza para abismarse en las oquedades del corazón humano: el yo como centro del universo: sujeto y objeto a un tiempo de la creación artística, a menudo impelida por el consumo de drogas y los estados alterados de conciencia. Baudelaire, padre del decadentismo, había invertido semánticamente tal término como opuesto a la ideología del progreso, bajo la premisa de que el ser humano siempre permanece en estado salvaje; para el poeta parisino, el artista debía ir más allá de lo anquilosado, aristocrática y críticamente, para expresar las tribulaciones de una sociedad en declive. Sus advertencias desacreditadas son nuestro presente.

La polémica se extenderá hasta la primera década del xx. Una de las últimas misivas, “Protesta de los modernistas”, fue firmada por los próximos protagonistas de la literatura nacional, como Alfonso Reyes, Max Henríquez Ureña, Núñez y Domínguez, entre otros, quienes reprobaron el programa de la segunda época de la *Revista Azul*, postulado por Manuel Caballero, que le declaró la guerra al decadentismo y sería contrario a los cimientos estéticos de sus fundadores, Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo. La distancia histórica inclinó la balanza en favor de los decadentistas. Hoy vemos ese pasado a través de sus ojos y no con los de sus detractores. Hoy se aprecia con claridad cómo la disputa no solo

era de índole artística, sino también política, choque generacional, confrontación donde se trató de mantener intactos los valores nacionalistas y estatales, ante una fuerza nihilista que terminó por transformar las letras.

“En su caso, puede ser que [los decadentistas] hayan prestado mejor servicio violando la lengua, que algunos académicos correspondientes velando, a solas, sin provecho para tirios ni para troyanos, a fin de conservar intacta la virginidad. Y sin embargo, unos y otros están en su puesto y desempeñando funciones útiles” (246), dejaría escrito Valenzuela para reconocer esta simbiosis de la tradición. No debemos olvidarlo: algunos decadentistas, sin contar con los fallecidos prematuramente, se opusieron a la dictadura porfiriana con su periodismo y, como represalia, fueron encarcelados; por su herencia liberal, se unieron a la Revolución y desmintieron el mito de habitar una torre de marfil; devendrían entonces precursores del cambio político del xx, donde paradójicamente el pesimismo se mezcló con la lucha armada, para sembrar uno de los gérmenes de la literatura latinoamericana de denuncia social que florecería en las décadas por venir. **LPyH**

REFERENCIA

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz. 2002. *La construcción del modernismo*. México: UNAM.

José Rodrigo Castillo es licenciado en Filosofía y en Lengua y Literatura Hispánicas. Egresado de la maestría en Filosofía de la UV. Ganador del Premio Carlos Pereyra (2016), convocado por *Nexos*. Autor de *El modernismo hispanoamericano: presupuestos estéticos y filosóficos* (IVEC, 2019).

Las tabletas asirias de Ur ya la representaban, dos mil años antes de nuestra era, como un ser etéreo, pequeño, hermoso, con algo de libélula y mucho de sirena, de pelo rojo, ondulado y largo, exquisitamente seductor. Eran tiempos paganos en los que hombres, dioses y demonios convivían en igualdad de condiciones; cada quien tomaba de cada cual lo que mejor le convenía para su particular devoción. Ella tenía fama de arropar a las jóvenes que probaban los frutos del amor antes de decidirse por el que sería el padre de sus hijos. Aseguraban que si se le invocaba con algún grado de fervor, las muchachas salían indemnes de sus escarceos amorosos por más ardientes que estos hubieran sido.

Una leyenda antigua cuenta que en Cananea tuvo varios lugares de culto, siempre en lugares alejados. Al parecer, era en las noches sin luna cuando grupos de mujeres acudían a implorar protección, bailando y cantando odas al amor. De ahí que otro de sus nombres fuera el de Luna Negra. Se afirma también que hasta la reina de Saba habría sido seguidora de este espíritu femenino, a quien las mujeres tenían por diosa.

Como podemos imaginar los que conocemos la perversidad del monoteísmo, la fama de ese espíritu libre y desvergonzado, así como un tanto irredento, se puso en entredicho en cuanto el Talmud y la Cábala la introdujeron en la cartografía demonológica convirtiéndola en la pareja maligna primigenia, y gobernó desde entonces en el espacio de lo impuro y lo maléfico. Así fue como nuestra hermosa libélula-sirena se convirtió en un ente femenino perverso. Es aquí donde su historia se bifurca.

Conocemos casi genéticamente el relato bíblico, ese que nos ha machacado que la primera mujer fue Eva, creada de una costilla de Adán; que por ser ella cu-

LAYIL, la primigenia

Fernanda Núñez

Al parecer, era en las noches sin luna cuando grupos de mujeres acudían a implorar protección, bailando y cantando odas al amor. De ahí que otro de sus nombres fuera el de Luna Negra. Se afirma también que hasta la reina de Saba habría sido seguidora de este espíritu femenino, a quien las mujeres tenían por diosa.

riosa y manipuladora, probaron ambos el fruto prohibido, fueron expulsados del Paraíso y arrojados al tiempo y a la historia. Y por tal motivo, ella es la culpable de que los hombres tengan que trabajar y las mujeres, parir con dolor.

Pero conocemos mucho menos la otra versión del relato, el judaico, que es el que permite existir a nuestra diablilla. La etimología hebraica popular asevera que su nombre viene de *layil*, la noche, momento en el que se aparece como monstruo. Esos textos sagrados pregonan que la primera mujer que Dios le dio a Adán, el sexto día de la Creación, para paliar su soledad, fue creada con la misma arcilla que él, pero que ella rechazó servirlo, tal como era su destino; incluso se negó a hacer el amor en la posición del misionero... “Si yo también fui creada de la misma tierra que tú, soy tu igual, no tengo por qué yacer abajo ni obedecerte”, dicen que exclamó. El relato afirma que se largó del Paraíso con Samael, el primer demonio, por lo que Dios envió tres ángeles a buscarla y amenazarla. Ella se negó rotundamente

a regresar, pero a cambio les prometió que todos los niños que se pusieran bajo la protección de los ángeles podrían vivir, y los que ella engendrara con el Diablo, morirían. Insumisa, fue castigada con sacrificar a todos sus hijos. Lilith, devoradora de recién nacidos, es la culpable de los abortos, malos partos y muertes de infantes. Las madres amorosas han cosido la imagen de los ángeles en amuletos protectores que, desde tiempos remotos, tienen la virtud de librarlas de todo mal.

Su fama no ha hecho sino crecer, sigue seduciendo a los hombres debido a su irresistible magnetismo, al mismo tiempo que las mujeres imitan su desfachatado atrevimiento para ocupar lugares nunca antes permitidos a su sexo. **LPyH**

Fernanda Núñez Becerra es doctora en Historia por la Universidad París VII-Denis Diderot. Desde 1993 es profesora-investigadora de tiempo completo en el centro INAH-Xalapa. Miembro del SNI. Línea de investigación: Historia de las Mujeres, del género y la sexualidad en México.

BLAKE, YEATS y los astros

Elena Preciado Gutiérrez

William Blake y William Butler Yeats, separados por más de un siglo de distancia, no solo tuvieron en común las iniciales de su nombre y el inglés como lengua de creación. Ambos fueron poetas vanguardistas, visionarios y parte de la constelación de artistas más importante de la literatura universal.

Blake (1757-1827) fue un poeta, grabador y pintor inglés que se adelantó al romanticismo, al simbolismo, al surrealismo (por aquello de las visiones, delirios y sueños) ... En general, se considera un poeta prerromántico porque despreciaba las modas neoclásicas y el pensamiento racionalista; sus obras expresan sentimientos y usa temas religiosos, esotéricos y espirituales (incluso creó su mitología).

Para Blake, el artista era un ser de espíritu libre que interpretaba la realidad a través de su obra e ilustraba el mundo interior. Blake se adelantó a su época porque fusionó características neoclásicas (como las formas canónicas) con románticas (como los contenidos enigmáticos, fantasiosos o incomprensibles). Se inspiró en la historia y las leyendas, pero, sobre todo, en su imaginación. La imaginación era lo más importante para él.

El público y los artistas del siglo XVIII no estaban preparados para interpretar su obra, así que lo rechazaron, lo etiquetaron de excéntrico y lo echaron en el olvido.

Un siglo después, eso cambió gracias a un poeta muy importante para el renacimiento de la literatura irlandesa: William Butler Yeats (1865-1939). Este gran poeta, dramaturgo, senador, fundador del Teatro Nacional y del Abbey Theatre era un hombre de muchos intereses: Irlanda, literatura, folklore, teatro, política, lo oculto ... Yeats elegía palabras y las unía para que generaran pensamientos abstractos más significativos y resonantes que los significados normales. En 1923, recibió el premio Nobel de literatura.

Treinta años antes de ganar el famoso premio, Edwin John Ellis, un amigo de su padre, lo invitó a trabajar en un estudio profundo e integral sobre la obra de Blake. Durante cuatro años, Yeats se convirtió en el primer investigador que se acercó a Blake desde una perspectiva ocultista.

Los tres libros resultantes se llamaron *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical*. Bernard Quaritch los publicó en 1893 y contenían litografías de los libros proféticos ilustrados (las obras poéticas que se basan en la mitología personal de Blake). Por la edición, a Yeats le pagaron con 13 juegos sin encuadernar.

Las lecturas perspicaces de Yeats fueron una aportación importante a los estudios de Blake, pero sobre todo, fueron parte del origen de las ideas del gran poeta irlandés, de su pensamiento sobre la mitología y el simbolismo. Quizá a partir de ahí le apasionó el ocultismo. Este trabajo lo convenció del papel principal del artista en la historia de las civilizaciones y le mostró cómo un poeta importante de la tradición inglesa podía incorporar sistemas ocultos, imágenes y doctrinas en el patrón de pensamiento y en los sentimientos.

Para adentrarnos un poco más en la obra de estos poetas, nada mejor que traducir. A continuación, les comparto algunos fragmentos con sus respectivas explicaciones y traducciones.

Empiezo con "Night", de William Blake. Apareció en *Songs of Innocence*, publicado en 1794, y pertenece a una serie de poemas que presentan un mundo ideal (en contraste con la realidad que vivía Blake a finales del siglo XVIII). A primera vista este poema habla del cielo, los animales y los ángeles. Al principio es un poema feliz, luego se oscurece un poco, pero en general, es luminoso. La noche significa el final del día, pero también es una metáfora para el final de la vida y el inicio de una nueva en un mundo ideal.

Está lleno de referencias a la naturaleza, una característica del poeta, del prerromanticismo y del romanticismo. "Night" se divide en seis estrofas de ocho versos cada una. Solo veremos la primera.

Night (Fragment)

The sun descending in the West,
The evening star does shine;
The birds are silent in their nest,
And I must seek for mine.
The moon, like a flower
In heaven's high bower,
With silent delight,
Sits and smiles on the night.

Tiene un esquema de rima ABABCCDD, que decidí respetar.



Alianza animal 4

Los versos 1 y 3 son tetrametros yambicos. Aunque el endecasilabo es la traduccion mas convencional para el pentametro yambico, en este caso decidí usarlo para tener mas silabas. Los demas versos son trimetros yambicos en ingles. Los traduje en heptasilabos porque es la combinacion metrica

y ritmica mas adecuada. Tenemos multiples ejemplos de esa combinacion en clasicos (Gongora y Sor Juana con sus grandes poemas escritos en silvas), modernistas (Rubén Darío con "Vesperal"), románticos y postrománticos (Bécquer con la "Rima IV"), entre otros.

La palabra *silent* aparece dos veces en esta estrofa y sigue apareciendo a lo largo del poema. Esto es importante porque remarca que la noche es tranquila, por lo que debemos apegarnos a esa intención, a ese sentimiento de serenidad. Por esa razón, en los últimos dos versos sacrifiqué la imagen de que la luna disfruta y se sienta en la noche, pero sí dejé el silencio y la sonrisa.

Noche

(fragmento)

Va descendiendo el sol por occidente
el gran lucero brilla
nidos guardan al ave tan silente
debo buscar mi villa.
La luna como flor
en nicho de negror
el silencio precisa
y esboza una sonrisa.

Ahora veremos “To the Evening Star”. Blake es poco conocido por escribir en verso blanco, pero en su primer poemario, *Poetical Sketches*, incluyó unos poemas a las cuatro estaciones y “To the Evening Star”, los cuales no tienen rima y están en pentámetro yámbico. En ellos vemos que Blake aplicó presiones esporádicas en el metro, presagiando efectos que luego serían lugares comunes en el siglo XX. Es decir, eran versos experimentales para su época.

To the Evening Star

Thou fair-hair'd angel of the evening,
Now, whilst the sun rests on the mountains, light
Thy bright torch of love; thy radiant crown
Put on, and smile upon our evening bed!
Smile on our loves, and while thou drawest the
Blue curtains of the sky, scatter thy silver dew
On every flower that shuts its sweet eyes
In timely sleep. Let thy west wind sleep on
The lake; speak silence with thy glimmering eyes,
And wash the dusk with silver. Soon, full soon,
Dost thou withdraw; then the wolf rages wide,
And then the lion glares through the dun forest:
The fleeces of our flocks are cover'd with
Thy sacred dew: protect them with thine influence!

En este poema Blake se dirige a Venus, por eso es importante respetar esa voz. También hay que notar y reproducir el encabalgamiento. En su mayoría, lo traduje en endecasílabos propios (acento en la 6ª sílaba), aunque hay cuatro versos que son endecasílabos impropios (acentuados en la 4ª y 8ª). En el prólogo a *Cincuenta sonetos de Shakespeare*, Manuel Mujica Láinez dice que la traducción de poesía “recuerda más bien a la famosa historia de Procusto, el que estira-

ba o cortaba a sus víctimas, hasta que ocupaban las medidas puntuales de su lecho”. En la traducción de “A la estrella de la tarde” tuve que llamar a Procusto varias veces y cortar algunos elementos para conservar el ritmo.

A la estrella de la tarde

Tú, ángel rubio del atardecer,
mientras el sol descansa en las montañas
prende tu luz de amor; y la corona
radiante ponte, ¡ríe a nuestro lecho,
a nuestro amor! Corriendo las azules
cortinas, riega tu rocío plata
en la flor que sus dulces ojos cierra.
Permite que tu viento duerma en lago.
Habla en silencio con brillantes ojos,
lava el crepúsculo con plata. pronto
te vas y el lobo aúlla por doquier
y con furia el león divisa el bosque:
la lana del rebaño está cubierta
con tu sacro rocío: ¡oh, protégela!

En estos dos poemas de Blake, Venus (la estrella de la tarde o lucero vespertino) es un elemento muy importante. Ahora veremos dos poemas de Yeats que hablan del Sol y la Luna, astros que representan paradojas en su experiencia y aparecen de manera intermitente desde 1880 hasta su matrimonio en 1917. El poeta elige estos símbolos porque en ellos está presente la potencia y la riqueza de la tradición antigua y la memoria impersonal. Recordemos que los poemas de Yeats van cambiando a lo largo de su vida y muchas veces el Sol y la Luna tienen significados más fijos de lo que esperaríamos.

“Those Dancing Days Are Gone” apareció en *Words for Music Perhaps and Other Poems*. La primera edición fue de 450 copias impresas por Elizabeth Corbet Yeats en The Cuala Press, en Dublín, durante la última semana de septiembre de 1932. Este librito de 50 páginas incluye famosos poemas de Yeats como “Byzantium” y los Crazy Jane.

“Those Dancing Days Are Gone” habla de que algo feliz se ha ido, pero se puede interpretar de muchas formas, desde la partida hasta la muerte de una mujer o, simplemente, el perder la juventud o la alegría.

Those Dancing Days Are Gone

(fragment)

Come, let me sing into your ear;
Those dancing days are gone,
All that silk and satin gear;
Crouch upon a stone,
Wrapping that foul body up
In as foul a rag:



Coyote rojo

*I carry the sun in a golden cup
The moon in a silver bag.*

Este poema presenta una rima ABABCD CD muy común en la poesía irlandesa. “I carry the sun in a golden cup” (Llevo el sol en una copa dorada) es una alusión al mito irlandés de la copa o el caldero, algo característico de Yeats ya que en su obra hay mucho de simbolismo, folklore y leyendas celtas.

Cada lector interpreta los versos como guste; por eso alguien verá el mito del caldero, mientras otro pensará en que la copa está abierta y la bolsa cerrada; alguien más dirá que habla de esconder los sentimientos tristes y mostrar los alegres... así de interpretativa es la poesía... incluso en la obra de Yeats que, en algunas épocas, se caracteriza por tener un lenguaje austero y un enfoque más directo.

La métrica y el ritmo son libres, así que tengo varias versiones. En la primera combiné decasílabos con octosílabos

Se han ido esos días de baile
(fragmento)

Ven, déjame cantar en tu oído;
se han ido esos días de baile,

Esa ropa de seda y satén;
agacharse en una piedra
envolviendo ese cuerpo asqueroso
en un repugnante harapo:
*llevo el sol en la copa dorada
la luna en bolsa de plata.*

En la segunda versión usé endecasílabos y heptasílabos. Los primeros seis versos tienen acento en la 6ª y los dos finales rompen con el ritmo:

Se fueron los felices días de baile
(fragmento)

Ven, deja que te cante en el oído
se fueron los felices días de baile
todo el satén y seda
agacharse en la piedra
envolviendo ese cuerpo repugnante
en asqueroso harapo:
*Llevo el sol en una copa dorada.
Y la luna en una bolsa de plata.*

En la tercera versión también usé endecasílabos y heptasílabos, pero mantuve el ritmo con acento en la 6ª sílaba:

Se fueron los felices días de baile (fragmento)

Ven, deja que te cante en el oído
se fueron los felices días de baile
todo el satén y seda
agacharse en la piedra
envolviendo ese cuerpo repugnante
en asqueroso harapo:
*Llevo el sol en la copa más dorada
Y la luna en aquella bolsa plata.*

Para terminar, veremos un poema que muestra muy bien la complejidad del uso de símbolos en Yeats. “Lines Written in Dejection” apareció en *The Wild Swans at Coole* (*Los cisnes salvajes de Coole*), publicado en 1917.

El sol, la luna y el centauro no se entienden de inmediato, aunque es obvio que tienen un sentido especial. Tomando el centauro como símbolo de unidad, podemos asociar a la luna con el aspecto animal y, en contraste, identificar al sol con la parte humana y razonable. En el artículo “The Sun and the Moon in Yeats’s Early Poetry”, Thomas Parkinson cita esta frase de Yeats: “...todo arte debería ser un Centauro encontrando su espalda y sus piernas fuertes en la tradición popular”. Entonces el intelecto (el sol) quizá está amargado porque le falta el valor de sus ensoñaciones, desdenando o rechazando las posibilidades salvajes de la tradición e imaginación popular (¿recuerdan que para Blake la imaginación era muy importante?).

Lines written in Dejection

When have I last looked on
The round green eyes and the long wavering bodies
Of the dark leopards of the moon?
All the wild witches, those most noble ladies,
For all their broom-sticks and their tears,
Their angry tears, are gone.
The holy centaurs of the hills are vanished;
I have nothing but the embittered sun;
Banished heroic mother moon and vanished,
And now that I have come to fifty years
I must endure the timid sun.

Hay una rima poco usual, ya que el patrón es ABCB-DAEAEDA. Este poema está compuesto de trímetros, tetrámetros y pentámetros. Decidí quitar la rima y traducirlo en versos trisílabos, pentasílabos, heptasílabos y eneasílabos para darle la misma intensidad y varia-

bilidad en la composición. De hecho, dividí algunos versos para jugar con el ritmo.

Los escritos en el abatimiento

¿Cuándo miré por última vez esos
redondos ojos verdes y los cuerpos
de los negros leopardos de la luna?
Brujas salvajes, esas nobles damas
con sus palos de escoba
y con sus lágrimas de cólera
se fueron.

Los centauros sagrados de los montes
se esfumaron y solo
tengo al amargo sol;
la madre luna, heroica y desterrada,
y ahora que cumplí cincuenta años
debo aguantar
la timidez del sol.

Las obras de Blake y Yeats tienen un simbolismo crepuscular muy interesante. Ambos son poetas inmortales de la lengua inglesa y no necesitaron “reformular su estilo para acomodarse a los vientos de nuestra doctrina”. **LPYH**

REFERENCIAS

- Blake, William. 1893. *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical*. Londres: B. Quaritch.
- Mújica Láinez, Manuel. 1963. “Prólogo”. En *Cincuenta Sonetos de Shakespeare*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/prologo-en-cincuenta-sonetos-de-shakespeare/>
- Parkinson, Thomas. 1952. “The Sun and the Moon in Yeats’s Early Poetry”. *Modern Philology* 50 (1) : 50-58.
- Pound, Ezra. 2020. “El último Yeats”. Traducido por Gabriel Bernal Granados. *Periódico de Poesía*. 7 de septiembre, <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-ultimo-yeats/>
- Yeats, William Butler. 1919. *The Wild Swans at Coole*. Nueva York: The Macmillan Company.
- 1932. *Words for Music Perhaps and Other Poems*. Dublín: The Cuala Press.

Elena Preciado Gutiérrez (México, 1983) es traductora de inglés y francés. Entre sus traducciones están *Los mil y un fantasmas*, de Alexandre Dumas, y más de cuarenta libros de no ficción. Sus pasiones son la poesía, los atardeceres y la danza.

Lo que soy al día de hoy, bueno, malo o grado x en la escala ética, estética y política: productivo, feroz, crítico, vanidoso, voluntarioso, admirador de la belleza, lector voraz, estudioso de todo lo existente, aventurero, soberbio, buena persona, honrado, sincero, inepto violinista, aspirante a superhéroe –eso digo yo, habrá que ver qué opina le gente–, todo lo que soy tuvo su semilla en un pueblo-ciudad de Costa Rica que se llama San Isidro del General: allí tuve mis estrenos –incluyendo uno fundamental en el Bar Tico–, leí todo Dostoevski, Miller, *Las Mil y una Noches*, Vargas Vila, recibí clases de lectura y redacción de la discretamente sugestiva Vilma Alfaro de Vega (ah, nostalgia la mía de una debilidad endémica: la primera minifalda que vi en mi vida: el atisbo del gran secreto) y lecciones de locura feliz de don Danilo Salas y arcanos feroces e indescifrables de matemáticas del despiadado negro Lindor, de música y latinismos de Faustino Chamorro; allí, en San Isidro, gané mi primera medalla en carrera atlética compitiendo ni más ni menos que contra el campeón centroamericano Rafael Ángel Pérez (perdí pero me dieron medalla; de ahí mi actual adicción a las preseas, medallas, premios, de todo tipo), allí tuve una existencia silvestre cerca del río General y conocí a las mujeres más ferozmente hermosas del mundo que habitaban el polvoriento parnaso de San Isidro. Allí comencé a escribir y gané mi primer concurso (segunda gran adicción) con una rústica e imaginativa biografía de Beethoven: el premio fue ir a escuchar la *Novena Sinfonía* en el Teatro Nacional de San José de Costa Rica (recuerdo que disfruté la obra de quien consideraba mi *semblable* con deleite de sibarita ignaro en el gallinero del Teatro, enfundado en un

VERDAD ES BELLEZA (Memorias)*

Marco Tulio Aguilera Garramuño

En un comedor gigantesco con ventanas monumentales que nos ofrecían el paisaje original más esplendido de palmas, árboles en estado diríase precámbrico, y atrás el río, el viejo río General en el que hicimos yo y mis hermanos de niños tantas fechorías y gozamos de tantos deleites, se llevó a cabo una especie de glorificación extrema de mi inmodesta persona.

traje de paño negro grano-de-pólvo-va que me regaló el señor Rossi, dueño de la fábrica de fideos en donde trabajé empacando tallarines; recuerdo que mi madre recibió el traje de regalo y le pidió a un sastre que lo redujera para que se ajustara a mi cuerpo de quince flacos años).

Y a ese pueblo-ciudad, San Isidro del General, es a donde fui hace poco tiempo a dar conferencias sobre la novela que escribí hace más de cuarenta años, una novela en la que yo describía a las lindas y atrevidas y descaradas putas de aquel pueblo del fin del mundo y al sargento Robustiano y a las peregrinamente bellas mujeres, que florecían silvestres como en ningún otro sitio del mundo, y al padre Coto y a don Danilo Salas y a la *Sietecolores* y a la *Musoc*.

La fundación de San Isidro fue llevada a cabo precisamente por el primer Barrantes, Sergio Barrantes, hombre no solo vivo sino vivísimo, poseedor de 54 hectáreas de bosque y selva a cuya casa nos dirigimos.

¿Tema de la reunión?

Homenaje al prócer que ha cantado las glorias municipales y las ha llevado allende los mares. Allí se oficiaría no solo una cena digna de Alejandro Magno y una bebida tremenda y gargantuesca, sino una de las escenas más memorables y acaso insoportables de mi vida. En un comedor gigantesco con ventanas monumentales que nos ofrecían el paisaje original más esplendido de palmas, árboles en estado diríase precámbrico, y atrás el río, el viejo río General en el que hicimos yo y mis hermanos de niños tan-

tas fechorías y gozamos de tantos deleites, se llevó a cabo una especie de glorificación extrema de mi inmodesta persona.

El viejo Barrantes, un auténtico tótem de aspecto prehistórico, presocrático y paleolítico, tenía una cámara digital recién comprada y estaba dispuesto a competir con el infinito. Comenzó a disparar fotos, lo que haría constantemente durante varias horas. Decía mirando su contador de fotos: ya he tomado 60, me faltan 1117, ¡flash, flash, flash! Fotografizó a mi esposa en todas las actitudes, me fotografió a mí de forma casi demencial y poco faltó para que me siguiera hasta el baño con su cámara con capacidad para tomar 1500 fotos. Pidió que lo fotografiaran conmigo entrelazando los brazos mientras bebíamos rústica champaña local en altas copas como si fuéramos novios. Barrantes tiene 93 años pero posee una energía de galeote bien alimentado. Su esposa, tan veterana como él, es una mujer dulce, mansa, sumisa. Doña Petrita recordó haber tenido gran amistad con doña Ruth, mi madre. “A esta casa venía doña Ruth contigo, un muchacho flaco, de brazos y piernas muy largas. Tendrías doce o trece años y no te quedabas quieto ni un instante, te movías para arriba y abajo, hablabas, cantabas, recitabas poemas de Neruda, García Lorca y León de Greiff y no había forma de hacer que te sentaras quieto”. Mientras tanto el patriarca Barrantes seguía eufórico, me servía ron con Coca, cognac de marca, guaro, lija, vinos de las más abstrusas barricas e insistía en que Lety bebiera, pero ella impávida (y siempre obsesiva por la salud y la buena digestión) seguía tomando agua. El patriarca le puso un plato con huevos de codorniz al frente. “Este plato digno de Montesquieu es solo para mi hija”, dijo –el patriarca había decidido adoptar a mi amada con quien había intimado desde una fiesta

anterior– y la hacía objeto de apabullantes atenciones que mi dueña sobrellevaba con su sonrisa de cuadro de exposición. “Los huevos de mis pajaritos queridos son solo para mi hija”, insistía de manera casi infantil el patriarca. Leticia comió solo dos huevos; yo me comí el resto, unos veinte, deliciosos, incomparables, adictivos; “podrías haber muerto engullendo huevos de codorniz, cien, doscientos, quinientos, estabas en la cima de la ola de la gran euforia, de la vanidad satisfecha”, me diría mi esposa al amanecer del día siguiente mientras yo pagaba las consecuencias en el trono de los incontinentes, “eres el modelo perfecto del perfecto suicida, imagínate el resultado de la autopsia: murió de una intoxicación de ego satisfecho”. Frente a nosotros había veinte variedades de carnes: de faisán, de venado, de tepezcuintle, de la putamadre. Leticia ni las probó. Solo me miraba beber, comer, posar para las fotos y era como si estuviera diciendo “yo te dejo, yo te dejo, nada más te miro pero te juro que lo vas a pagar muy caro”. Todos los concurrentes insistían en demostrar la trascendencia de mi novela fundacional, su fidelidad al pasado, el carácter de documento histórico de la obra, me hacían preguntas como “¿qué se siente ser famoso?” y yo decía, “no se siente nada: yo regreso a mi casa y allá no soy famoso, nadie me pone atención, soy como todos: trabajo, natación, leer, escribir y a veces salir de viaje y disfrutar de estas atenciones... pero generalmente mi vida es como la de cualquier oficinista al que su mujer manda a comprar tortillas y al que regaña si no lava los platos”. No faltó quien dijera que mi novela era mejor que la mejor novela del mundo, y todos apoyaron y trataron de demostrarlo. Yo les dije: “Mi novela es importante para ustedes porque en ella se ven reflejados y en verdad no importa si es mejor o peor que





Alianza animal 3

otra, simplemente es una novela en la que este pueblo se ve reflejado”.

La fiesta se prolongó aunque yo estaba al borde del desmayo tras horas y horas de conferencias, entrevistas, traslados, viajes, emociones violentas, encuentros. Comenzó a llover torrencialmente. A las ocho de la noche me puse de pie y dije “¡ya estoy muy cansado, no aguanto más, me voy!”, y el patriarca dijo “¡no, no!, otro trago”, y bueno, otro trago, más fotos, muchas más. Me regaló una hermosa edición de las obras completas de Cervantes en un tomo, me dijo que iba a hacer todo lo posible para traerme de nuevo a San Isidro pues era imperativo que regresara y me instalara aquí y escribiera, como Cervantes, la segunda parte de la novela, y me sacó fotos con su nieto Sergititito Barrantes: un muchacho rubio de ojos claros, inteligente, que hablaba con coherencia e información, mencionaba a Nietzsche y a Rilke con naturalidad, y me dijo: “Este muchacho, mi nieto, es tu sucesor, este muchacho es el que va a escribir la segunda parte de la gran novela”.

Terminé la noche mareado, como ayer, con el vientre lleno como un odre de todas las carnes, todos los vinos, todas las frituras, frijoles, arroz con pollo, aceitunas, confituras, vinos, aguas de mil aromas... Y, claro, humm, no pude dormir precisamente porque estaba agotado. Sin embargo me sentía henchido de la energía inevitable cuando se han colgado todas las expectativas. **LPyH**

*Fragmento del libro *Verdad es belleza* (Memorias), Berlín, Iliada Ediciones, 2022.

Marco Tulio Aguilera Garramuño ha recibido los premios Bellas Artes de Novela, de Cuento y de Cuento infantil en México, así como Latinoamericano de Cuento. Finalista en Alfaguara y Premio José Eustasio Rivera de Novela. Trabaja en la Editorial UV desde hace 42 años.

HABLAR A ESPALDAS

Ernesto Juárez Rechy

Durante mi aprendizaje he cometido imprudencias. La primera que recuerdo es mentarle la madre por la espalda a uno de mis padres en la primaria; afortunadamente quien se dio cuenta, uno de mis abuelos, de quien no esperaba clemencia, no me denunció.

If you look at me from a different angle

Do you see something that you just can't handle?

THE CRIBS

Hablar a espaldas tiene una connotación negativa, casi como dar una puñalada traspera. No obstante, esta expresión encierra posibilidades a las cuales hay que ayudar a desnudarse.

Hablamos a las espaldas desde el comienzo de nuestra vida; supongo que las primeras veces que lo llevamos a cabo fue dirigiéndonos a nuestra madre mientras ella atendía además alguna otra de las muchas cosas que con frecuencia hacen las amas de casa. Traigo esto a colación porque precisamente los niños muy pequeños lo ponen en práctica de una manera más libre que nosotros. Saben hacer de la voz o la mirada un brazo más largo para alcanzar lo querido y no necesitan que la información fluya para buscar el contacto (que la función fática de Jakobson disfrazó), como dicen que hacen las personas que oran y que, cuando están muy concentradas, llegan a un punto en que

no necesitan palabras, es suficiente mirar el sagrario para poner su contemplación en Dios.

No digo que sea fácil, lo que propongo no es una fórmula, como las de las conversaciones usuales; si los dialogantes no son hábiles o no están dispuestos, no pasarán de la superficie. Durante mi aprendizaje he cometido imprudencias. La primera que recuerdo es mentarle la madre por la espalda a uno de mis padres en la primaria; afortunadamente quien se dio cuenta, uno de mis abuelos, de quien no esperaba clemencia, no me denunció. Me explico el suceso diciendo que con frecuencia los diálogos por la espalda entre débiles y fuertes aparecen cuando los primeros sienten que algo es injusto o que no pueden presentar su opinión libremente ante los segundos.

Me pasó también que en la calle Francisco I. Madero, casi para salir a 20 de Noviembre, encontré a una mujer a la que no había visto en muchos años; llevaba el cabello muy largo y pintado, también usaba botas. Me costó reconocerla. Además apareció así, de repente, un instante en el que no pensaba en ella. Durante su ausen-

cia había acumulado muchas cosas para decirle. La saludé con una sonrisa, ella no respondió ni se detuvo; yo la seguí, hablándole hasta que volteó y saltó molesta: “¿qué quieres?, ¡déjame en paz!” Pero yo no podía parar, trataba de resumir lo que sentía; mas era una síntesis demasiado extensa, supongo. Ella apresuró su paso. Un policía vino; se quejó con él, este me encaró y me pidió que dejara de molestar a la señorita. Le contesté que no se metiera. Ella se iba, quise seguirla, el policía se interpuso, lo empujé y me sujetó, traté de zafarme, me derribó. En el suelo, llamándola, la vi correr.

En la patrulla continué hablando. Me decían que me callara, pero era imposible. Tal vez creyeron que estaba loco. Días después, aunque ella no estaba, yo seguía: le dije al conductor de un camión “hay lugares a los cuales nunca fuimos juntos, pero me recuerdan mucho a ti”; al entrevistador, al postularme para un trabajo, “he llegado tantas veces tarde a tantos lugares porque al despertarme me quedo pensando en tu cuerpo”; a alguien que iba sentado junto a mí en el autobús, “esta confesión necesita algo más que sinceridad; solo hasta el día de hoy puedo hablar un poco sobre lo que pasó hace años”.

Paulatinamente mi necesidad se fue aclarando y también, al mismo tiempo, la manera de encauzarla. Consideré que quien quiera hacer uso de la habilidad que propongo debe también aprender a *escuchar a las espaldas*: el día que encontré a aquella mujer vi cómo la suya cambiaba, cómo se encorvaba levemente, cómo sus hombros huían de mí, cómo su respiración estaba intranquila. Pero no hice caso.

Esto me lleva al siguiente punto, podría decirse que *construyo en el aire* porque estoy ignorando lo más básico: que se da la espal-



Alianza animal 1

da a la persona con la que no se quiere continuar hablando, pero yo digo que más bien es *edificar en la cintura*, en las vértebras, en los omóplatos, en la nuca. Es decir, aquel argumento es solo una in-

terpretación; para mí significa que no hemos sabido hallar un camino para dialogar, para encontrarnos, y ese gesto, voltearse, es adoptar la postura más radical, que manifiesta la preferencia por el camino

opuesto, pero también podría significar “inténtalo de otra manera”. Me rehúso a creer en la fatalidad del silencio. El hombre aprendió a hablar para trascender los sentidos y el tiempo, para explorar lo

sucedido, incluso, lo más importante en este caso, para atravesar la soledad y el abandono.

Este tipo de diálogo me ha permitido distinguir dos momentos en la comunicación: la espalda comúnmente obliga, desde la otredad, a callar; la disposición receptiva sería el segundo tiempo, pero antes de hallar correspondencia, incluso de que nos concedan la escucha, antes de eso está nuestra necesidad de expresarnos, de crear y dar salida a la palabra – *vamos descubriendo lo que queremos decir al ir hablando*– que a su vez buscará enlazarse a otra. Hay conversaciones que solo tendríamos con determinadas personas; las ganas de hablar con ausencias específicas permanecen, y la espalda en nuestra imaginación es una montaña para que este diálogo ascienda.

Llevamos la memoria a cuentas. Necesitamos aclararnos respecto de nosotros mismos y en nuestra relación con los demás. Las personas abrumadas por la culpa o el silencio inclinan la frente al suelo (esto podría estar relacionado con la “joroba” de Kierkegaard). Quizás el diálogo con las espaldas sea una manera de *elevarse*, como me decía la bailarina al enderezar mi postura. Cuando podemos expresarnos transitamos libremente; si dos personas se dan la espalda silenciosamente quedan, temerosos, en cada extremo de un puente colgante. A menos que decidan confiar y caminar el uno hacia el otro, a pesar de todo.

Las espaldas saben ser amables; me ha pasado que las he confundido y he saludado a personas que no eran quienes pensaba, pero estas, al voltear sorprendidas, me han correspondido. También ocurre que uno las confunde porque no hemos aprendido a reconocerlas, a leerlas. Esta práctica podría incluso involucrarnos de manera más completa al hablar con al-

guien. Ayer vi a dos perros olerse la cola; podría parecer vulgar, pero su gesto es más sincero, porque nosotros preguntamos “¿cómo has estado?” y, si el otro responde “bien”, nos quedamos ahí, pero supongo que en su saludo, por su capacidad olfativa, ellos pueden reconocer algo de la salud y el verdadero ánimo del otro.

He llegado a creer que el silencio es una ilusión, una imposición; lo cual podemos ver en el diálogo del sol con los planetas, estos giran y van presentando su personalidad esférica, como ofreciéndola a la inteligencia de la luz. Los temas deben ser contemplados danzando alrededor de ellos, hacemos el amor como torbellinos, y la penetración es solo un camino. A veces deseamos envolvernos completamente en el otro, probar lo que permanecería reservado a la boca y las manos, los hombros, las piernas, el torso, ¿nunca les ha pasado que han querido cubrirse de música? Los patinadores, que poseen el secreto de gobernar los giros, podrían expresar esto más claramente. El día y la noche son la alternancia de la conversación.

Con el hábito paulatinamente las espaldas comienzan a hablarnos, ¿han escuchado sus taciturnas protestas? Donde yo vivo pasan vendedores, personas pobres ofreciendo verduras, tierra para plantas, marchantas que cargan sus cubetas desde muy lejos y muy temprano, que no tienen seguro social ni la posibilidad de jubilar sus dolores o su cansancio; como dije, el silencio no existe, es solo que no sabemos escuchar sus gritos encorvados, herniados, dislocados. Según el doctor en sociología Bart van Heerikhuizen, puede ser que Adam Smith, mediante la mirada al portero que iba delante de él y le cargaba el equipaje, supiera que no había ninguna diferencia entre él, un prestigiado profesor de fi-

losofía moral, y el hombre que le servía, y que el lugar que nos ha tocado en la vida no corresponde necesariamente a nuestros talentos. Si lo hizo es porque él usó esta habilidad de la que he hablado.

En un aforismo de *Minima moralia*, dice Theodor Adorno: “la propia amabilidad es participación en la injusticia al dar a un mundo frío la apariencia de (uno) en el que aún es posible hablarse, y la palabra, laxa, cortés, contribuye a perpetuar el silencio”. Hablar a espaldas tiene la capacidad de revelar la ocultación que se estableció frente a frente.

Conversar con la espalda del otro es más que hacerlo con uno mismo. Nadie puede obligarnos a obedecer a la puerta que se azota en nuestra cara, a no intentar abrirla. Y a no bailar si la música atraviesa la cerca metálica. Hay mucha gente que necesita llegar a sí misma, esclarecerse, y una espalda querida o admirada puede condenarla al silencio o la quietud. Un ejemplo del potencial redentor aparece en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*: mientras Joel se enfrenta solo al olvido, no puede escapar de él; solo hasta que empieza a hablar con Clementine, aunque sea dentro de su cabeza, logra encontrar una salida.

El diálogo con las espaldas es un rastro para encontrar algo que se nos ha perdido y, como los labios de Charles Bovary, que se niegan a abandonar a la mujer que aman y regresan para encontrarla con la soledad y el vestido desabrochados, puede provocar un grito de sorpresa. **LPyH**

Ernesto Juárez Rechy (1979, Coatepec, Ver.) estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV y actualmente cursa un doctorado en Estudios Culturales. Entre sus intereses están el ensayo breve, las vanguardias y el ocio en la literatura.

No hago nada sin alegría
MONTAIGNE

Un poco de historia

La lectura ha sido una actividad fundamental a lo largo de la historia y el progreso del hombre. Si bien es cierto que los soportes y sistemas de escritura han cambiado y evolucionado desde la invención de la escritura, el arte de interpretar textos ha tenido un impacto considerable en el desarrollo de la civilización humana en todas sus etapas.

Desde las primeras manifestaciones de la palabra escrita plasmadas en pieles, arcilla y roca, la lectura ha constituido una parte elemental en el proceso comunicativo de las sociedades; ya sea para dejar un testimonio o compartir una idea, los libros han sido indispensables para la preservación del conocimiento. Las experiencias viviendo en sociedad, los pensamientos introspectivos acerca de la existencia y las percepciones del paso del tiempo han sido transmitidas a través de la palabra escrita, que ha registrado y preservado el pasado para la posteridad.

Es por el acto de escribir y de leer que la historia ha podido recordarse y conocerse. Con esto en mente, se debe considerar a la lectura como un proceso complejo que no engloba únicamente la acción física y cognoscitiva que conlleva el desciframiento de símbolos, sino también todos los factores del contexto que influyen en su interpretación.

Es en este sentido, el de su contexto, donde los soportes de la lectura se han desarrollado paralelamente al acto de escribir. Por lo tanto, la lectura ha sido una actividad esencial en la difusión del conocimiento y participado del avance intelectual y científico de las sociedades. Paradójicamente, la lectura y la escritura han sido saberes trans-

DICOTOMÍAS

de la lectura ilimitada

Rogelio Cerón Barranco

mitidos en círculos sociales restringidos a lo largo de la historia.

Con la llegada de la imprenta la lectura se acercó a las masas, pues los costos del material impreso disminuyeron en los siglos siguientes; esta desacralización —si se puede llamar así— de la actividad lectora repercutió también en el contenido de los libros. Llegado este punto, vale la pena recordar la variedad de temas y propósitos que han motivado a la escritura. Si bien en sus inicios el acto de escribir tenía el interés principal de registrar números y transacciones, con el paso del tiempo fue explorando cuestiones de otras índoles.

Lectura rápida para un siglo rápido

Los avances tecnológicos de las últimas décadas han logrado modificar significativamente la vida del hombre moderno en todos sus aspectos. Desde el área de las necesidades básicas de subsistencia y seguridad hasta las recreativas, la tecnología ha acelerado la manera en la que la sociedad se desarrolla, convive y piensa. En el pasado, las dificultades que suponían los limitados medios de comunicación y de transporte fueron el principal

impedimento para la difusión de la palabra escrita; sin embargo, estos ya no son los problemas de las sociedades del siglo XXI.

El uso de las redes virtuales para la comunicación impactó de forma significativa en la manera en que usamos el tiempo. Los teléfonos móviles, las computadoras, *tablets* y demás instrumentos electrónicos son el resultado de los pasos en la carrera por la supremacía en el ámbito de las telecomunicaciones en el siglo XXI y su influencia global gracias a las grandes compañías que controlan el monopolio de la innovación tecnológica.

Con una historia tan vasta en cuanto a contenidos y soportes de lectura, era casi inimaginable que la cultura digital pudiese alcanzar e, incluso, igualar al papel como medio físico de la palabra escrita. Hoy en día es innegable la influencia que estas herramientas ejercen en la vida cotidiana, al ser portadoras de conocimiento, entrenamiento físico y mental, guías de navegación y entretenimiento las 24 horas del día. El desarrollo de la Inteligencia Artificial (IA) ha potenciado la eficiencia y resultados de las tecnologías de la información, a fin de proporcionarnos cada vez mejores servicios, sea en el ámbito educativo o en el recreativo.

Ante este panorama, el observar las formas de aprendizaje y relación de la tecnología con la lectura resulta significativo, pues aquella ha impactado en la forma de concebir a esta, desplazando las formas de negocio, ya sea en la venta, distribución, publicidad y formas de atraer a los lectores hacia las ofertas que las editoriales promocionan en la medida de sus posibilidades.

Hoy en día, se observa el empleo de libros en formato digital –*e-book*–, los cuales aparecen en los catálogos virtuales de sitios de gran demanda, como Amazon y los de librerías reconocidas, donde la venta de libros físicos y digitales se ha incrementado en los últimos años, al ser considerada una opción viable para la compra de estos productos. Asimismo, ha aumentado el alcance y crecimiento de sitios digitales –como Youtube–, que han generado un nuevo modelo de diálogo en torno a los libros, con los llamados *booktubers*, quienes han aprovechado el impacto de estas plataformas para publicitar o compartir gustos literarios y recomendaciones editoriales. En pocas palabras, existe una gran maquinaria que opera con base en las preferencias y gustos de los públicos lectores los que, a su vez, generan grandes bases de datos que se utilizan para el manejo de la información que permite a las compañías lograr mejores mecanismos de optimización en el ramo editorial.

No obstante, pese a las grandes innovaciones y flexibilidad del mercado actual, aún persisten ciertas dudas sobre si esta rapidez ofrece un mejor camino hacia la esencia de la lectura, en relación con la reflexión y la crítica de un texto y su contexto. Sobre este aspecto, el neurólogo francés Michel Desmurget (2020) menciona que el cerebro humano es capaz de aprender numerosas formas para procesar la información que a diario bombardea nuestras men-

tes; sobre este punto, menciona que los medios de comunicación, así como el cada vez mayor uso de dispositivos digitales, han frenado y desvalorizado la importancia de una lectura seria y dedicada, dando paso a una gran cantidad de noticias que distorsionan la verdad de los hechos, y han alejado a niños, jóvenes y adultos de espacios para la comprensión no solo de los libros, sino de la vida en general.

Educación y medios digitales

La generación actual es conocida como “nativos digitales”, personas que han nacido con las tecnologías de la información y cuya dependencia de estas es aún mayor que en generaciones de más edad, resultando de esto una serie de comportamientos que Desmurget subraya como paso frenético de una tarea a otra, impaciencia y el fenómeno colectivo. Esto ha generado una brecha en las relaciones maestro-alumno, obligando a los profesores a acercarse cada vez más a la informática como herramienta de apoyo que los jóvenes controlan con mayor facilidad al hacer uso de internet, hipervínculos, aplicaciones y videojuegos cada vez más eficientes y realistas.

En opinión de Desmurget, tal vez la causa de la decadencia en la educación actual sea la falta de conocimientos teóricos y prácticos del paradigma informático y, quizás, la mejor opción sea pasar la antorcha a una nueva generación de personas jóvenes y dotadas del saber técnico y pedagógico suficiente para hacer frente al reto de la educación actual. No obstante, en su mismo ensayo menciona que la expresión “nativo digital” funciona más como una leyenda popular que como una realidad científica; esto es, que la generación de hoy se describe más como un conjun-

to de minorías que como un grupo coherente; es decir, que cada grupo realiza un autoexamen desde su propia condición social.

Una excepción más que una regla define a una generación de internet con problemas de aprendizaje según estudios de la Unión Europea que sitúan a muchos jóvenes con serios problemas para resolver cuestiones técnicas, como el cambio de componentes de una computadora, el uso de operaciones digitales, el manejo de lenguajes de programación y, sobre todo, la falta de organización para la operación de grandes cantidades de información en internet. Con esto, el término *nativos digitales* crea solo una fachada respecto a la rápida evolución y eficiencia de la tecnología como soporte y norma para la cultura de hoy. Dichas conductas en torno a la digitalización han generado problemas para la adquisición de nociones de aprendizaje elementales, como la comprensión y el desarrollo de habilidades cognitivas. Recientes estudios han demostrado la alteración de patrones de concentración y estímulos mentales como son la lectura o el razonamiento lógico en jóvenes apegados a los dispositivos digitales.

Mirar a la tecnología como una panacea que ha reavivado el interés por la educación y la competitividad es una quimera que alimenta el optimismo de una era llena de estímulos rápidos e informaciones cortas. Hoy por hoy, menos de 10% de los jóvenes tienen una idea sobre el funcionamiento de dispositivos digitales y el gran espectro que la informática supone para el orden global actual, y en consecuencia, los llamados *millennials* solo se han adaptado al simple ejercicio de “conecta” y “juega” (Desmurget, 2020). Un síntoma de la inutilidad de la mayoría de los jóvenes es que conocen pocos aspectos de esta nueva forma de vida, generan una com-



Etnografías errantes 9

pleta dependencia a la tecnología y hacen uso de ella la mayor parte de su día a día.

México y la lectura, el papel del libro en el siglo XXI

De acuerdo con el informe del INEGI sobre lectura (Molec, 2020) en México, se leen en promedio una

cantidad de 3.4 libros al año; de esta cifra, quienes son los mayores lectores son personas con al menos un grado de educación superior o universitarios sin estudios de posgrado: un 90.4% aproximado de los encuestados. Así también, en los últimos años se ha incrementado el porcentaje de lectura digital de un 7.3 a un 12.3 %, gracias al avance de la digitalización en el ámbito público. De estas cifras, cobran relevancia las opiniones de los no

lectores, quienes justifican su poco o nulo gusto por los libros ya sea por falta de tiempo (43.8 %) o falta de motivación o gusto (27.8%). Cifras que para muchos representan un panorama deprimente en materia de lectura en nuestro país, donde más de la mitad de la población se declara no lectora de libros y con una inexistente relación con la cultura o actividades recreativas como pueden ser la asistencia a bibliotecas, ferias del libro o la lec-

tura de periódicos, lo cual provoca un atraso en materia educativa y de producción de capital humano capacitado para insertarse en el campo laboral. Dicha situación en materia de lectura no es espontánea y ha sido una clara consecuencia del poco apoyo por parte del gobierno y la sociedad para responder a los retos que representa incrementar el número de usuarios lectores en nuestro país.

El desarrollo precario en materia socioeconómica, aunado a la violencia y a la emergencia sanitaria por el Covid 19, son algunos de los factores que han obstaculizado la generación de espacios para el disfrute de la lectura, y propiciado modelos educativos poco eficientes, así como una baja –si no nula– inversión en materia de ciencia y tecnología, que hasta el año 2020 representaba el 0.38% en comparación con el 2.4 % que la OCDE recomienda como mínimo para este rubro (Valle 2020).

En México hay, pues, en números redondos y en la población de quince años y más, *casi cuatro millones* de “lectores frecuentes de publicaciones diversas”, y *treinta millones* de personas que han aprendido a leer y escribir, pero no acostumbra hacerlo. En el último tercio del siglo xx el mayor reto era lograr que la mayoría de los mexicanos supiera leer y escribir; lo que ahora hace falta es transformar esos treinta millones de alfabetos no lectores –más los que se agreguen– (Garrido 2012, 12).

Para especialistas como Desmurget, Roger Chartier y Pierre Bourdieu, lo que se necesita es acabar con los mitos infundados sobre las maravillas de nuestro presente en relación con la tecnología, cuestionar nuestras prácticas culturales, terminar con los centralismos

o “intelectualismos” en materia de lectura, apoyar la búsqueda de nuevas formas de catalogar las formas de leer y, con base en los hechos, dar espacio y tiempo al reencuentro con los libros, ya sea en formato impreso o digital.

La palabra escrita, pese al desarrollo en materia informática, posee una influencia como pocas actividades, un poder que para escritores como Sergio Pitol es un arma de liberación frente a la opresión y la tiranía que se evidencia en la simple comparación de los términos *libro* y *libre*, y que para Bourdieu tiene el poder de cambiar mentalidades a través de los profesores e intelectuales avezados en la relación con los textos:

Los intelectuales se encuentran de tal manera impregnados de una crítica materialista de su actividad, que terminan por subestimar el poder específico del intelectual, que es el poder simbólico, ese poder de obrar sobre las estructuras mentales y, a través de tales estructuras, sobre las estructuras sociales. Los intelectuales olvidan que a través de un libro pueden transformar la visión del mundo social, y a través de la visión del mundo, también el propio mundo social (Silva 2003).

Argumentos que demuestran un optimismo frente a un desolador panorama que en ocasiones los medios de comunicación y el mundo cotidiano nos muestran en una sociedad poco letrada y llena de problemas sin aparente solución. Es tiempo de continuar con la reflexión en torno a la “representación del texto”, como la nombra Chartier, que nos obliga a pensar sobre los paradigmas culturales que enfrentamos como sociedad ante las nuevas formas de lectura y escritura que han modi-



ficado las técnicas o *habitus* que Bourdieu menciona y que determinan las formas de vivir en la cultura. Cambios que se presentan de manera veloz pero que nos preocupan (Chartier 2006), y los cuales deben ser atendidos en el ámbito público por sus repercusiones a nivel global.

En palabras de Borges: “El libro puede estar lleno de erratas, podemos no estar de acuerdo con las opiniones del autor, pero todavía conserva algo sagrado, algo divino, no con respeto supersticioso, pero sí con el deseo de encontrar felicidad, de encontrar sabiduría” (Borges 1979, 13). Y con ello, encontrar



Fermento y supervivencia

en la lectura una forma de felicidad como bien decía el autor de *El Aleph*, en la continua tarea de hallar las voces de los autores a través del pasado, y en mirar y “dialogar” con el texto, en palabras de Iuri Lotman (1996), para hallar sus múltiples sentidos. Una alegría como pocas en la vida, extensión de la memoria y la imaginación. **LPyH**

REFERENCIAS

Arellano, Saúl. 2020. “Tenemos datos deprimentes en materia de lectura”. *México social. La cuestión social en México*, 24 de abril. Publicación electrónica.

Borges, Jorge Luis. 1979. *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé.

Chartier, Roger. 2006. “La revolución del texto electrónico”. En *Cultura escrita, literatura e historia*, 195-226. México: FCE.

Desmurget, Michel. 2020. *La fábrica de cretinos digitales*. Barcelona: Península.

Garrido, Felipe. 2012. *Manual del buen promotor. Una guía para promover la lectura y la escritura*. México: Conaculta.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI]. 2020. Sala de prensa, Módulo sobre Lectura (MOLEC) 2020. INEGI. Publicación electrónica.

Lotman, Iuri. 1996. “La semiótica de la cul-

tura y el concepto de texto”. En *La Semiosfera 1. Semiótica de la cultura y el texto*, 77-82. Madrid: Frónesis Cátedra.

Silva, Renán. 2003. “La lectura, una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier”. *Revista Sociedad y Economía* 4, 161-175. Publicación electrónica.

Valle Vargas, Monserrat. 2020. “El gobierno destina 4.47% más a ciencia y tecnología para 2021”. *Expansión*, 9 de septiembre. Publicación electrónica.

Rogelio Cerón Barranco es licenciado en Historia por la UV, estudiante de Derecho en el Centro de Estudios Superiores de Veracruz (CESVER). Colaborador de la revista *La Palabra y el Hombre*.

CARPAS en el parque

Luis David Meneses

En los años que duró la enfermedad casi no tuvimos visitantes. Las carpas, flacas por la drástica reducción de su dieta, se iban muriendo a diario. Nosotros teníamos que limpiar los estanques para evitar que se propagara también aquí la oscuridad; pero llegó el momento en que las muertes superaban nuestros esfuerzos, y fue imposible mantener limpios los espacios. Las pocas sobrevivientes pululaban por las partes más profundas, esperando que las tímidas corrientes del manantial fuesen suficientes para que la muerte les pasara por encima. Adentro, la carne en descomposición impedía todo paso de la luz, por lo que intuíamos que las algas también habrían muerto. Afuera, los restos de huesos en la hoguera se apilaban entre la hojarasca, como si con ello pudiéramos dejar de pensar en lo que nos habíamos convertido: una fosa común de peces coloridos.

Sucedió un domingo de resurrección. Nosotros estábamos distribuyendo el último bulto de alimento en pequeñas bolsas de papel, en caso de que apareciese un alma perdida queriendo comprarlas para alimentar nuestros fantasmas. Lo hacíamos más por inercia que por albergar una verdadera esperanza. Entonces vimos una ráfaga de viento sacudiendo la superficie del agua. No le dimos importancia; pero a partir de ese instante el agua comenzó a aclararse, y las carpas volvieron a la vida. El parque, por fin, combatía la oscuridad. Noso-

tros, asombrados, no supimos entender esa señal. En nuestra mente solo anidaba una pregunta: ¿ahora qué le daremos a los peces?

Como atraídas por el tintineo de las gotas que salpican, comenzaron a llegar las familias. Primero, temerosas por la oscuridad que nos rodeaba; pero poco a poco el parque se llenó de nuevo con las risas infantiles y los pasos irregulares de los viejos. También, de uno a uno, volvieron los indigentes. Las carpas revolotearon de nuevo en los estanques, bajo el chorro del manantial, celebrando que la enfermedad no había curado a los humanos de su apego. Y nosotros pudimos escapar de nuestras labores sepulcrales; volvimos a mover los bultos y vender las bolsitas para todo aquel que las quisiera alimentar.

Pero una mañana, en que sacábamos la hojarasca de un estanque, tropezamos con una carpa en la orilla acanalada. Tenía mordisqueadas las aletas y le faltaba un ojo y parte de la cara. Buscamos marcas de dientes o de garras en el resto del cadáver. Habrán sido los ferales, pensamos. No hallamos nada. Aunque nos pareció extraño, acabamos culpando a las ardillas. Quizás la larga sequía de visitantes habría hecho estragos en ellas también. Cubrimos los restos con algo de arena y hojas en la composta. Volvimos a nuestras tareas habituales.

Más tarde ese día, un niño se cayó al agua y gritaba desesperado. Cuando lo sacaron, dijo entre lloriqueos que los peces lo habían mordido. Pasaron algunos días sin

otra alteración; pero la gente volvió a su costumbre de antes de la ausencia: alimentaban a las carpas con toda clase de comida. Y las carpas, como nunca, comenzaron a asomar la boca para recibirla. A los viejos les daba gracia y a los niños les provocaba curiosidad. Una y otra vez le advertíamos a todos: “No les den a las carpas otra cosa que no sea su bolsita de alimento”. Una y otra vez fuimos ignorados, una y otra vez vimos a los niños aventándoles las sobras de sus comidas menos favoritas, y a los viejos dejando trozos de tortillas frías en los estanques; aunque, en lugar de menguar, nuestras ventas iban aumentando. El público comenzó a hacer filas para comprar el alimento y dárselo a las carpas; pero también comenzó a ser extravagante el comportamiento de nuestros animales. Ahora chapoteaban en la superficie cada vez que caía algo. Se acercaban y formaban círculos concéntricos que iban y venían uno dentro de otro, como si danzaran de agradecimiento. Una danza hermosa y terrible, por lo hipnótica que resultaba.

Una noche de luna, clara como solo son las de octubre, un indigente que burló las rejas y nuestra vigilancia se acercó curioso a los estanques. Pateaba piedras hacia dentro, riéndose de los peces que se juntaban a bailar alrededor. Un proyectil aquí y otro allá, hasta que llegó al estanque más profundo. Y la noche encendió su deseo. Así que tomó algo de la hojarasca para prender fuego, juntó las marañas secas en una fogata y aguzó una rama desgajada contra el borde filoso y descuidado de una banca. Acercó su último mendrugo de días al estanque y lo tiró, preparado para asestar el golpe mortal a la primera carpa que asomara por la carnada. Los animales, quizás advertidos por el rebote de sus pasos, se mantuvieron quietos en el fondo. Solo uno se acercó a la superficie.

“No importa”, pensó el indigente, “con este haremos maravillas”. Y hundió su improvisada lanza con tanta fuerza que perdió el equilibrio y cayó dentro del agua al tiempo que el pez se sumergía de nuevo hasta su lecho. La sorpresa no le permitió incorporarse de inmediato, y para cuando supo lo que estaba pasando ya lo habían rodeado las carpas, que, prensadas de su ropa, su piel y sus cabellos, lo arrastraban en su danza con descomunal fuerza hacia el fondo. Las aguas del estanque se enturbiaron en una mezcla de lodo y sangre por el forcejeo, y el hombre no pudo ver el último rayo de luna que entraba hasta su tumba de agua porque los animales desgajaron sus párpados y vaciaron sus ojos como si buscaran tomar venganza de esas piedras con las que se había burlado de ellas hacía tan solo unos instantes.

Desde lo alto vimos la escena. Coronada por el brillo de la luna, la agitación en las aguas estremeció todo el parque. Pero de afuera, como si la oscuridad fuese impenetrable, solo llegó el resoplar del viento que dio vuelta antes de alcanzar el estanque. Nos acercamos apenas comenzó la mañana. No había rastro de la masacre de la noche. El agua prístina del manantial corría del mayor estanque a los otros, como si no hubiera una muerte que esconder. Y nosotros hicimos nuestro trabajo entre la hojarasca.

A partir de entonces, una o dos veces al mes un indigente desaparece. Nadie los extraña. Las carpas mordisquean el cuerpo por la noche y antes de que llegue la mañana nosotros cortamos los restos y los rociamos de sal. Alimentamos a las carpas por las noches subsiguientes con la carne curtida hasta que cae el siguiente. Ahora las carpas tienen colores más encendidos, deleitables para el ojo humano. Y todos se preguntan cómo nos hemos mantenido con vida duran-

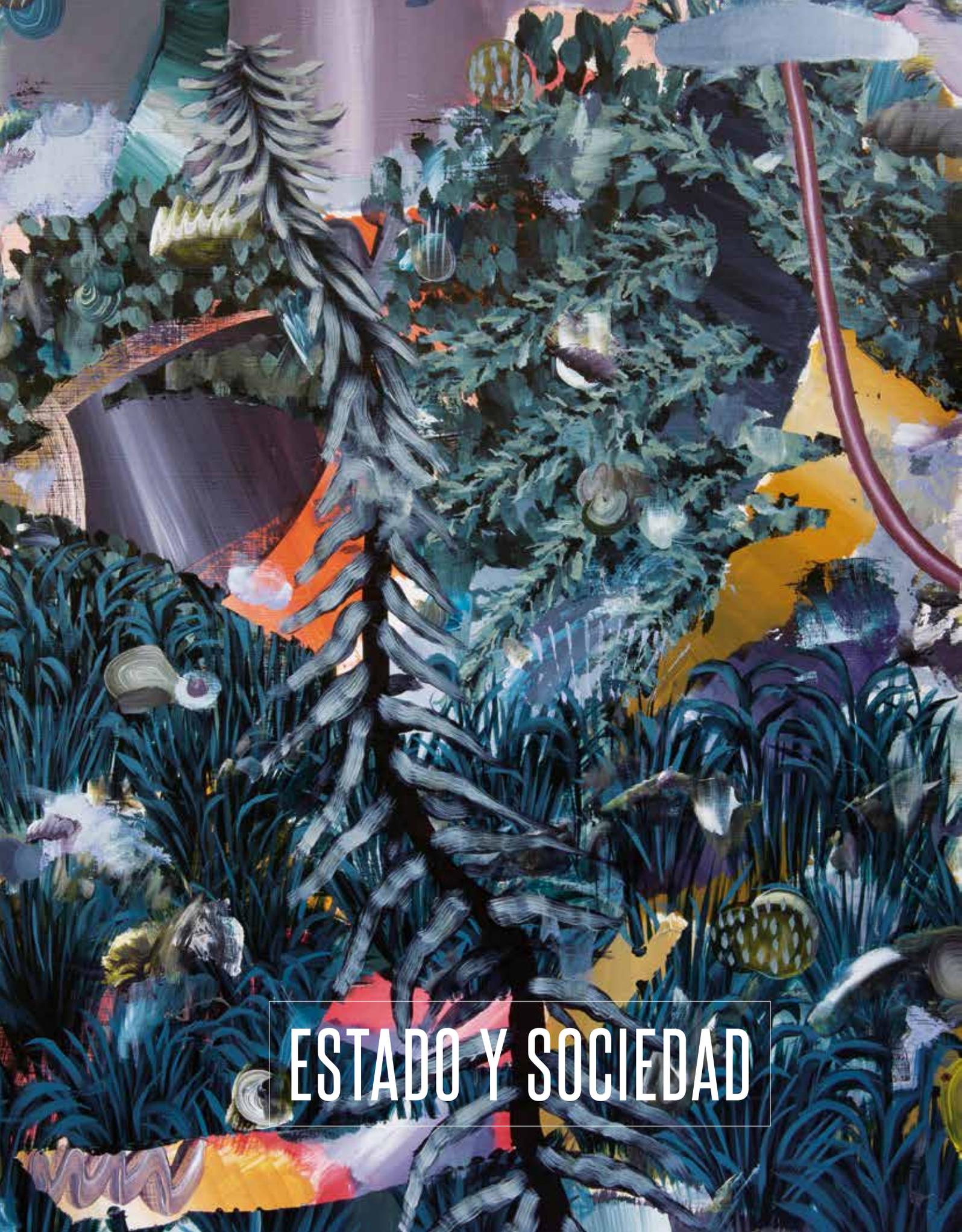


Etnografías errantes 10

te esta enfermedad. Vienen para comprar el alimento para los peces en sus acuarios, sin saber de dónde viene ni lo que les espera. Nosotros lo vendemos, y al hacerlo le rogamos a los visitantes: “No les den a las carpas otra cosa que no sea su bolsita de alimento”; pero ahora también añadimos esta advertencia: “Recuerde nunca molestar a las carpas en el parque”. No

sea que algún niño se caiga y descubran todos que la vida es otra cara de la muerte. **LPyH**

Luis David Meneses es doctor en Lingüística; fanático de Chomsky, Borges y las *Eternidades*. Aficionado a observar el desarrollo lingüístico, trabaja como profesor en la Facultad de Letras Españolas. En sus tiempos libres escribe.



ESTADO Y SOCIEDAD

Una transición gradual

México se asoma a una nueva reforma electoral en un contexto político particular: gobierna el primer presidente asumido de izquierda, su partido se ha ido convirtiendo en la primera fuerza política del país y él monopoliza la discusión pública con sus conferencias matutinas. No se había tenido un presidente tan activo en los medios de comunicación. Por su parte, los partidos de oposición no encuentran el respaldo suficiente para incrementar su competitividad electoral.

Esta reforma, de concretarse, será una más en el listado de cambios a las leyes que regulan los votos, las campañas, los partidos y las candidaturas. Esta se ubica dentro del guion en donde cada presidente hace, al menos, una durante su sexenio, y debe privilegiar el consenso y el reconocimiento de la diversidad e impedir la tiranía de la mayoría –aunque exista un partido claramente mayoritario–, retomando a Tocqueville. Las reformas políticas y electorales son un asunto de Estado, aunque se hacen –la realidad política se impone– para beneficiar a quien gobierna, como sucedió con la reforma, objeto de este trabajo, que oxigenó el sistema.

La reforma de 1977 debe ser vista y comprendida atendiendo el momento político del país (de crisis), del sistema (carente de legitimidad) y del régimen (con un presidencialismo exacerbado). Había condiciones socialmente adversas y relaciones de desigualdad entre los actores que estaban en el poder y quienes no podían aspirar a ganar una elección. Sin embargo, las tensiones habían llegado a un nivel en el cual su canalización por la vía institucional resultaba imperante. Como algunos han sostenido (Merino 2018,

UNA REFORMA AXIAL

Regreso a 1977

Eduardo Torres Alonso

La transición a la democracia en México no fue resultado de pactos cupulares o de acuerdos entre élites que vieron en la negociación una oportunidad para seguir existiendo o mantener sus fueros. No existió un pacto fundacional.

13-33), la transición a la democracia en México no fue resultado de pactos cupulares o de acuerdos entre élites que vieron en la negociación una oportunidad para seguir existiendo o mantener sus fueros. No existió un pacto fundacional. Ciertamente, los acuerdos no han sido ajenos en la ruta reformista emprendida, puesto que, sin ellos, las modificaciones constitucionales y legales no se hubieran concretado. Los partidos políticos de filiaciones ideológicas distintas establecieron puntos de convergencia y sobre ellos avanzaron. Existió un “acuerdo en lo fundamental”, diría Jesús Reyes Heróles. Tampoco ocurrió una crisis que derivara en una ruptura con el régimen. La única ocasión que ocurrió algo así, ya en el siglo xx, fue en los días del régimen porfirista con los levantamientos de Madero, Carranza, Zapata y Villa. Durante los años del Estado posrevolucionario, las crisis que han existido –las movilizaciones de los ferrocarrileros (1958-1959), del magisterio

(1958), de los médicos (1964-1965) y los estudiantes (1968 y 1971), incluso, las rebeliones o levantamientos militares ocurridos durante la primera mitad de la centuria pasada (delahuertista, de 1923; escobarista, de 1929; y cedillista, de 1938)– no significaron una tensión tal que obligara al partido gobernante a “dejar la plaza en definitiva” (Merino 2018, 17).

De esta manera, el sistema político mexicano se ha ido ajustando a las demandas y a los nuevos actores, lo que no significa que no haya respondido, en ocasiones, con la fuerza de la intolerancia. Finalmente, como queda claro al examinar la historia constitucional –en general– y de las elecciones –en particular–, la ruta de la democracia nacional ha ido en el sentido de revitalizar a la Carta Magna y no en el de redactar una nueva. El pacto político de 1917 sigue vigente –aunque sus múltiples cambios lo hagan irreconocible en comparación con lo que originalmente se aprobó (Fix-Fie-

ro, 2014)–. El Congreso mexicano, con sus dos cámaras, ha pasado de ser la “caja de resonancia del Ejecutivo” (Valencia Escamilla 2012, 15) a un espacio de deliberación sobre las políticas públicas y la fiscalización de los recursos, y sirve como contrapeso a las acciones del presidente de la República. Así visto, el sinuoso camino hacia la democracia en clave electoral se ha centrado en pequeñas negociaciones para ir perfeccionando el diseño institucional.

La necesidad de reformar

En este trayecto de adecuaciones, aparece la reforma de 1977, que es considerada como el inicio de la transición (Woldenberg 2012, 17-30). Más allá de ponerle fecha (Loeza 1989), ese cambio político significó una oportunidad, bien aprovechada, para modificar, así sea levemente, el rostro autoritario del sistema mexicano.

Tales cambios, resultado de la reforma impulsada desde el poder, franquearon la puerta a la oposición en la Cámara de Diputados, al establecer la representación proporcional –cuyos antecedentes se encuentran en los llamados “diputados de partido”, producto de la reforma de Adolfo López Mateos, en 1963–. Con esto, incrementó el número total de sus integrantes de 300 a 400 (100 electos por el principio antes mencionado); mandató, también, la integración, por el sistema mixto, de las legislaturas estatales, y de los cabildos en los municipios con más de 300 000 habitantes –incentivando la movilización de la oposición para ganar cargos en la periferia–. Además, se reconoció el derecho a la información; se legalizó a las organizaciones partidistas que estaban proscritas; en fin, se reconoció la pluralidad y se quiso incorporar a la legalidad y a la lucha electoral a

las organizaciones excluidas de la vía institucional.

Al respecto, conviene tener presente la figura de registro condicionado para los nuevos partidos, que consistió en que, para continuar disfrutando del reconocimiento por parte de la autoridad, debían obtener, como mínimo, el 1.5% de la votación en alguna elección federal (si ese porcentaje no era alcanzado en dos elecciones consecutivas, se perdía el registro). Además, a los partidos se les dotó de recursos y acceso a medios de comunicación. Eran, pues, “entidades de interés público”. Con ello, se consolidó la relación entre el Estado y los partidos.

Estas modificaciones al sistema electoral y al sistema de partidos no fueron resultado de la generosidad del presidente, sino que existía la necesidad de reformar para evitar la implosión. La ausencia de un candidato opositor en la elección presidencial de 1976 (la candidatura de Valentín Campa, por el Partido Comunista Mexicano, fue simbólica, y el Partido Acción Nacional no presentó un candidato por problemas internos), el voto (falsamente) unánime por el partido oficial¹ –que ponía en entredicho su legitimidad–, la guerrilla –el intento de secuestro de la hermana del candidato presidencial por parte de la Liga 23 de Septiembre–, los recuerdos de Tlatelolco y del Jueves de Corpus, y la crisis económica amenazaban con formar un coctel que pondría en peligro la gobernabilidad y la *pax* priísta.

Desde antes que fuera designado secretario de Gobernación, por el presidente José López Portillo, Jesús Reyes Heróles empezó a delinear una reforma política que incorporara las expresiones que se encontraban en los márgenes de la legalidad. Ya como titular del despacho ubicado en el Palacio de Cobián, Reyes Heróles marcó el inicio de la

reforma el 1 de abril de 1977 en Chilpancingo, Guerrero, a donde acudió para atestiguar el segundo informe de Rubén Figueroa, gobernador de dicha entidad y uno de los hombres más autoritarios del sistema.

El 14 de ese mismo mes, el poder Ejecutivo comunicó, vía la secretaria de Gobernación, la celebración de audiencias públicas con la finalidad de modificar la Constitución y demás ordenamientos legales en materia política y electoral. Entre el 28 de abril y el 21 de julio se celebraron 12 audiencias, en donde participaron 15 organizaciones políticas autodenominadas, en su mayoría, partidos políticos, y casi una treintena de académicos y analistas, como Rafael Segovia y Carlos Pereyra. Todos los encuentros fueron presididos por el secretario Reyes Heróles, a la sazón presidente de la Comisión Federal Electoral. Por la insólita convocatoria de carácter semiabierto, podría considerarse como el antecedente de lo que en la actualidad se conoce como Parlamento Abierto.

Con un ánimo conciliador, poco después de la presentación de la reforma política (diciembre de 1977), se promulgó la Ley de Amnistía en septiembre de 1978 (Cossío D. y Rodríguez Kuri 2022, 1798), lo que hizo que se distendieran aún más algunos ánimos, y se buscó el compromiso de que quienes resultaran beneficiados con esta acción se incorporaran a la institucionalidad.

La reforma modificó 17 artículos constitucionales y configuró una nueva ley electoral: la Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (LFOPE), que buscó sumar, como se ha dicho, a las expresiones excluidas de la vía electoral; por ejemplo, permitió la creación de frentes políticos o coaliciones, aunque de difícil concreción en esos años, y reconoció a las asociaciones políticas.

Las consecuencias

La reforma de 1977 abrió la arena electoral a la competencia. De la existencia de cuatro partidos: el Revolucionario Institucional (PRI), Acción Nacional (PAN), Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM) y Popular Socialista (PPS), en las elecciones de 1979, se pasó a siete. Participaron, también, el Partido Comunista Mexicano (PCM), el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y el Partido Demócrata Mexicano (PDM), quienes habían obtenido recientemente su registro. Todos ellos obtuvieron más del mínimo porcentual solicitado: el PCM, 5%; el PST, 2%, y el PDM, 2%.

Esto tuvo consecuencias en la Cámara de Diputados. Ahora, había más debates. Ya no solo había dos posiciones: PRI o PAN, sino que se desplegaba un mosaico político. Cambió la integración de ese órgano.

Frente a una situación de carestía y desencanto político –provocada por el alto déficit público, un régimen personalista entre 1970 y 1976 y la creciente inflación–, la pluralidad en la representación política sirvió para amainar las condiciones de estrés político y reducir las posibilidades de la violencia armada. La reforma cambió las balas por votos.

Entre las consecuencias más importantes se encuentra que, en el artículo 41 constitucional, se establecieron las bases generales del concepto, naturaleza, prerrogativas, financiación y funciones de los partidos políticos. A la postre, esto generaría, como se ha visto en fechas recientes, un exorbitante gasto en la vida partidista y de las elecciones, producto del financiamiento público destinado a ello.

No puede decirse que los partidos que ingresaron a la arena electoral se volvieran una “oposi-

TABLA 1. INTEGRACIÓN DE LA CÁMARA DE DIPUTADOS, 1979

PARTIDO POLÍTICO	NÚMERO DE DIPUTADOS
PRI	296
PAN	43
PCM	18
PARM	12
PPS	11
PDM	10
PST	10
TOTAL	400

Fuente: Elaboración propia con datos de Rodríguez Araujo 2005, 52.

ción a modo”, aunque con la reforma tampoco se perdió el control político (Reyna 2009, 68). Por el contrario, los partidos desconfiaron, de inicio, de la iniciativa del gobierno; no obstante, no existía otra forma de participar en la competencia electoral y en el debate parlamentario. Confrontar con ideas era necesario para edificar una democracia más robusta. Reyes Heróles venció con ellas las resistencias que dentro de su propio partido existieron: Carlos Sansores Pérez y Fidel Velázquez, presidente del PRI y líder de la Confederación de Trabajadores de México, respectivamente, expresaron su desacuerdo con los alcances de aquella. Sus objeciones no prosperaron.

La convivencia entre los diferentes tomó su lugar y, desde entonces, ha sido un rasgo distintivo de la política mexicana: para avanzar hay que acordar y cohabitar.

Notas finales

La reforma de 1977 permitió avanzar en la construcción de un sistema de partidos y de un sistema electoral desmontando, gradualmente y, a veces, con excesiva lentitud, la predominancia de un partido político. Entre 1979 –la primera elección con la LFOPPE– y la alternancia presidencial del 2000, se celebraron ocho elec-

ciones federales. En todas ellas se nota una disminución en el voto por el partido hegemónico y un incremento en la simpatía por las oposiciones.

Si se puede obtener un aprendizaje del proceso de negociación de esa reforma y de sus consecuencias mediatas e inmediatas es la importancia de darle su justo valor a las minorías y a las mayorías, no excluyendo a grupos, actores u organizaciones.

Las audiencias concluyeron el 4 de agosto de 1977. Venía el trabajo de redacción de las iniciativas en congruencia con lo ahí dicho y con lo expresado por el presidente López Portillo, por medio del secretario Reyes Heróles, el 14 de abril: “alentar la incorporación de todas las potencialidades políticas del país, para que las diversas fuerzas, por minoritarias que sean, participen en la realización de nuestra unidad democrática” y “ampliar las posibilidades de la representación nacional y garantizar, asimismo, la manifestación plural de las ideas e intereses que concurren en el país” (Comunicación del C. presidente, Licenciado José López Portillo cit. por Aguayo Quezada 2010, 212-213).

Con esta reforma, Reyes Heróles persiguió el objetivo de “que la sociedad esté más en sus instituciones”. En alguna medi-

da, logró su cometido. Abrió la puerta a los partidos excluidos y despertó de su letargo a la Cámara de Diputados con la llegada de más diputados opositores. Animó la discusión e interesó a más ciudadanos en la cosa pública. Había razones para votar porque había otras opciones. Él mismo había sido diputado federal en la XLV Legislatura (1961-1964), cuando se aprobaron los “diputados de partido”. Reyes Heróles, quien había introyectado las ideas del liberalismo decimonónico, comprendió que sin debate y disenso no había posibilidad de futuro.

La ciudadanía de izquierda, centro o derecha, encontró representación, al menos, en una cámara. Pasarían varias décadas para que el Senado también reflejara la pluralidad nacional.

Se había franqueado con decisión la puerta de la pluralidad. Se activó el debate y se impulsó la competencia política nacional. La reforma de 1977 fue precursora de la inacabada democracia mexicana. **LPyH**

REFERENCIAS

- Aguayo Quezada, Sergio. 2010. *La transición en México. Una historia documental 1910-2010*. México: El Colegio de México/FCE.
- Cossío D., José Ramón y Ariel Rodríguez Kuri. 2022. “Amnistías e historia política: huellas y problemas en el siglo xx”. *Historia Mexicana* LXXI (4): 1765-1818.
- Fix-Fierro, Héctor. 2014. “Engordando la Constitución”. *Nexos*, 1 de febrero. Acceso el 12 de abril de 2022. <https://www.nexos.com.mx/?p=18375>
- Loeza, Soledad. 1989. “México 1968: los orígenes de la transición”. *Foro Internacional* 30 (1): 66-92.
- Merino, Mauricio. 2008. “La transición votada”. En *La transición votada*. *Crí-*





tica a la interpretación del cambio político en México, Mauricio Merino, 13-33. México: FCE.

Reyna, José Luis. 2009. "El sistema político: cambios y vicisitudes". En *Una historia contemporánea de México*, coordinado por Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, 47-89. Tomo III. Las instituciones. México: El Colegio de México/Océano.

Rodríguez Araujo, Octavio. 2005. "Los partidos políticos en México, origen y desarrollo". En *Instituciones electorales y partidos políticos en México*, Octavio Rodríguez Araujo y Carlos Sirvent, 13-82. México: Jorale.

Valencia Escamilla, Laura. 2012. "La relación Ejecutivo-Legislativo en la elaboración de políticas públicas". *Confines* 8 (16): 11-37.

Woldenberg, José. 2012. *Historia mínima de la transición democrática en México*. México: El Colegio de México.

NOTA

¹ "Cuando López Portillo era candidato a la presidencia llegó a comentar que si él mismo votaba por él mismo ganaría, puesto que no había otros candidatos. Pero era claro que se tenía que hacer el juego; y se hizo de tal forma que más de 17 millones de ciudadanos emitieron su voto, por lo menos así lo presentaron los resultados oficiales. Lo que llamó la atención en esa elección es que los mismos que votaron por López Portillo no lo hicieron en su totalidad por los candidatos a diputados. Mientras que por el candidato presidencial (del PRI) votaron más de 17 millones, por los candidatos priistas a diputados solo votaron 12 868 104 ciudadanos. Quizá tenía razón Juan Molinar al afirmar que 'en general es bastante más fácil aumentar votos al PRI que restar votos a la oposición: lo primero suele hacerse precisamente donde no está presente la oposición; lo segundo, casi por definición, tiene que hacerse donde la oposición está presente'" (Rodríguez Araujo 2005, 46).

Eduardo Torres Alonso es profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

ANTES DE QUE AZOTE el norte

Indra Cano

Aquí el sol se oculta por mera obligación geológica. El cuerpo es incapaz de olvidar la sensación de abandonar el autobús con aire acondicionado para adentrarse a la estación: es un ataque feroz que a últimas causa risa porque es la certeza de que estamos del otro lado de la frontera de la Cuenca.

Arribamos con el trabajo de llevar la memoria a todas partes.

EVA CASTAÑEDA

La Cuenca siempre ha sido el infierno. Un simulacro de espejismo del Edén con la revelación del azul inmaculado que desciende sobre el monte que lo invade todo. Para allá solo sudor y tierra: los huaraches a tuestas entre el polvo en cada paso que se da; el río Papaloapan apestando las calles, a la par que lucha contra el aroma del agua de piña y coco que venden en cada esquina, el olor a plástico derretido que emana de las chancas imitación *crocs*, de las fundas de celulares y cuanta chuchería traída desde China; a su vez, los puestos

ambulantes de camarón, mojarra y yerbamora terminan por llenar el extremo de la calle. Aquí, un dimanar de vaho que se pega al cuerpo junto con la dichosa cadena de mugre.

Decir Sur es decir calor.

Leo *Los migrantes que no importan*, de Óscar Martínez, y me entero de lo que sucede en la Cuenca, de esa otra realidad que funciona únicamente como una fantasmagoría que arrastra cuerpos, gritos, ausencias, cifras a medias: ahí mismo donde atisban vendedores de platanitos fritos (a los que hay que saberle sus mañas con la cobranza) aparece una fosa, después, el silencio. Los habitantes han aprendido a dar el paso, a detenerse y agachar la cabeza; desarrollaron una ceguera y un mutismo cultural.

No puedo conciliar el sueño, la vista me titubea tanto que decido dejar el libro que escogí para leer en el trayecto. Cuando busco enfocar hacia distintas direcciones, entre parpadeo y parpadeo, diviso cómo la luz trasera del tráiler frente a nuestro autobús alumbra a una gallina de cuello torcido aplastada sobre la carretera; queda de ella una masa de plumas embarrada sobre el pavimento cubierta por el halo naranja de la LED del tráiler. Por fin avanzamos y la moral revive, pues uno sabe que llegando a La Tinaja el camino se achica; solo hay que cruzar el puente Caracol bajo el rumor del río Papaloapan y estaremos cerca.

Aquí el sol se oculta por mera obligación geológica. El cuerpo es incapaz de olvidar la sensación de abandonar el autobús con aire acondicionado para adentrarse a la estación: es un ataque feroz que a últimas causa risa porque es la certeza de que estamos del otro lado de la frontera de la Cuenca.

Llegamos a casa de mi abuela. La mirada de la virgen de Juquila nos persigue desde el recibidor hasta la habitación en la que dejamos las maletas. Un grito desde el patio anuncia que de último momento hay que quitar sábanas del tendadero, porque ya viene la *pica pica*. Es mi abuela. *Ya viene la pica pica*, vuelve a insistir; apenas termino de aventar las maletas en una esquina del cuarto salgo al patio. Nos saludamos entre los metros de tela estampada. No termina por anochecer pero el cielo es de un gris brumoso en el que los árboles revolotean. La *pica pica* comienza su ataque: es una planta de lote baldío a la que el viento le hace perder finos hilos aterciopelados que se instalan a la merced de su destino volátil, aunque tienden a preferir el cuerpo y arribar a las zonas más difíciles de identificar con la mano para rascar y aliviar el picor.

Mientras tanto, mi madre ha aguardado al pie de la estufa velan-



Alianza animal 6 (fragmento)

do por que la leche de un pocillo para café no se tire.

A veces en las comidas familiares retomamos la infancia. En la charla mi abuela, mi madre y sus hermanos (mis tíos) se escabullen en su memoria para proyectarnos con palabras un Veracruz en el que residen idas a la pla-

ya, ríos, juegos en descampados, huesos rotos por escalar árboles o montar caballos, madrugadas de chisme banquetero con las vecinas, y otras imágenes que entre más las pienso, más dislocan de mi propia infancia el estado en el que me crié; en definitiva, soy incapaz de empalmar sus recuerdos con los míos. A punto de resignarme a la pérdida de

ese paraíso y declararlo la Atlantis tropical, descubrí los fragmentos que aún no cicatrizan; meros hitos arrumbados.

En 1990 mis abuelos tomaron la decisión de cruzar esa frontera irrisoria entre Veracruz y Oaxaca. Desde un pueblo, cuya ubicación depende de saber encontrar el justo medio entre Acahucan y Ciudad Victoria, llegaron



Etnografías errantes 4 (fragmento)

a Tuxtepec. Ese primer exilio se debió a las camionetas que, como el hombre del saco, devoraban a todas las niñas de secundaria y a los muchachos de prepa para no verles nunca más.

Como en todas las historias de familia, esta es una historia de pérdidas, una genealogía que se extiende por las grietas. El segundo exilio fue el más doloroso.

La Virgen fue el rancho familiar. Un latifundio del cálido sur con un río que se rompe en dos brazos para proveer a todo aquel que se instale, para brotar entre plátano, limón, naranja, papaya, mango, sandía, lechuga, tomate.

No se sabe cuándo comenzó el espanto. De un momento a otro su Edén los expulsó. La carretera rumbo a Playa Vicente que atra-

vesaba la salida trasera de La Virgen apareció llena de piedras y troncos atravesados; lo siguiente que se sabe es que el autobús en el que viajaba mi abuelo para hacer sus chequeos de la siembra se detiene, todo sucede muy rápido y lo que resulta son pasajeros sin un céntimo y miedo. Esa fue la última razón para abandonar La Virgen.

De un momento a otro, arribaron en la zona ofertas y ofertas hacia mis abuelos para que vendieran el rancho; pero antes de cerrar un trato, el comprador electo se dio a la fuga junto con toda su familia. No se dice el porqué, pero lo sabemos: su rancho contiguo a La Virgen ya se dedicaba a la siembra de *eso*.

La Virgen se condena como un propio Edén. En cada reunión familiar aparece como nostalgia que pellizca. Extrañan la corriente del río que les acompañaba en vacaciones, los días de cosecha, de dormir arrullados por los grillos, la casa que todos ayudaron a construir; pero la carretera rumbo a Playa Vicente la expone a los automóviles. Por eso no podemos ir, no sabemos *qué* pueda haber.

Tercer exilio. De los diez hijos: dos llegaron a Ciudad Juárez, dos a Veracruz, dos al Estado de México, cuatro se quedaron en Oaxaca. De alguna forma todos intentaron [huir]. De alguna forma todos descubrieron que no se puede, no aquí.



Imagino y hago testimoniar a los viejos árboles.

NONA FERNÁNDEZ

Le confesé a Nona que me sentía igual. Le dije que entendía la oscilación entre la porosidad y la nitidez en los recuerdos. En *La dimensión desconocida* leí: “Volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro”, lo subrayé dos veces. Le confesé a Nona que claramente no había vivido una dictadura,

pero que entendía los silencios obligados por nuestros padres, los eufemismos, las palabras prohibidas, los cuerpos y sus ausencias, la confusión, entenderlo todo a costa de los susurros de los adultos; el peligro.

Yo recuerdo que tomábamos clases por la tele y mi mamá se quejaba porque nos tocaba muy temprano a los más pequeños, a las 8 a.m. segundo grado de primaria. Todo por el mal tiempo: un par de nubes apenas visibles que se convertían en el pretexto necesario para cancelar clases *en todos los niveles*.

Cuando pudimos volver al salón de clases, entre mis amigos nos susurrábamos *la última letra* y a manera de confesionario coincidíamos en un mismo pecado: nuestros padres nos exigían no comentar con nadie todo aquello que alcanzáramos a escuchar de sus pláticas, porque decían que entre nosotros podría estar el hijo o la hija de alguno de los malos, de los de la última letra. A veces platicábamos con un poco de angustia y asombro que los adultos se decían entre ellos que cambiarían de jefe, que nos cuidáramos porque el ganador era quien cobraba más vidas, como en un videojuego o una película de zombies. Otras veces nos tocaba espantarnos la angustia de las charlas para cuidarnos en el plano físico e inmediato porque corría una amenaza en la zona, porque aparecían cuerpos en la plaza comercial a unas cuadras de la escuela.

No compres nada afuera de la escuela, tú no sabes, pero a esas estampitas les ponen droga para dormirlos y así poder llevárselos, decían. Las mamás, alarmadas, reportaban cada coche desconocido que rondaba por la escuela; incluso –gracias a ellas– se consiguió ahuyentar al hombre que se

paraba en el poste de enfrente a tomarnos fotos. Para llegar a casa pasaba por una bodega de colchones en la que imaginaba los cuerpos de niños robados en lugar de camas. Sospechaba de todos.

En donde comprábamos productos de limpieza a granel, se descubrió que transportaban *mercancía*, porque el cloro o el fabuloso disimulaban el olor. Con razón c., mi amiga cuyos padres eran los dueños de ahí, tenía una iPad para ella sola mientras que a mí me tocaba compartir la mini lap con toda la familia.

Un día en la banqueta de la casa apareció una “s”. Mamá intentó descifrar si se trataba de una “s” de “Soltera” o una “s” de “Sola”. En la primera computadora de la casa busqué en Google las marcas y simbologías delictivas. A partir de ese momento aprendí a leer las casas y las calles.

Un día la vecina llegó para comentar muy quieto que las placas de la camioneta abandonada frente a la casa eran de Tamaulipas; le preocupaba porque las semanas pasaban y ningún dueño aparecía para reclamarla o velar por ella; a mamá también le preocupaba, yo creí que era porque nos estorbaba parte del frente de la cochera.

Un día mi mamá me pidió que me escondiera bajo la cama. Era el mismo día en el que había hecho berrinche en el supermercado por un shampoo con brillitos. El mismo día en el que un sujeto entró a la casa. El mismo día en el que el shampoo con brillitos se convirtió en el “shampoo de la mala suerte”.

Un día el portón de la casa debió estar siempre custodiado por una cadena. Cuando por fin íbamos a dejar esa casa para vivir en un fraccionamiento nuevo construido en la periferia, al parecer la casa y su cadena no nos quisieron dejar ir, porque en la cuadra a la que nos mudaríamos hallaron *casas de seguridad*. Nunca enten-

dí cómo el campo semántico de *seguridad* podía extenderse hasta límites en los que cruza su propia frontera y se convierte en su opuesto.

Un día una camioneta blanca me siguió. Abandoné una mochila. Aprendí a entrar en las tiendas y convertirme en una cliente torpe mirando las Sabritas.



Una guerra siempre cuenta,
como mínimo, dos historias.

MARÍA GAINZA

Dije que quería escuchar el mar. Los adultos manejaron y decidieron que visitaríamos una playa a la que no habían entrado desde hacía décadas. Yo pensé que era una mala idea, que quizás alguien debía intervenir para recordarles que ya no se puede hacer eso: visitar una playa así porque sí, así porque te ganó la nostalgia.

Las llantas primero lucharon contra el barro y el monte cuando intentamos adentrarnos hacia la playa. Yo no quise llevar traje de baño porque no tenía intenciones de nadar, solo quería caminar, escuchar. El mar es uno de esos lugares en los que una quiere que las cosas signifiquen algo. Me dije “una siempre se encuentra en desventaja ante él”.

De regreso, en la carretera leo en algún espectacular del gobierno “Veracruz es el segundo estado más seguro de México. Fuente: Inegi”.



Se trata de hacer con palabras
un sitio para la memoria.

SARA URIBE

Elena Poniatowska, en el prólogo que realiza para *Procesos de la noche*,

menciona que las crónicas ahí compiladas pertenecen a los textos que jamás-debieron-escribirse; también afirma que Diana del Ángel, con todo su conocimiento sobre literatura, debería dedicarse al estudio y deleite de la poesía de Rosario Castellanos o de Octavio Paz. Pero no, Diana del Ángel escribe sobre Ayotzinapa. Diana del Ángel tiene que escribir sobre degollados.

El silencio entra como una
[punzada.

¿Por qué quiero contar lo que otros quieren olvidar?

La penumbra que desaloja a la
[memoria atisba.

Aun con el mundo y su caos, no termina por quebrarse el voto de fe que le entregué a las encrucijadas de la Historia y las grietas de la vida, eternas irresueltas, por las que la ficción logra colarse. De titubeo en titubeo intento no abandonarme a la borradora colectiva. Intento no desgarrar más. Intento no perderme en mi propia memoria.

Duermo al lado de una pila de libros que alberga a Nona Fernández, Diana del Ángel, Sara Uribe, Daniela Rea, Cristina Rivera Garza y Fernanda Melchor; duermo en un espejismo de la Matosa, tengo un pasado en el que la temporada de huracanes no era precisamente un mal tiempo atmosférico, sino mal tiempo político; la luz de la lámpara sobre la mesa de noche me deja leer ¿Cómo reclamarte, Tadeo, si aquí los cuerpos son *solo escombros*?; pienso en eso de *escribir rodeada de muertos*, las necroescrituras y las necronarrativas, la pesadumbre de esas páginas que han hecho casa en mi cuerpo; en los últimos

años me he preguntado ¿qué hacemos después de leerlas?, ¿cómo y dónde las acomodamos?

Alguna vez escuché afirmar, por parte de una profesora, que lo que ha hecho mal la Historia, la literatura lo va a corregir. Me repito: corregir. Contornear el umbral a otra dimensión. Colocar palabra tras palabra para remendar las desgarraduras. Palabra tras palabra para llenar el hueco que ha dejado un cuerpo.

Yo que ahora camino gozosa las calles de la capital pienso que no las piso por azares. Las grietas de los pequeños exilios conducen hasta mí. Lo pensé un diciembre en el que la angustia de mis pasos bajo una de las calles de la ciudad con mayor encanto me llevó al único lugar que hallé con luz donde confirmé haber olvidado todo aquello que mi yo de primaria conocía, hacerse la torpe viendo la vitrina; no pude, el cuerpo me desbordó y me obligó a decir *perdón, pero un hombre me venía siguiendo*.

Hoy la policía cerró la zona más transitada cerca de casa. El revoloteo de helicópteros impera nuevamente en el cielo. La temporada de huracanes nunca se ha marchado. Por un momento, su rugido me confronta para decirme: no se han ido, todavía están aquí. **LPyH**

Indra Cano es estudiante de Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Con este ensayo ganó el segundo lugar del Premio Nacional al Estudiante Universitario 2022, en la categoría ensayo. Obtuvo mención honorífica en el Premio Nacional de Crítica Literaria de la UAA (2021).



ARTE

¿QUÉ ES EL ARTE?

Dos respuestas*

Maximiliano Sauza Durán

Primera respuesta

Una nube peregrina por el cielo. Va con tanta prisa que una limosna de oro se le cae del monedero y entra directo en el tragaluz. La tarde de mayo es ardiente. El viento, caprichoso, se digna a soplar en las puertas abiertas de cuando en cuando. Hormigas sondean la blanca pared. Ronronea un ventilador al lado. El martillo de la realidad cae en el yunque de la ficción. De la nada me pregunto: ¿qué es el arte? ...

Así se llama un ensayo de Lev Nikoláievich Tolstói (1828-1910) publicado entre 1897 y 1898. Mi edición, un regalo de hace tiempo, fue publicada en Argentina por la Editorial Tor, y no se señala ni al traductor ni el año de publicación, pero el papel, que se parte como si fuera una oblea, delata ser de la primera mitad del siglo xx. Lo leo, no obstante, con asombro. El Tolstói de *¿Qué es el arte?* es implacable, feroz, un hombre ya entrado en años, dispuesto a combatir a capa y espada todo cuanto considera podrido en el sistema cultural europeo, desde lo artístico hasta lo

científico; su voz no es la contemplativa de la primera trilogía de *Infancia, Adolescencia, Juventud*, ni la plural conciencia de Rusia de *Guerra y paz*, ni la enérgica de *Anna Karénina*; se parece más bien a la posterior (y algo inquisidora) de *La sonata a Kreutzer* y los *Cuentos populares*, aunque aquí no deja títere con cabeza, es más brava aún.

¿Para qué la simulación, la hipérbole, la exageración en el arte?, se pregunta Tolstói. ¿Esto se puede cohonestar? Repasaré brevemente sus principales argumentos. Inicia con una revisión exhaustiva de autores alemanes, ingleses, franceses, holandeses, teóricos todos del fenómeno estético, y todos autores occidentales, naturalmente. Sintetiza las varias escuelas, sin estar satisfecho ni con una ni con otra. Se centra en los problemas mutuos, y encontramos –eso sí qué raro– cierto humor en sus formulaciones: “En poesía, por ejemplo, los antiguos románticos niegan a los parnasianos y decadentes; los parnasianos deprimen a los decadentes y románticos; y los decadentes dicen pestes de todos sus predecesores, y además de los magos; y los magos no hallan nada bueno fuera de su escuela”.

Europa, esa península como la llama en alguna carta, es el blanco de todos sus ataques, y usa el veneno del alacrán para pinchar al alacrán. La postura de *l'art pour l'art* es la que más le aterra: que la belleza sea el fin último del arte. Tolstói navega en las profundas aguas de la etimología. Habla de *krasota* (*krasota*), que en ruso es belleza, “lo que gusta a la vista”, pero niega etimológicamente que lo bueno sea necesariamente bello. En las lenguas germanas y latinas la acepción de lo bello (*beau, Schoen, beautiful*) puede aplicarse también a otros fenómenos artísticos, no solo a lo visual. El concepto griego *καλοκάγαθία* (*kalokagathía*) definía la concordancia entre lo bello y lo bueno. En ruso, dice el conde apóstol, esto no tiene coherencia. “Sobre tal confusión se ha edificado toda la estética moderna”.

Y comienza a perfilar en sus primeros capítulos lo que será la defensa de los últimos: “La ciencia que distingue lo bueno de lo malo lleva el nombre de religión”. El artista medieval lo era de veras, dice, porque expresaba el sentir colectivo; era impersonal, no había necesidad de firmar la autoría, el sentimiento del artista se nutría del sentir colectivo, y el colectivo se identificaba con el sentir del artista.

Para Tolstói, “el arte verdadero” es aquel que unifica el sentir humano; el “falso arte”, *l'art pour l'art*, es el que expresa, prostituye, explota la individualidad y el exceso de amor propio del autoproclamado artista y de su séquito de iniciados y elegidos. Sí, le parecen loables las ideas de que la Belleza, la Verdad y la Bondad compendian un ser único y perfecto, como defendía Baumgarten, pero: “¡Estas palabras, lo Bello, lo Verdadero, lo Bueno, se repiten, con mayúsculas, por filósofos y artistas, por poetas y críticos que imaginan, pronunciándolas, decir algo sólido y definido, que puede ser-



Alianza animal 10

vir de base a sus opiniones! Y la verdad es que no solamente estas palabras no tienen sentido definido, sino que impiden dar un sentido a ningún arte, pues solo fueron creadas para justificar la falsa im-

portancia atribuida a la forma más odiosa del arte: a la que tiene por único objeto producirnos placer”.

Página tras página, Tolstói despotrica contra todo lo que tiene enfrente: Verlaine el borra-

chín, Baudelaire el depravado, Mallarmé el ininteligible. En materia literaria, los franceses son sus blancos predilectos. En música, los alemanes: ni Liszt, ni Brahms, ni Strauss, ni Beethoven se salvan

del cadalso; mucho menos Wagner, que, con su búsqueda de un “sistema de unión de todas las artes”, el *Gesamtkunstwerk*, es el que menos logra concretar (según el conde) algún momento artístico en cualquiera de sus piezas. “Antes los poetas escribían en latín; ahora las producciones artísticas son tan ininteligibles para la mayoría de los hombres como si estuvieran escritas en sánscrito”. Pero, ¿de quién es la culpa? Para el conde, el sistema industrial capitalista es la causa de todos los males, pues instituye escuelas artísticas que legitiman el mal gusto de las clases altas y burguesas, que no se satisfacen con nada que no les cause placer, mientras el pueblo, allá afuera, en la fábrica, en la mina y en el campo, muere en la miseria.

¿Qué diría Tolstói de un Estado como el mexicano, que no solo apoya con becas y subsidios a los artistas, sino que además los premia en certámenes federales, estatales, municipales y universitarios? Ojo: no escupo hacia arriba, no definiendo el punto de vista de Tolstói, pues yo mismo he sido múltiples veces beneficiado por estos estímulos, pero sin duda esta reflexión llega en buen momento, y creo que cualquier artista debería leer este raro libro de Tolstói, pues su crítica no lo es sin propuestas de mejoramiento. “Decir que es buena una obra de arte y que sin embargo no la comprenden la mayoría de los hombres, es como si se dijera que un alimento es bueno, pero que no deben comerlo sino algunos hombres”.¹ ¿Qué hubiera pensado Tolstói del *Ulises* de Joyce o del *Orlando* de Woolf? ¿Qué de *À la recherche du temps perdu* o de *La montaña mágica* de Mann? Sin duda nada de la vanguardia finisecular ni de los albores del xx hubiera sobrevivido a su lógica.

Romain Rolland, en su *Vida de Tolstói*, intenta justificar y has-

ta cierto punto entender al conde: ciertamente, el de esta época, es un Tolstói cascarrabias, absorbido por una búsqueda constante de Dios, creador de un sistema religioso propio, alimentado de múltiples tradiciones religiosas, hasta llegar a una especie de cristianismo primigenio, alejado de toda la parafernalia bizantina de la Iglesia ortodoxa y de todo el escolasticismo católico. La búsqueda de Tolstói se reduce a la Verdad, que ya era la heroína de una de sus primeras obras: el tríptico *Sebastopol* (1855).²

La distinción entre “el arte de los escogidos y el arte popular” es el meollo de su crítica. “Los cuentos de un habitante del Tíbet o de un japonés no me conmueven tanto como a un tibetano o a un japonés, pero me conmueven. También me produce una honda emoción la pintura japonesa, la arquitectura india y los cuentos árabes. [...] La historia de José, traducida al chino, conmueve a un chino.” Siempre fue, como apunta Rolland, ese episodio bíblico de José el gran modelo de arte perfecto para Tolstói.

Con mazo en mano, el conde atenta contra el muro de las escuelas artísticas, dedicadas a falsificar, como los seminarios teológicos (lo que le valdría la excomuniación), la Verdad. De este modo, el mal radica en la enseñanza, la crítica y la profesionalización del arte. Odia la charlatanería, endiosada por la crítica, las tomaduras de pelo que hacen pasar por obras maestras lo que son meros bodrios del mal gusto, el hipnotismo propio de los prestidigitadores académicos que propagan la falsa creencia en un arte fingido, dedicado a replicar ideas atrofiadas en los recurrentes temas que nadie entiende pero que todos alaban. (Me recuerdan estas críticas a uno de los mejores relatos de Enrique Serna, “Hombre con minotauro en el pecho”,

donde es atacado con maestría e intensidad el esnobismo, la fe ciega en el criterio ajeno, la obra insulsa que se exulta en rebuscadas interpretaciones.) Sin embargo, aunque pueden parecer injustificadas muchas (la inmensa mayoría) de las críticas de Tolstói a Shakespeare, Miguel Ángel, Berlioz, Nietzsche u Oscar Wilde, estos últimos que son “la apoteosis de la perversidad”, el ensayo se torna menos condescendiente (para nosotros) y más interesante (para entender el *ars poetica* tolstoiana), cuando habla de los rasgos que identifican al arte verdadero.

Argumenta que un signo innegable del arte verdadero es la confusión del receptor con el artista. Al lector, al expectante, cuando el arte está bien logrado, le parece “que los sentimientos que le transmiten no provienen de otra persona, sino de sí mismo, y que cuanto el artista expresa él mismo pensaba, hacía tiempo, expresarlo”. Al leer estas líneas recordé las lágrimas que me produjo su príncipe Andréi, moribundo, viendo el azul del cielo y después la imagen del terrible Napoleón frente a él, pero cuya presencia no lo inmuta en lo absoluto; y pensé en Pierre Bezújov mirando un cometa y sintiendo que todo su destino se sintetizaba en esa estela luminosa, que le guiaba por el camino del amor y de la buenaventura, mientras Moscú, la Troya rusa, ardía en llamas. Sí, el arte verdadero suprime la distinción entre el creador y el receptor, entre las fuerzas creatrices del artista y las receptoras del expectante. Tolstói es un teórico que pone en práctica sus teorías.

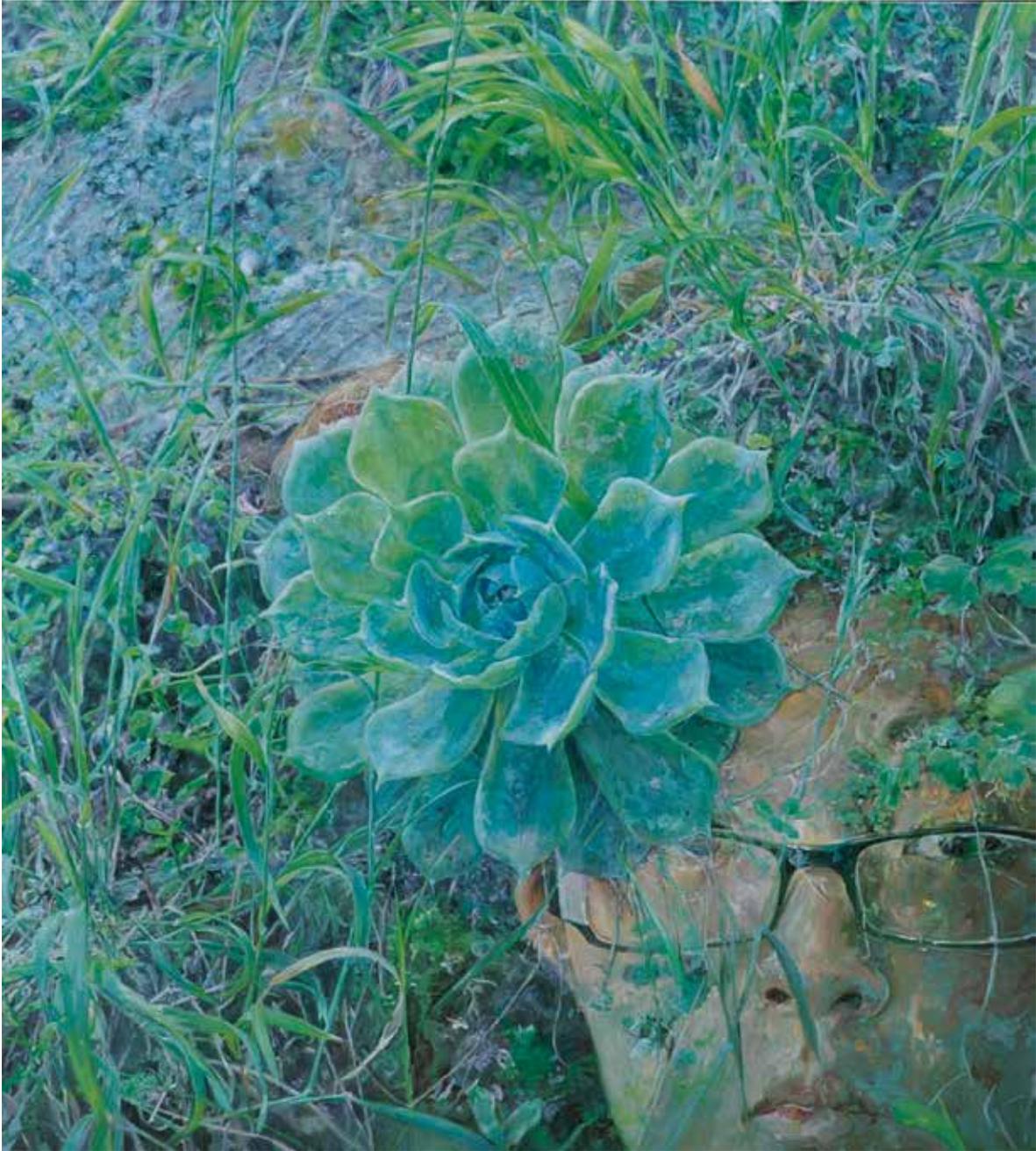
¿Pero cuáles son las características del buen arte?, ¿aquellas que permiten difuminar al artista del espectador? Según el propio conde: 1) la singularidad, la originalidad, la novedad del sentimiento; 2) la claridad de tal sentimiento

> continúa en la página 65



Planta III

KIM YOUNG SUN
Nostalgia de la naturaleza



Ombigo de princesa I



Escondite



Planta I



Jardín mágico I



Ombigo de princesa II



Jardín mágico II



Cuerno II





Mimesis



Cuerno I



Aire de Siberia



Nube II



Nube I



¿Cuándo crecieron tanto?



Ángel de la guarda

KIM YOUNG SUN

Nostalgia de la naturaleza*

A nivel global, la pandemia de Covid-19 ha causado que nos enfrentemos con la enfermedad, la reclusión y la incertidumbre. Con miras a encontrar las causas y soluciones ante estos problemas, han surgido coloquios, conferencias y charlas en las que se asocia la existencia del coronavirus con las emisiones de dióxido de carbono, el cambio climático, la contaminación y la explotación ambiental. Ciertamente, estas situaciones nos han forzado también a reflexionar sobre nuestra relación individual y colectiva con el ambiente. Desde una aproximación todavía más particular, se puede inferir a su vez que las circunstancias actuales de contagio son una advertencia, un grito proveniente de la propia naturaleza. El malestar ecológico, sin embargo, ha estado presente con anterioridad a la pandemia. El color aberrante en el cielo, el aumento de polvo en el aire, las sequías y las inundaciones, así como la extinción progresiva de ciertos animales y plantas son algunos indicios que también señalan el deterioro ambiental y a los cuales no hemos prestado suficiente atención. La negligencia y el distanciamiento hacia la existencia orgánica son una disposición que se remonta a siglos pasados:

Hace muchos años, los humanos tenían la capacidad de escuchar los gritos del grano, cuando estos se cosechaban, maduraban y procesaban. Ahora la humanidad ha perdido esta conciencia: la “mi-



Kim Young Sun, fotografía de Edgard Gamboa

mesis”.¹ Al interrumpir la comunicación con la naturaleza y considerar los objetos naturales como comunes, la vida orgánica ha dejado de hablar con nosotros.²

Como se aprecia en la anterior cita, durante la antigüedad las personas convivían de manera estrecha y cordial con la naturaleza. Debido al desarrollo de la tecnología y el pensamiento egocentrista del ser humano, las personas empezaron, en cambio, a abusar del

Las pinturas y los dibujos de *Nostalgia de la naturaleza* relatan un imaginario único, en donde el proceso de mimesis se aprovechará para demostrar cómo ciertos personajes sueñan con un espacio utópico en el que la naturaleza y los humanos coexisten armoniosamente. Esta propuesta pretende finalmente invitar al espectador a que reflexione sobre su conexión perdida con la naturaleza.

ambiente para su propia comodidad. Consecuentemente, la tierra se cubrió de concreto, metal, vidrio y asfalto, se construyeron ciudades y se eliminaron ecosistemas como parte de los proyectos de la civilización humana.

Las pinturas y los dibujos de la *Nostalgia de la naturaleza* relatan un imaginario único, en donde el proceso de mimesis se aprovechará para demostrar cómo ciertos personajes sueñan con un espacio utópico en el que la naturaleza y los humanos coexisten armoniosamente. Esta propuesta pretende finalmente invitar al espectador a que reflexione sobre su conexión perdida con la naturaleza, así como evocar en el mismo sensaciones de nostalgia por el pasado que están arraigadas en lo más profundo de su ADN.

*Las obras que se presentan en este número de *La Palabra y el Hombre* forman parte del proyecto para el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA)

Kim Young Sun nació en Corea del Sur. Obtuvo la licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de Sejong, Corea del Sur, y la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos-UNAM, en la Ciudad de México. Fue docente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas, tanto en galerías y museos como en espacios públicos en Corea, México, Alemania, Italia y Ecuador. Fue seleccionada y premiada en convocatorias nacionales e internacionales, entre las cuales destacan las siguientes: XIII Bienal Puebla de los Ángeles en México, Artistas Visuales 2019, Art Gyeonggi, Gyeonggi Cultural Foundation en Corea, Open Call for Artists for the NordArt 2018 en Alemania, Figurativas Painting & Sculpture Competition en España, XVII Bienal de Pintura Rufino Tamayo en México, VII Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán en México, IX Bienal Nacional Alfredo Zalce en México, Concurso Joong-Ang de Bellas Artes en Corea y el Concurso de escultura de estudiantes coreanos en Seúl, en Corea.

Actualmente se desarrolla como pintora y estudiante del doctorado en Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplinarias del INBAL (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), 2021. **LPyH**

NOTAS

¹ La *mimesis* no solo es una representación del objeto o una imitación del objeto sobre un bastidor, también se asocia con lo ontológico, como el camaleón que cambia sus colores de acuerdo con su ambiente y entorno. Jin Jung-kwan, 2003. *Estética moderna de Jin Jung-kwan*, Corea: Art Book.

² *Ibíd.*

expresado; y 3) la sinceridad e intensidad de dicho sentimiento. Y es esta última característica la que subordina a las otras; es la suma, “exige al artista que experimente por cuenta propia los sentimientos que expresa”.

Luego de hallar el hilo negro, recae en moralismos. El arte bueno, insiste, es la “conciencia religiosa” de una época y de un pueblo. “La conciencia religiosa es a la sociedad lo que la corriente a un río”. El arte debe someterse al principio cristiano de ligar, unir a todos los hombres. “Es, desde luego, propiedad esencial del arte, de todo arte, el unir a los hombres entre sí”. Y él, al considerarse un cristiano cuasi primitivo, se apoya en la idea del Evangelio de que lo que es grande para el hombre es pequeño ante Dios. Todo arte que desuna a los hombres es un “arte malo”. No vacila en decir que la *Novena sinfonía* de Beethoven es arte malo, así como sus propias novelas y cuentos. Desdeña todo lo que ha escrito en el pasado, ¡todo!, salvo un cuento, “Dios ve la verdad, pero tarda en decirla” (1874-5), lo cual, a todas luces, no es un acto de falsa humildad, sino la expiación a una condena que lo atormentó toda su vida: el desprecio de su genialidad. Del conjunto de sus obras, que acepta ser producto de esa educación descoyuntada y privilegiada que tanto critica, dice que es un arte “que debe ser condenado y despreciado, ya que en vez de unir a los hombres los separa”. Tacha asimismo a toda la corriente del “realismo” de “provincialismo” y regresa a los argumentos cascarrabias que atentan contra la inteligencia de cualquier lector. Alega que las descripciones de Cervantes solo son inteligibles para los españoles, las de Dickens para los ingleses, y las de Gógol para los rusos. (Autores que, no obstante, junto con Dostoievski, Victor Hugo, Homero, y

...Y, sin embargo, ¿el arte en verdad debe ser bienintencionado? ¿No son el odio, el desprecio, la tristeza, sentimientos perfectamente admisibles e incluso dignos de ser retratados, como enmienda de nuestras propios miedos y tormentos? ¿No demostró el siglo xx y lo demuestra sin cesar el xxi que las obras con nobles intenciones son las menos artísticas, las más panfletarias y mezquinas, disfrazadas solo de propaganda moralina...?

unos cuantos más, acepta admirar y rescata del patíbulo de su severo juicio.)

Así pues, ¿qué hacer? Bastaría, continúa el conde, que los seres humanos rechazaran la falsa teoría de la belleza, del arte por el arte, “que hace del placer el único objeto del arte”, para que la conciencia religiosa guiara los pasos perdidos. Está bien copiar a los grandes maestros, pero no desde la academia, no desde la profesionalización, asegura. “Pero el arte no es un oficio, sino la transmisión del sentimiento que experimenta un artista”. Tolstói avienta la primera piedra. “El artista del porvenir vivirá la vida ordinaria de los hombres, ganando el pan con un oficio cualquiera”.

No negaré que estas páginas me calaron en lo más hondo, porque sé que he sido de esos artistas que han vivido de los beneficios de las becas y los premios, migas de un sistema que legitima al arte desde un pedestal acaso corrompido. Pertenezco a la sucia ralea que Tolstói, ¡mi Tolstói!, tanto desprecia. “Hasta que se haya arrojado a los mercaderes del templo, el del arte no será templo”. ... Sí, yo soy, lo sé, uno de esos mercaderes que Tolstói echaría a patadas... Pero si me ofendo, si me duele que uno de mis héroes me arroje el dardo envenenado, la

amarga flecha, es porque sé que tiene razón. Y sé que escribía quizá no más pero sí mejor cuando tenía otras ocupaciones, cuando mis sentimientos eran más verdaderos, por el simple hecho de no estar encaminados *per se* a la construcción de tramas novelescas o febles cuentos. El problema del “arte por el arte” es el mismo de “la ciencia por la ciencia”. ¿Para qué un arte, para qué una ciencia que carezcan de empatía por nuestros semejantes? ¿Para qué una ciencia a favor del capitalismo y no de la fraternidad universal? ¿Para qué un arte y una ciencia que desuna a quienes me rodean? ...Y, sin embargo, ¿el arte en verdad debe ser bienintencionado? ¿No son el odio, el desprecio, la tristeza, sentimientos perfectamente admisibles e incluso dignos de ser retratados, como enmienda de nuestras propios miedos y tormentos? ¿No demostró el siglo xx y lo demuestra sin cesar el xxi que las obras con nobles intenciones son las menos artísticas, las más panfletarias y mezquinas, disfrazadas solo de propaganda moralina, de encubrimientos groseros de falsas ilusiones?

¿Qué es el arte? “El arte no es una alegría, ni un placer, ni una diversión. El arte es una gran cosa. Se trata de un órgano vital de la humanidad que transporta al dominio

del sentimiento las concepciones de la razón”, me responde Tolstói.

Segunda respuesta

Camino por la calle. Vengo de un café. La tarde desbarranca hojas secas de los árboles. El calor amaina. Acabo de leer un libro maravilloso. Es uno de los Clásicos Verdes publicados por Vasconcelos: una antología de Rabindranath Tagore.

Al igual que mi ejemplar de *¿Qué es el arte?* de Tolstói, el de Tagore no da muchas señas. “Traducción hecha en el Departamento Editorial”, dice la página legal.

Rabindranath Tagore (1861-1941) me resulta una iluminación. Para este autor bengalí, premio Nobel de Literatura 1913, el Arte es una vía más del *yoga*, un medio, un camino espiritual que ayuda a edificar la personalidad, es decir, la relación del individuo con el Todo.

En *Personalidad* hay un texto, el capítulo inaugural, titulado “¿Qué es el arte?”, en el que Tagore no acude a la exhaustiva revisión de los autores occidentales que hace el conde apóstol de Yásnaia Poliana. Al contrario, no quiere “juzgar al río desde el punto de vista de un canal”; se limita a citar pasajes de viejos textos sánscritos. No pretende iluminar nada nuevo, y por lo tanto lo logra. “La luz de una linterna sorda permite tener una visión clara, pero no completa” de la obscuridad.

No vacila en reivindicar contra lo que Tolstói despotrica sin cesar: que el goce del alma es el fin de la literatura y, por extensión, de las artes todas, justificándose en lo que a Tolstói le faltó: pensamientos del Oriente. A la necesidad del animal de satisfacer lo que el instinto le pide, se contraponen el exceso de ese instinto que se convierte en la conciencia que tenemos de nosotros mismos. El ser humano acumula una riqueza

irresponsable, que se traduce en un excedente, un anhelo por trascender. “Esta es la razón por la que, entre todas las criaturas, solo el hombre se conoce a sí mismo, porque su afán de conocimiento retorna a él en su exceso”.

Tagore no es cristiano sino hindú, y las fuerzas creatrices que defiende son las de Brahma, el Ser Supremo del que todo emana y al que todo retorna. “Este mundo aparente es el mundo del hombre”. Los hinduistas creen que hay dos realidades: el mundo fenoménico, *pancriti*, y el de los espíritus, *purusha*; y según ellos ambas realidades no se tocan, pues todas nuestras almas individuales habitan en *purusha*, y *pancriti* es el sueño de aquella. Con el sueño volvemos al *atman*, el elemento invisible y unificador donde todo nace y adonde todo retorna. Todo es *maya*, y *maya* en la India es ilusión. Pero el arte, según Tagore, es uno de los caminos para unificar el mundo fenoménico y el espiritual.

Con nuestro amor y nuestro odio, nuestro placer y nuestro dolor, nuestro temor y nuestro asombro, laborando de continuo en él, este mundo se va haciendo parte de nuestra personalidad. Crece con nuestro desarrollo; cambia con nuestros cambios. Somos grandes o pequeños, según la magnitud o pequeñez de esta asimilación; según la calidad de su suma total. Si este mundo nos fuese arrebatado, nuestra personalidad perdería todo su contenido.

Hay un término sánscrito, *rasa*, que es como una sustancia que reside en todas las cosas del mundo, y nuestras emociones, según Tagore, “son como jugos gástricos que transforman este mundo de apariencia en el más íntimo de los sentimientos”. Los jugos nuestros y los

del *rasa* se excitan recíprocamente. (Para Octavio Paz, *rasa* significa sabor, pero también podría ser talante, humor, estado anímico. “*Rasa* es todo eso y más: ‘gusto’”, dice el poeta mexicano. La unión de esas sustancias genera la experiencia estética, el vínculo íntimo y sensorial entre las cosas y los seres.)

“Pero una descripción de la belleza del amanecer tiene para nosotros un interés eterno, porque en ella no es el hecho de la aurora, sino nosotros mismos, lo que constituye el objeto de interés perenne”, afirma Tagore. Octavio Paz quizá replicaría en un poema: “Me miro en lo que miro *soy la creación de lo que veo*”. Y Tagore, acaso, añadiría: “Te veo en el punto en que eres lo que soy”.

Para el bengalí, el mundo de la ciencia, el mundo de lo externo es “un mundo que no debemos tocar con nuestros sentimientos”. La ciencia astronómica explica el movimiento de los astros, pero no lo que sentimos cuando en una noche salimos al patio y contemplamos el resplandor de las constelaciones. “Me basta el lenguaje más llano cuando tengo que decir lo que sé acerca de una rosa; pero no así para decir lo que siento acerca de ella”.

Maya, la apariencia, la ilusión, hace que confundamos lo que es con su apariencia. “Entonces surge el Arte, y olvidamos los clamores de la necesidad, el provecho de lo útil –y las agujas de nuestros templos tratan de besar a las estrellas y las notas de nuestra música de penetrar la profundidad de lo inefable”.

Al igual que Tolstói, Tagore piensa que “todo arte verdadero tiene su origen en el sentimiento”. ¿Cómo no sentirnos alarmados por los delirios de Hamlet, horrorizados por la relación tóxica de Cathy y Heathcliff, sacudidos por el amor insano de Gustav von Aschenbach, aterrorizados por la Coatlicue mexicana, asom-



Etnografías errantes 6

brados y sin aliento ante *Las meninas* de Velázquez o conmovidos hasta el llanto con nuestras canciones favoritas? “La oficina del abogado, por regla general, no es bella, y la razón es obvia”. Hay un orden de las cosas, y el mundo fenoménico está condicionado por nuestra conciencia. Soñamos el mundo que presenciamos. El artista penetra en lo esencial, logra

plasmear la personalidad de la cosa retratada, porque se la apropia y se identifica con ella, sin necesidad de pretender copiar todos sus detalles. “La grandeza y hermosura del arte oriental, sobre todo en el Japón y en China, consisten en esto: que allí los artistas han visto esta alma de las cosas y creen en ella. El Occidente tal vez crea en el alma del Hombre, pero en rea-

lidad no cree que el universo tenga alma”. Para muchas culturas del Oriente, lo humano es espejo de lo divino. “Porque el esfuerzo único de la personalidad del hombre tiende a convertir en humano todo aquello que tiene en verdad algún interés. Y el Arte, como la vegetación cultivada, indica hasta dónde ha conseguido el hombre hacer suyo el desierto”.

Ética y estética aquí no rivalizan, no tienen por qué tocarse una a la otra, son fragmentos de algo más frondoso. “Porque tenemos fe en esa alma universal, nosotros los de Oriente sabemos que la Verdad, el Poder y la Belleza están en la Sencillez, allí donde es transparente y las cosas no obstruyen la visión interior”. Tolstói sin duda estaría de acuerdo en que la Sencillez es el motor de la Verdad, pues nace de la sabiduría popular, del sentimiento acumulado por el reconcomio colectivo.

“Porque los hombres son criaturas de la luz. Siempre que se dan cuenta plena de sí mismos, sienten su inmortalidad”. El gozo de vivir y la facultad para expresarlo son los fines del arte. “Esta edificación de su mundo verdadero –el mundo vivo de la Verdad y la Belleza– es la función del Arte”. El ser humano está condicionado por ese exceso de instinto que lo hace consciente de su existencia, que le permite anhelar la trascendencia. “El hombre es verdadero solo en el punto en que siente su infinitud, en lo que tiene de divino, y lo divino en lo creador que hay en él”. Un poeta dice hipérbolos, pero a la luz del Arte, del corazón, se vuelven verdaderas. “El orden de una gran batalla puede ser un hecho importantísimo; mas resulta inútil para los fines del Arte. Pero lo que la batalla ha causado a un solo soldado individual, separado de aquellos a quienes ama y mutilado por toda su vida, tiene un valor vital para el Arte que trata de la realidad”. (He sentido la locura del Quijote y la cólera de Aquiles. Uno sabe cuando está ante una obra de arte. La intuición lo dicta; el alma lo siente con sus sacudidas silenciosas.)

La aspiración, el gozo, el sacrificio son los elementos infinitos del ser humano, cuya finitud se merma paso a paso, agotándola día con día. “La historia, mientras no hace más que copiar a la ciencia y tratar de

abstracciones, permanece fuera del dominio de la literatura. Pero, como narración de hechos, ocupa su lugar al lado del poema épico. Porque la narración de los hechos históricos da a las épocas a que pertenecen, cierto sabor de personalidad”. El soldado que cuenta su relato de guerra regresa aquello que le fue dado: el retrato de su alma, sus miedos, lo que lo hace combatir o desistir. “La literatura clásica de la antigüedad estaba poblada solo de santos, de reyes, y de héroes. No iluminaba a los hombres que amaban y sufrían en la obscuridad”. Pero el camino se ha abierto. Nuevas naves para viejos mares.

“El hombre se oculta y la verdad se borra en su amorfía”, dice el iluminado yogui. Hacer pasar la verdad por mentira y la mentira por verdad son vías distintas, tan distintas, como dos granos de arena. “En estos extensos espacios de nebulosidad, el Arte crea sus estrellas: estrellas que son definidas en su forma, pero infinitas en su personalidad. El Arte nos llama ‘las criaturas de lo inmortal’, y proclama nuestro derecho a morar en los mundos celestiales”. El Arte es un camino del Yoga, un salvoconducto espiritual.

En otro libro, *Sadhana*, Tagore afirma que la belleza “es omnipresente; por lo tanto, todas las cosas son capaces de producirnos alegría”. A eso se dedica nuestra existencia: “que sepamos siempre que ‘la belleza es verdad y la verdad belleza’; todo viene del Ser Supremo, Brahma, y todo va a él”.

Aunque en nombre de la religión “se han consumado hechos que agotarían todos los medios de castigo del infierno”, sufrimos en la obscuridad y reclamamos nuestro derecho a hacer nuestro el desierto.

¿Qué es el arte?, me pregunto al contemplar esa luz despeñada de una nube peregrina en una ardiente mañana de mayo. ¿Qué es

el arte?, me pregunto sintiendo el soplido caprichoso y voluble del viento, que se digna a entrar por las puertas abiertas de cuando en cuando. ¿Qué es el arte?, me pregunto mientras un hilo de hormigas sondea la blanca pared. ¿Qué es el arte?, le pregunto al ventilador que ronronea aquí junto mientras el martillo de la realidad cae en el yunque de la ficción. ¿Qué es el arte?, me pregunto leyendo al cristiano Tolstói y al hinduista Tagore. ¿Qué es el arte?, me pregunto y me digo que quizás el arte es una vía del yoga, una manera de unir a los seres humanos, unas cuantas palabras que ordeno y que me hablan de una belleza que está más allá de las cosas aparentes, porque esta luz despeñada, esta nube peregrina, esta tarde ardiente, este ronroneo de ventilador, este viento voluble, este instante irrepetible, todo esto soy yo mismo. **LPyH**

Xalapa, 10-14 de mayo, 2022

* Capítulo de un libro de ensayos sobre arte aún en ciernes.

NOTA

¹ Un argumento que tiene su paralelo con Tagore, en su gran ensayo *Personalidad*, al hablar de Dios: “Resulta una mera tautología decir que Dios es incognoscible cuando dejamos de recurrir a la persona que puede conocerle y que le conoce. Es lo mismo decir que el alimento es incomible cuando el que come está ausente”. Pero ya hablaré de Tagore más adelante.

² “La heroína de mi relato, a la que amo con todas las fuerzas de mi alma, que trato de mostrar con toda su belleza, es aquella que siempre fue y será la más bella: ¡Es la Verdad!”, dice al final de la segunda parte de la novela.

Maximiliano Sauza Durán (Querétaro, 1993) es arqueólogo y maestro en Literatura Mexicana por la UV. Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo 2020.

DIVAGACIONES sobre el andar

Itzel Bruno

Existe sobre la tierra un gran privilegio al que, por un lado, muchos renuncian, y que, por otro, pocos aprovechan hasta terminar cansados: caminar. Hace no mucho, yo caminaba al trabajo y recorría varios kilómetros diarios, entre lluvia, neblina, sol y tráfico. El trayecto que recorría era para mi mente lo que mis piernas para mi cuerpo: un motor que me mantenía haciendo conexiones, trazando rutas –literal y figuradamente–, haciendo asociaciones.

Si bien caminar bajo las anteriores circunstancias no supone un logro maratónico, el aislamiento que vendría en 2020 marcó una gran diferencia para todos en el mundo, acostumbrados a no parar nunca. Fuese poco o mucho lo andado antes, hicimos un alto total. Se desdibujaron millones de trayectos, recorridos y movimientos en las calles y en lugares concurridos, y el arte, la cosa pública y toda invocación colectiva se vieron también reclusos.

Saltó a la vista un fenómeno social: a pesar de tener ese alto que la humanidad tanto necesitaba de la rutina, rápidamente vino otro reemplazo a las mareas urbanas, a la existencia en el espacio público: las redes sociales repuntaron y el hogar se volvió un foro que invitaba al ocio y a la risa fácil. Fue otro modo de congregación. Además, el instante se volvió lo imprescindible, al grado de que los momentos íntimos comenzaron como nunca a adquirir un carácter público inusitado.

Luego, a inicios de 2021, después de casi un año trabajando en *home office*, fui diplomáticamente “invitada” a crearme una cuenta de Tiktok y a usar Instagram todos los días para revisar tendencias y así redactar notas sobre *belleza y moda* para el sitio en el que traba-

jaba. Por ejemplo, escribí sobre una *influencer* que se remarcaba las ojeras en lugar de disimularlas; sobre los *looks* monocromáticos que se vieron en la toma de posesión de Joe Biden y Kamala Harris y de quiénes serían las sucesoras *con estilo* en la Casa Blanca. Con cada nota me asombraba de asistir a un espectáculo imparables y cada vez más común: el de lo fugaz y vacuo, que desestabilizó los conceptos que usaba para *ver* el mundo; entre ellos, los de virtualidad, belleza, arte, cultura y medios de información. En especial, de cómo están al servicio de las agendas políticas según la temporalidad, y cómo ahora el arte es cualquier cosa o cualquier cosa es llamada arte.

Beatriz Sarlo, en su estudio sobre el tiempo pasado y el giro subjetivo desde distintas esferas, entre otros elementos culturales, dice que en el siglo xx:

la historia social y cultural desplazó su estudio hacia los márgenes de las sociedades modernas, modificando la noción de sujeto y la jerarquía de los hechos, destacando los pormenores cotidianos en una poética del detalle y lo concreto [...] (2005, 12). El pasado vuelve como un cua-

dro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades que ya no se encuentran en el presente (2005, 19).

Y añade que

la vida doméstica, la organización de la casa obrera y popular, las vacaciones, la administración del gasto en condiciones de relativa escasez, las diversiones familiares [...] tocan no solo a los estudios culturales sino también a las reconstrucciones del pasado (20).¹

Ella publica estas líneas en 2005, cuando aún no veían su auge las redes sociales, y lo hace bajo el contexto de acontecimientos sociopolíticos muy graves como dictaduras y guerras, poniendo en el centro la enunciación por parte de sujetos con características específicas: son marginados, han vivido acontecimientos traumáticos y su voz y denuncia se encuentran en un proceso de validación a través del testimonio y del discurso de la memoria, ambos actos subjetivos, que han logrado insertarse en la academia.

Pero 17 años después, gracias a la tecnología y a un cambio de paradigmas sobre el individuo,

su memoria y su registro, tal poética del detalle y lo concreto logra coexistir al lado del instante, la inmediatez como modo de vida y ya no más del recuerdo. Es decir: hoy parte de la historia de la cultura tiene su foco en la individuación que comienza en el siglo xx gracias a un sistema que aísla pero, al mismo tiempo, expone los detalles de la vida. No es extraño, entonces, que las cuentas y los perfiles se ofrezcan gratis en todos los sitios y cada nombre sea ahora incluso una marca; que haya una apropiación y existamos a través de cada red: *mi* Instagram, *mi* canal, *mi* página...

¿Cuántos videos banales se han subido a la red invitándonos a *permanecer* en momentos únicos e irrepetibles para quien los registra, mientras los demás perdemos los propios por verlos? Entramos como espectadores de una nueva película llamada *realidad* a través de videos, *reels*, historias, con muchas dosis de entretenimiento. Y muchos momentos se producen, sin más, en el hogar, la tienda, el súper, en intimidad. Somos parte de un gran espectáculo; a veces pareciera que nos aproximamos a un planteamiento tan parecido al de *Truman Show*, donde para el protagonista se difumina la línea entre lo genuino y lo que está servido para una audiencia que busca eso, *show*. Vivimos viendo las películas de otros. El impulso que tomó la representación de circunstancias comunes en la vida íntima a consecuencia de la pandemia se dio gracias a una expresión del costumbrismo, al cual, irónicamente, no estábamos acostumbrados, y por eso ha significado un cambio tan impactante para la humanidad.

Entre lo propuesto por Sarlo y los tiempos de hoy está la gran diferencia de que el internet logra que cohabiten diferentes clases sociales e ideologías en un mis-

mo espacio virtual, donde casi todos tienen libertad de expresarse e incluso la posibilidad de llegar a ser figuras de autoridad, pero también de escarnio. Se volvió una gran ciudad intangible donde descansan identidades, individualidades, conceptos, narrativas y se cuelgan chismes como en los tenderos. Ha reemplazado al movimiento físico, y el acto subversivo que a veces logró el caminar, como apropiarse de las calles de manera política, ahora es la navegación de los internautas, quienes deben aceptar la censura en ocasiones en “pro” de nuestra era políticamente correcta.

|| Durante la pandemia, mientras muchos tuvieron descanso, otros llenaron vacíos trabajando hasta tarde. Pero Tiktok e Instagram seguían ahí. Millones de fotos se subían a diario porque, ante un evento tan grande, histórico, que nos hacía distantes, no se podía dejar de existir ni de contar la experiencia en primera fila. La ausencia no es una opción para la humanidad. Dígnanos que no podemos hacer una cosa y encontraremos el camino para hacerla hasta sus últimas consecuencias.

Por supuesto, el internet y la digitalidad son la nueva *multitud*. Esa multitud en la que hombres y mujeres, ya no solo rondando los 60 años, como el personaje mal encarado del cuento de Edgar Allan Poe, sino de cualquier edad, encuentran su fuente y su elixir de vitalidad, mientras que cuando no la tienen se les dibuja en la cara, como a este extraño, “algo más intenso incluso que la desesperación” (1840, 79).² Nuestro narrador dice de él: “como de costumbre, anduvo de acá para allá y en todo el día no salió del tumulto de aquella calle” (80). Hombres y mujeres modernos,





así vagamos hoy todo el día en la ciudad virtual.

“El hombre de la multitud” –con disfraz de cuento pero con esencia de crónica– tiene vigencia hoy en tanto que, sea el Londres del XIX o el de 2022, estamos condenados a la necesidad de reafirmar una identidad a través de cualquier método porque, de lo contrario, somos uno más; condenados al impulso de estar rodeados de personas, de ser vistos y escuchados, de existir a través del otro.

“Su pasión y su profesión es fundirse con la multitud”, dice Baudelaire de un pintor a quien compara con este personaje misterioso sin nombre, y si bien él habla en sentido figurado, la *pasión de existir* en este mundo moderno y registrarlo en el ciberespacio ya se ha vuelto, literalmente, una profesión. El hombre moderno gana dinero a través de las redes sociales, de su imagen y de compartir contenido, no para aportar algo valioso sino para *no dejar* de aportar, aunque sea algo que ya hicieron otras 20 personas de la misma manera. El hombre de la multitud que le parece tan interesante a nuestro narrador destaca por descomponerse ante la soledad a un grado enfermizo; ve su propia tranquilidad amenazada en los puntos urbanos desolados y apagados, como si en ello se le fuera la vida. ¿No estamos hoy de la misma manera? Acompañados pero solos en ese desfile de fotos, memes, videos y publicaciones de la vida privada.

Ahora la existencia sucede por apropiación de ese otro espacio público –en riesgo, también, de sufrir una falta de democratización–. Y así también navegamos en ese mar, y lo que antes el hombre llamaba Destino hoy se llama Algoritmo, una deriva que nos lleva a través de caminos con otros paseantes igual de perdidos.

< Enebro

III

Este devenir nos lleva hacia algo llamado arte, que se ha encontrado muy ligado a la contemplación, para lo que hoy francamente no hay tiempo. Partamos de un supuesto que no pretende ser científicamente acertado sino un divertimento: si nuestra forma de *vivir*, de *existir*, y de *estar* ha cambiado gracias a las relaciones laborales, entre otras cosas (la *productividad* se ha vuelto la palabra favorita de los últimos años; reduciéndolo, Paul Lafargue en *El derecho a la pereza* defiende que en realidad el trabajo, y no el ocio, es la madre de todos los vicios), sería consistente suponer que hoy la contemplación es un lujo y la observación detallada, una nimiedad. Ese alto total representó para muchos un descanso, que en algún momento debía acabarse, porque menos productividad = crisis. Caminar, perderse, hacer arte y contemplar son actividades que requieren tiempo.

Esto lo sabían los dadaístas, surrealistas, letristas y situacionistas quienes, entre sus propuestas, le dieron a la exploración de la ciudad mediante el caminar el estatuto de arte, de *readymade* inmaterial. ¿Imaginarían, al hacer sus recorridos, deambulaciones y derivas, que 100 años después caminar detenidamente también sería un acto transgresor? ¿Imaginarían que 100 años después la medicina occidental afirmaría que el exceso de trabajo sin descanso es perjudicial, luego de que, en aras del progreso, décadas anteriores se afirmara que el hombre debe mantenerse ocupado para no caer en la locura?, ¿que el pensamiento oriental llegaría como *boomerang* para enseñarnos cómo aplacar la mente ante tanta *multitud*?

IV

Un día, al salir de clases, caminaba muy lentamente en mi trayecto. Una maestra con quien me crucé me dijo: “se nota que no tienes ganas de llegar a tu casa”. Pero yo no iba a mi casa. Iba en dirección contraria, no recuerdo a dónde. En ese tiempo comenzaba a explorar la ciudad en solitario y, en consecuencia, iniciaba mi diálogo interno. Llegó el descubrimiento, primero, de sentirme en desamparo ante otros que se desplazaban por el espacio igual que yo, con su propio cuerpo y voluntad, a moverse para cumplir con un destino; luego, averiguar que podía perderme no solo en la ciudad sino también en mis pensamientos, lejos de la música y del ruido de la televisión a todo volumen en casa que, deliberadamente, alguien más decidía poner. Y ahí estaba, en mi propio lugar. Veía mi andar, la calle, los paisajes. Las grietas en el cemento, los árboles, la basura, los charcos. Y entre ese descubrimiento, noté que comenzaba a existir también para la mirada masculina. Entendí que no todos los transeúntes somos iguales y que para las mujeres es todo un logro pasar desapercibidas. Comencé a sortear los peligros de la “modernidad” y de la naturaleza humana (en mi caso, ambas tercermundistas). Sin saberlo, estaba siguiendo los pasos perdidos de otros caminantes.

Los vanguardistas franceses, al abordar este acto natural del ser humano desde su relación con la espacialidad y el intelecto, jugaron un papel importante para la historia del arte, llevándolo a territorios tan abstractos como concretos. En su proyecto buscaban dar cuenta de diversos propósitos artísticos: 1) La creación artística desde una perspectiva colectiva, al “anular los componentes individuales de la obra de arte” (Careri 2013, 78)

mediante paseos en grupo; 2) estudiar la ciudad desde las perspectivas psicogeográfica (con los letristas y situacionistas) y mecánica (el movimiento como herencia del futurismo); 3) abordar la ciudad desde la banalidad y el inconsciente (principalmente los dadaístas y surrealistas), apostando por “la construcción de una acción estética que debía llevarse a cabo en la realidad de la vida cotidiana”, que sería “capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte” (58-59).

Con los dadaístas, las “visitas” ponían de manifiesto la banalidad y la desacralización del arte al explorar lugares geográficos comunes; con los surrealistas, y con el psicoanálisis naciente de trasfondo, llegaría la exploración urbana a través de *deambulaciones*, que implicaban paseos “automáticos”, al igual que su escritura (o también “escritura automática en el espacio real”) con el objetivo de perderse y llegar al inconsciente de París: “La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control” (68). Después, llegaría la *deriva*, el andar “con un control concreto de los medios y de los comportamientos”, aceptando aún los imprevistos y el azar, pero priorizando la acción en lugar de la ensoñación.

Todo esto fue la continuación, de hecho, de otro gran acontecimiento que comenzó antes, cuando esa mencionada modernidad tocó la puerta de Francia:

El escenario de la primera acción de Dada es precisamente el París moderno, la ciudad por la que, ya desde finales del siglo XIX, vagaba el *flâneur*, aquel personaje efímero que, rebelándose contra la modernidad, perdía el tiempo deleitándose con lo insólito y lo

absurdo en sus vagabundeos por la ciudad. Dada eleva la tradición de la *flânerie* al rango de operación estética (63).

Habrà que notar que para los vanguardistas la modernidad no parecía lo mismo que para otro experto en ella. Baudelaire dijo que “es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (2014, 22). Para él es, casi en un sentido literal, el tiempo o la era presente, a la que en su opinión muchos pintores no se ajustaban por ceñirse a modelos de belleza antiguos. Y “para que toda modernidad sea digna de volverse antigüedad, es preciso que se destile la misteriosa belleza que, sin proponérselo, la vida humana deposita en ella” (23). En la belleza también entra el azar.

Así que los vanguardistas, cansados de la modernidad (las máquinas, la tecnología de su presente), un día se precipitaron entre la multitud; descubrieron que ellos mismos eran burgueses y que existían los barrios marginales, hacia donde fueron para asombrarse ante lo “maravilloso cotidiano” que también allí reina.

Y, después de todo, también aquí estamos los internautas, pintores de la vida moderna, acaso también hombres de la multitud que, siendo cada uno “un yo insaciable de *no-yo*” y existiendo a través de la identidad colectiva, nos aferramos a ser, como Baudelaire describía, “el paseante perfecto, el observador apasionado [que] halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito” (18). **LPyH**

REFERENCIAS

Baudelaire, Charles. 2014. *El pintor de la vida moderna*. Ciudad de México: Taurus.



Izote

Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Poe, Edgar Allan. 1840. “El hombre de la multitud”. Disponible en versión digital: <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/poemultitud.pdf>.

Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Ciudad de México: Siglo XXI.

NOTAS

¹ Lo hace en relación con Richard Hoggart, autor del que extrae algunas de sus propuestas.

² Hablo de “hombres y mujeres” para hablar de

la humanidad hoy, pero es claro que una mujer no podría ser “de la multitud” en la temporalidad de esa narración sin ser, sospechosamente, una prostituta. La historia cambia cuando las mujeres habitan el espacio público, y nocturno además. Por otro lado, aún hay mujeres –principalmente– y hombres de tertulias que tampoco existen si no están en los eventos sociales.

Itzel Bruno es egresada de la Facultad de Letras Españolas (UV). Es correctora de estilo y se dedica al marketing de contenido, la edición de textos y la creación literaria, particularmente en el género ensayo.

ENTRE LIBROS

Traducir la música de la luz

Ensayo

Lester Herrera



Ernesto Lumbreras, *El vidente amateur: nociones elementales sobre la materia poética*, México, UV, 2021, 107 pp.

¿Quién escuchó la voz del viento,
la palabra que dice,
su grito interminable en la
[montaña,
y descifró el lenguaje de los
[ruidos,
el galopar de letras del follaje,
y las “eles” del agua?

“El mago”, VERÓNICA VOLKOW

De la lectura se ha dicho de todo, sea como ejercicio cognoscitivo e intuitivo de autoconocimiento, como conocimiento de lo sagrado o reconocimiento de la otredad. Sí, Arthur tenía razón aunque no

Para no dejarnos embestir por ese “toro semántico”, que decora la colección de clichés abstractos que visten el lenguaje metafórico, hay que intentar volver cantando del infierno. Esta expedición inicia tras la minuciosa y apasionante lectura que hizo Lumbreras de sus colegas: Poe, Coleridge, Mallarmé, Gorostiza, Huidobro, León Felipe, Gironde y Pound; su “código de conciencia” incluye a Eduardo Chillida y al compositor John Cage, por mencionar algunos.

la necesitara: “quien lee descubre otro mundo con palabras de este mundo”. Pero quien descubre otro planeta y todavía tiene el brío de escribirlo, versificarlo o traducirlo, le hereda al *hypocrite lecteur* un reflejo de su inmensidad. En este multiverso, tan devoto de la comunicación instantánea, tendemos a olvidar que la correspondencia fue, es y será –aunque sea digital– un confesionario que devino en género literario; tan solo *Las cartas del vidente*, que Rimbaud escribiera en la primavera de 1871, estremecen hasta nuestros días por su planteamiento del *yo* como ese *otro* que somos todos.

Si, como pensamos, quien escribe es, fundamentalmente, un lector o lectora, quien traduce es –en el mejor de los casos– un iniciado capaz de leer siete versiones de un trauma vuelto canto. Así lo demuestra el poeta jalisciense Ernesto Lumbreras (1966) en *El vidente amateur: Nociones elementales de la materia poética* (Editorial UV, 2021), un palimpsesto de 12 ensayos escritos a lo largo de su oficio como traductor, pero, sobre todo, de su vocación como lector infatigable de múltiples armonías. Quien ganara el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (1992) con *Espuela para demorar el viaje*, el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario Malcolm Lowry por *Oro*

líquido en cuenco de obsidiana: Oaxaca en la obra de Malcolm Lowry (2013), y el Premio Iberoamericano Ramón López Velarde (2021) con *Un acueducto infinitesimal* –retrato de los últimos nueve años de vida del poeta jerezano–, conoce bien la cadencia del bosque poético, y no duda en escribir lo indecible al hablar de la petulante aura de ciudadanos ejemplares que rodea a los promotores de la lectura, las infidelidades que tiene el traductor para con el texto madre, y la dicotomía comercial entre arte y producción que nos aleja de la empatía y la complicidad, como si el valor de un atardecer tuviera un precio que no vulnerara el milagro de ver arder el cielo antes del llanto.

Para no dejarnos embestir por ese “toro semántico”, que decora la colección de clichés abstractos que visten el lenguaje metafórico, hay que intentar volver cantando del infierno. Esta expedición inicia tras la minuciosa y apasionante lectura que hizo Lumbreras de sus colegas: Poe, Coleridge, Mallarmé, Gorostiza, Huidobro, León Felipe, Gironde y Pound; su “código de conciencia” incluye a Eduardo Chillida y al compositor John Cage, por mencionar algunos. La lista es larga cuando se es cliente distinguido de la paradoja, porque para crear hace falta creer, aunque sea, en la historia musical de las

palabras, así las enuncie un chamán amazónico, un aprendiz de brujo o un ladrón del fuego que en el apellido lleve la lumbre del ingenio al servicio de la versatilidad.

En este “banquete de ideas”, el vidente amateur habla sobre el porqué de sus visiones con la austeridad propia del asceta. Ernesto pone sobre el tablero el valor de la brevedad y la abundancia, una discusión sin fin. Entre los escritores, los poetas y los lectores la longitud de la obra genera fricciones. ¿Acaso tiene alguna relación la extensión con la trascendencia? Comparar el taller compositivo en el que Emily Dickinson y Walt Whitman crearon su poética, nos permite mirar cómo cada uno tuvo su propia técnica para conjurar esa capacidad de labrar imágenes, bautizada por Ezra Pound como *logopea*. Para comprender sin dogmas que importa poco si se necesitan más o menos palabras para reconstruir el mundo, nos da la diferencia entre la obra de Marco Antonio Montes de Oca y la de Gabriel Zaid: el primero, apegado a andarse a tientas por las ramas para alcanzar la cima; el segundo, dedicado a quitarle versos a sus poemas y poemas a sus libros. Seamos inasibles, la goma de borrar es un machete que abre caminos hacia lo eterno mínimo.

Dice el novelista Alan Pauls que el ensayo es el brazo armado de la lectura porque da continuidad a la misma por otros medios. Como buen ensayista, Lumbreras da continuidad a sus lecturas de la vida al no ceñir ese ejercicio de la imaginación solamente a los textos, pues tiene asimilada la prueba de que el significado total de un artefacto literario es legible desde un pronombre, un adjetivo demostrativo o un adverbio; incluso, parte del verbo latino *restare* para mostrar cómo la brevedad accede a la permanencia. Es esta relación de leer el todo por la parte la que –Pauls asegura– facilita al ensayista pensar por destellos y



Panza de burra

trabajar con el saber libre de prejuicios, a la manera del *flâneur*, paseando entre lo sublime y lo mundano sin temor a lo contingente.

Una de las inspiradoras devociones de Ernesto que más atrapa el oído es su conocimiento de la lengua vulgar del “excelentísimo poeta” Dante Alighieri; solo alguien así de enamorado pudo en-

tregarse a la traducción de *Museo de sombras*, de Gesualdo Bufalino, autor clásico de la literatura italiana contemporánea que le impondría un reto personal: la traslación musical de aquella luz vertida en viñetas donde las mujeres se asemejan a marcas de tabacos porque en italiano la *cigaretta* tiene la indiscutible e ins-

piradora sensualidad del género femenino.

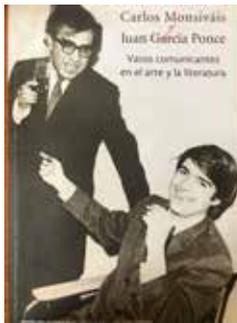
“U lampiunaru. El farolero” y “Nuestros primeros cigarros” son solo la antesala de un planteamiento dirigido a “los conjurados de Babel”. ¿Cómo saber si la traducción de un texto es una perífrasis, una recreación o una transcreación? Así como el del farolero, quien imita la gracia de un brujo al realizar su trabajo nocturno, y cuya responsabilidad es hacer realidad los milagros de la luz, es el oficio de traductor; hablamos de alguien capaz de iluminar u oscurecer nuestro espíritu según su habilidad para traducir la *melopea*, esa etiqueta poundiana sobre la magia para generar ritmo y melodía, pese a los márgenes de infidelidad que represente la arriesgada labor de decir lo mismo en otro idioma.

Volvamos al punto de partida. La magia de Ernesto en cada ensayo no evade responsabilidades éticas y estéticas. Aquí, la discusión sobre si existe o no la inspiración apenas es el comienzo de una larga pesquisa en la que es posible que los hacedores de escritura compartan a la musa. La función social de la poesía tampoco es una charla pendiente en estas nociones; tal vez una carta inspira el nombre del libro para trazar lo que viene: el poeta cita la misiva de Hölderlin enviada a su madre, donde Friedrich confiesa que el más peligroso de los bienes que se le dio a los humanos es el lenguaje; así, el lector de mil y una cartas, de kilómetros de versos y de crítica de arte italiana, sabe que una de las pruebas más difíciles del iniciado no es destruir la torre, sino tener la voluntad de reconstruirla y hacer legible lo inefable. **LPyH**

Lester Herrera estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Editor fantasma de revistas independientes, director de arte del largometraje *Tlaminimes* (2019), organiza el FICO 2022.

Obras son acciones Catálogo de exposición

Mildred Castillo Cadenas



Ángel Aurelio González Amozorrutia, *Carlos Monsiváis y Juan García Ponce. Vasos comunicantes en el arte y la literatura*, México, Museo del Estanquillo/Secretaría de Cultura del Gobierno de la CDMX, 2022, 145 pp.

El catálogo *Carlos Monsiváis y Juan García Ponce. Vasos comunicantes en el arte y la literatura* es resultado de la muestra del mismo nombre, montada recientemente en el Museo del Estanquillo. Se trata de una selección de textos y fotografías que da cuenta de la convergencia entre dos figuras torales de la crítica de arte y el coleccionismo en México.

Bajo el hilo curatorial y los escritos de Ángel González Amozorrutia, la publicación resulta diversa y rica en su abordaje. A partir de la coyuntura histórica y política del país a finales de la década de 1960, esta desglosa el trabajo creativo y crítico de ambos autores, hasta llegar a principios del siglo XXI. Así, destaca la reproducción íntegra de los textos “El subreino de la ilegalidad” y “Notas a partir de una brillante campaña militar” de García Ponce y Monsiváis, respectivamente publicados

en la revista *Siempre*. Son escritos que dejan ver el rechazo a la violencia estatal en 1968, a partir del cuestionamiento de los actos beligerantes de un sistema que fincaba su discurso en la racionalidad, e incurría, de manera contraria, en la irracionalidad y la barbarie. Tratóse de una época convulsa de reacomodo social, la literatura y el arte fueron cruciales para romper con el orden represor, lo cual es un asunto común a los dos protagonistas en cuestión.

Justamente, González Amozorrutia destaca la importancia del libro *Nueve pintores mexicanos* (1968) de García Ponce, el cual bien puede considerarse un trabajo colaborativo entre Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Alberto Giromella, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen, Francisco Corzas y Gabriel Ramírez, incluyendo al fotógrafo Héctor García, quien captó el retrato y la obra de cada uno en la publicación. Esto convierte al libro en un dispositivo estético que valoriza la pintura y la crítica de arte como vía de la expresión subjetiva, en oposición a la sentencia que David Alfaro Siqueiros lanzara en 1945: “No hay más ruta que la nuestra”, pensando en un arte memorialístico de la Revolución mexicana.

Por su parte, Monsiváis mantiene una postura semejante a la de García Ponce y los nueve pintores al afirmar que “la historia (en dichas circunstancias) dejaba de ser un concepto abstracto para convertirse en una manera de ordenar, vivir, padecer, amar la realidad (Monsiváis en González Amozorrutia 2022,13)”, desde el anclaje de la subjetividad, a fin de observar el fenómeno del devenir social y su producción artística. Por tal motivo puede aducirse que las dos perspectivas, aun con sus notables diferencias, trataron de hilvanar un discurso estético y temático que exaltara la vitalidad

Tratándose de una época convulsa de reacomodo social, la literatura y el arte fueron cruciales para romper con el orden represor, lo cual es un asunto común a los dos protagonistas en cuestión.

de la creación por sí misma. De allí que el catálogo enfatice la noción de erotismo, de apertura a la experiencia del cuerpo y su performativa, con base en lo individual y privado, sin dejar de lado lo colectivo y público.

A partir de esa concordancia de posturas, la edición ofrece imágenes de cuadros, portadas de libros, dedicatorias con dibujos (algunas incluyen mensajes pícaros), caricaturas, registros de reuniones a lo largo del tiempo; en conjunto, complicidades de vida y obra engarzadas. Por ejemplo, se muestran los retratos de los escritores desde la pluma de Rogelio Naranjo, en su libro *La insurrección de las semejanzas* (2005). En el caso de García Ponce, lo vemos de camisa y corbata, peinado de medio lado, con cejas pobladas y mirada penetrante (sin pasar de largo por un bastón que cuelga de su codo derecho), sentado sobre sus libros. En la parte superior del recuadro, encontramos una cita reveladora de gran parte de la obra del crítico, y tal vez también del hombre de carne y hueso: “no hay tema más vasto que el amor. Y sigue siendo para mí la posibilidad de encontrar una coherencia: la que sería otorgada por la figura amada” (88). No hay duda de que la figura amada para el narrador descansa en la mujer, la pintura y la imagen, espacio que encierra la coherencia dentro del caos del mundo. Asimismo, el retrato de Monsiváis retoma la figura de cabello libre, lentes y mirada sardónica. Es un cronista

que posa los ojos directamente en el observador, a quien parece estar diciéndole: “ya renuévate país. Occidentalízate, quítate el rebozo, abandona tu tono modoso y tu falda mental bajada hasta el huesito, pon oídos sordos ante el mariachi y desiste de tu ‘mande usted’ cada vez que mencionan tu nombre en la ONU” (89). La ironía mueve a la sonrisa franca en esta proposición de Monsiváis, puesto que quitarse el rebozo, tomar en las manos el rumbo del cuerpo, del país, de sí mismo es un deseo y un ejercicio que él hizo suyos; por eso se toma la libertad absoluta de hacer tal recomendación. (Aunque lo de hacer caso omiso del mariachi podría criticársele al cronista, pues bien sabemos que fue un gran especialista de la música y la lírica vernácula.)

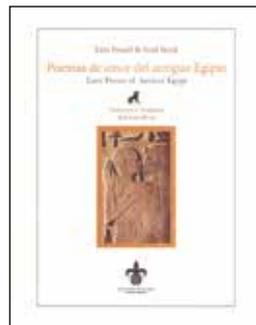
De tal modo, el catálogo señala puntos focales de estas figuras emblemáticas que pertenecieron a la Generación de Medio Siglo, y más allá, recapitularon y crearon obras puntales de la historia cultural y el pensamiento literario. Igualmente, habría que subrayar que, por lo que se observa, aun ahora estos siguen abriendo interesantes conversaciones en torno a problemáticas que atañen a la literatura, el arte, la pintura, el amor, la crítica, la política o a los mismísimos mariachis. **LPyH**

Mildred Castillo Cadenas es doctorante del Posgrado en Letras y maestra en Letras Mexicanas (UNAM). Ha publicado en *Nuevas poligrafías*, *Luvina* y *Pingüica*, entre otras.

Una lluvia de mirra sobre Egipto

Poesía

Roberto Carlos Luna Larios



Poemas de amor del antiguo Egipto: Love Poems of Ancient Egypt, ed. bilíngüe, trad. de Ezra Pound, Noel Stock y José Luis Rivas, Xalapa, UV, col. Lenguas de la poesía, 2021, 75 pp.

Vuelve a los escaparates un libro que la Editorial de la Universidad Veracruzana ya había publicado en 1998 en su colección de Ficción Breve, pero ahora acompañado de ricas ilustraciones de jeroglíficos, vasijas, estatuillas y fotografías de la cultura egipcia. El libro advierte en una nota al final de sus páginas que los poemas que en él se recogen fueron extraídos de los jeroglíficos originales por Boris Rachewiltz, quien los tradujo de manera literal al italiano, idioma desde donde Ezra Pound y Noel Stock los traducirían literariamente al inglés, que es la versión desde la cual José Luis Rivas y la Editorial de la Universidad Veracruzana acometieron la suya propia.

Cabe decir, en ese sentido, que los *Poemas de amor del antiguo Egipto* son ya un viejo conocido de la literatura universal y también de las traducciones al español de poesía de amor en otras lenguas, pues a la



Cola de vaca

versión de José Luis Rivas se suman, a saber, las aproximaciones posteriores de Elsa Cross y Jorge Ávalos, con la salvedad de que este último solo había vertido al español una breve selección para una revista virtual.

Es, pues, evidente, que los *Poemas de amor del antiguo Egipto* son documentos de un valor literario a destacar. Quizás su valor principal se vincule con aquello que Octavio Paz decía acerca de la forma en que envejecen los textos. En efecto, los *Poemas de*

amor del antiguo Egipto no se han avinagrado con el tiempo, sino que han envejecido con la vitalidad del mejor de los vinos. Quien los lee recuerda el *Cantar de los cantares* y cae en la cuenta de que en realidad estos poemas egipcios anteceden al inusual libro bíblico. Si bien el tema central del *Cantar de los cantares* es el amor conyugal entre dos amantes que se buscan, se separan y finalmente se reencuentran, converge con los *Poemas de amor del antiguo Egipto* en la expresión

denodada del deseo mutuo entre los enamorados, la sensualidad corporal y la insinuación de la intimidad sexual –con sus respectivos matices, por supuesto–. Lo que en uno es explícito:

Ella dice:

nadando y zambulléndome contigo
me brindas la ocasión que yo esperaba:
descubrir mi hermosura a la mirada de un
[entendido.

Me baño con un traje del mejor lino.

Es tenue y vaporoso.

Y ahora, ya empapado,

ve cómo se trasluce,

cómo se adhiere. (25)

En el otro es implícito:

⁵ Morena soy, oh hijas de Jerusalén, pero

[codiciable

como las tiendas de Cedar,

como las cortinas de Salomón.

⁶ No reparéis en que soy morena,

porque el sol me miró. (*Cantar de los cantares*)

En ambos casos la mujer mira y reconoce su propia belleza, y al mismo tiempo sabe que es mirada y deseada por cualquiera que la observe. El matiz que distingue a estos dos pasajes es, sin embargo, altamente significativo. Mientras la mujer egipcia reconoce su belleza y prepara la exhibición de su cuerpo, la mujer judía del *Cantar* recurre a estas palabras para excusarse por los estragos que el sol ha hecho en su piel, debido a su condición de mujer de trabajo, pero aclara que a pesar de ello, tiene la certeza de su belleza, de lo codiciable que es su hermosura. La mujer del *Cantar* no se prepara para mostrar su belleza, sino que esta sale a la luz aun en su condición desfavorable de cuerpo que se encuentra ocupado en labores pastoriles.

Además de este tópico de la invitación de la belleza (*Collige, virgo, rosas*: Corta las rosas, doncella), los *Poemas de amor del antiguo Egipto* anteceden a otros que aparecerán tanto en los cantares como en creaciones literarias posteriores a lo largo de la historia. Así, podemos observar, por ejemplo, en el poema “Conversación galante”, que da inicio al libro, el elogio de la amada a través del clásico “*descriptio puellae*” (descripción de la joven); eso sí, con las propiedades únicas de la peculiar expresión egipcia, que en el caso de este poema –como en todos los del libro en general– dota al elogio de una agilidad y una sobriedad que van directo al grano y no se detienen en eufemismos ni rodeos.

De tal manera, a lo largo del libro nos encontramos tanto la exaltación juvenil de la muchacha del

Además de este tópico de la invitación de la belleza (*Collige, virgo, rosas*: Corta las rosas, doncella), los *Poemas de amor del antiguo Egipto* anteceden a otros que aparecerán tanto en los cantares como en creaciones literarias posteriores a lo largo de la historia.

poema “Conversación galante”, que se agita al solo oír la voz de su amado y sufre porque este es vecino de su madre y no puede visitarlo sin correr grandes riesgos, como la soltura y flagrante coquetería de la mujer que encontramos en el fragmento inicial del poema “Lírica amorosa”, o el despojo sentimental del cual es víctima la cazadora de pájaros que termina encarnando al cazador cazado en el poema “Cantares deliciosos de la amada que te encuentra en el campo”. El libro está repleto de las distintas voces por las que habló el amor. No puede faltar el enamorado que vuelve desde lejos deseando los brazos de su amada o el que por esos esos mismos brazos está enfermo de un síndrome que desconcierta a la medicina. Todas las voces, hasta la de aquella cuya gloria es ser la favorita de su amado, o la de aquel que se conformaría con ser la sortija en el dedo de su amada, o su portero, o su esclavo, todas estas llegan al lector siempre de manera sencilla y directa, pero colorida y a veces enigmática, tal como las imágenes que van complementando la lectura del libro.

La manera en que los poemas de este libro expresan la experiencia amorosa en todas sus dimensiones merece una especial mención en lo que a poemas de amor respecta. Vale quizás subrayar la singular elegancia y atractivo con que expresan la dimensión corporal, sensorial y sensual de esa experiencia. Los poemas parecen encontrar sin dificultad la ocasión de descubrir su hermosura a la mirada de todo lector dispuesto. Quien lee este libro encuentra, de pronto, en medio de un jardín y al interior de una tienda, la magia de unos muslos, mientras huele el caer de una lluvia de mirra sobre Egipto. **LPyH**

Roberto Carlos Luna Larios es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas y egresado de la maestría en Artes Escénicas por la UV. Ha publicado reseñas sobre danza en *Argus-a*.

Radiografía de un feminicidio

Narrativa documental

Diana Luz Sánchez



Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana*, México, Random House Mondadori, 2021, 304 pp.

Uno no está más inerte que cuando no tiene lenguaje.

CRISTINA RIVERA GARZA

El 16 de julio de 1990, la joven Liliana Rivera Garza es encontrada sin vida en su departamento de Azcapotzalco. Treinta años después su hermana, la escritora Cristina Rivera Garza, reúne la fuerza y la madurez necesarias para acometer la empresa de “reabrir el expediente”. Lo hace, además, con todas las herramientas que le dan las experiencias de los últimos años: el reconocimiento cada vez más amplio del movimiento feminista, la visibilización de todas las violencias contra las mujeres, expresadas, por ejemplo, en la creación de términos como *feminicidio* –acuñado apenas en 2012–, *violencia doméstica*, *acoso*, etc. Expresiones que han sustituido a otras con las que se justificaban esos actos al calificarlos de crímenes pasionales, celos excesivos, o incluso de culpar a las mujeres con frases condenatorias como “ella se lo buscó”.

La diferencia está aquí en que la *detective* es además hermana de la víctima, por lo que posee información privilegiada, de primera mano, si bien es cierto que nuestros familiares jamás nos serán totalmente conocidos.

A la manera de una novela de detectives, la autora empieza por el principio, en este caso haciendo un viaje en el tiempo para tratar de recuperar el expediente legal del homicidio de su hermana, labor casi imposible por los años que han transcurrido y que despierta expresiones de escepticismo entre los empleados del aparato judicial con los que habla pues, dicen, “los expedientes no viven para siempre”. Con sus afilados recursos escriturales, Cristina recrea los laberintos de la burocracia judicial que la llevan de una dependencia a otra, de un rumbo a otro en la Ciudad de México, en una historia llena de coincidencias y ecos que resuenan a cada paso, como el cartel con letra pequeñísima pegado en el rincón de una oficina: “el memorial en honor a Lesvy Berlín Osorio”. Este fue uno de los feminicidios más emblemáticos pues, gracias al tesón incansable de la madre de Lesvy, el asesino finalmente fue sentenciado a 45 años de prisión.

Con el suspenso, también, de una novela policial –cuyo desenlace ya conocemos en este caso, pero en donde lo importante es cómo van desplegándose los hechos y los detalles–, Cristina avanza desde diferentes perspectivas para ir alumbrando lo sucedido. La diferencia está aquí en que la *detective* es además hermana de la víctima, por lo que posee información privilegiada, de primera mano, si bien es cierto que nuestros familiares jamás nos serán totalmente conocidos.

Se vale también del extraordinariamente minucioso registro

que, a través de cuadernos, notas sueltas, cartas –enviadas o no–, etc., dejó Liliana, pues, dice la autora: “Muchas han escrito este tipo de recados, y muchas más lo harán, pero Liliana los guardaba todos. Esa era la diferencia”. Así, el 10 de junio de 1984 aparece por primera vez el nombre de su futuro asesino: “Hoy no escribo con mi pluma porque no la tengo. Se la encargué a Ángel. Me gusta. Me gusta mucho...” Lo conoció en la Preparatoria 5 de Toluca; ella está por cumplir 15 años. Al concluir el bachillerato, él no logra aprobar el examen de admisión para la universidad, lo que precipita su debacle personal e, indirectamente, la de Liliana.

Desde luego, las notas no son totalmente explícitas y en muchos casos es necesario hacer inferencias, pero poco a poco empiezan a insinuarse alusiones veladas del maltrato, por ejemplo, cierta sensación de hartazgo: “me choca que me quieran así”, o el uso repetido de la palabra *vehemencia*: “Por qué tanta vehemencia? Nunca me imaginé que fueras así [...] no pensé que fueras mala leche”. Igualmente, se va trasluciendo una infidelidad de él.

Desafortunadamente, como dice Cristina, a esa edad por lo general las chicas no están capacitadas para reconocer las señas del depredador. Por ello, nos presenta la lista de 22 factores de riesgo que estableció la enfermera estadounidense Jacquelyn Campbell, especialista en violencia doméstica: “entre los que se cuentan [...] el consumo de sustancias tóxicas, la posesión de armas de fuego y ce-

los extremos. [...] las amenazas de muerte, la estrangulación, o el sexo forzado [...] el aislamiento de amigos y familia, las amenazas de suicidio por parte del depredador y el acecho continuo". De todos ellos, Ángel encajaba al menos en tres.

Pero *El invencible verano...* podría leerse también como una *Bildungsroman* del difícil paso de la adolescencia a la adultez, quizá una de las pocas que tienen como protagonista a una joven. A los documentos de Liliana se suman los testimonios de sus amigos y amigas, principalmente de la UAM Azcapotzalco, que Cristina, utilizando las facilidades que ahora brindan las redes sociales para rastrear a casi cualquier persona y con la ayuda de Saúl Hernández Vargas, logró recabar entre los compañeros y compañeras más cercanos. Liliana va así tomando cuerpo hasta volverse una figura entrañable, aunque no idealizada sino de carne y hueso: compleja, contradictoria. Esta sección termina con el presagio funesto de la muerte de un pájaro al que deseaba liberar y que prefigura lo que ocurrirá con ella.

Si bien no se trata de una novela en sentido estricto, hacia el último tercio del libro la autora retoma el registro de la novela policiaca y regresa a la escena del crimen de su hermana para conocer los lugares que frecuentó. De esa época en que la interrupción del embarazo era ilegal en todo el país es también el recuento de un aborto practicado por la joven de manera clandestina: rodeada de dudas, soledad, culpa, miedo.

Fue por entonces cuando, según todo parece indicar, Liliana tomó la decisión de librarse de su verdugo. Y, como señala el libro *No Visible Bruises...*, de Rachel Louise Snyder, también citado en la obra, esa es la etapa más peligrosa para una posible víctima: "los

tres meses posteriores a la separación, o [...] a que el manipulador se da cuenta de que esta vez la separación es real".

Con un temple extraordinario, y siempre con la motivación de que se haga justicia, Cristina revisita la antigua vivienda de su hermana, incluso localiza las notas periodísticas donde se describe el asesinato y, finalmente, de nuevo mediante un trabajo de "registra y pega", nos revela otros detalles que se conocen sobre el mismo, incluyendo pistas –y una foto– sobre el paradero del asesino. Va todavía más allá al narrarnos el sepelio, al que acudieron los compañeros de la Universidad. Construye así una especie de novela policiaca total por el amplio espectro de situaciones, personajes y temporalidades que abarca.

Finalmente, este es un libro también sobre la autora, porque son las experiencias de Cristina las que van vertebrando el relato, ajustándolo a sus tiempos personales, a sus vivencias, evocadas sobre todo en forma de breves ensayos sobre diversos temas: el destino trágico que se ha asignado a las mujeres creadoras, la eterna extranjería de su familia y, en especial, lo que se ha dado en llamar "la culpa del sobreviviente", el sentimiento de haber sido incapaz de proteger a una víctima.

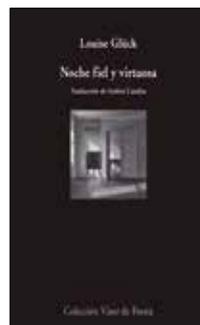
Tanto por su carácter de relato de aprendizaje como por la identificación que fácilmente podrán establecer las lectoras jóvenes con Liliana, *El invencible verano...* es un libro que debería formar parte de la educación sentimental de todas las mujeres de este país, a fin de "alfabetizarse" en el reconocimiento de los peligros que puede conllevar la violencia disfrazada de amor romántico. **LPyH**

Diana Luz Sánchez es editora en la UV y traductora de francés e inglés.

Puntos de claridad a nuestra existencia

Poesía

Cassandra Gómez



Louise Glück, *Noche fiel y virtuosa*, México: Círculo de Poesía, 2021, 184 pp.

O quizás, una vez que se
[empieza,
Lo único que exista sean los
[finales.
LOUISE GLÜCK,
"Noche fiel y virtuosa"

¿Qué es un libro único?, se pregunta Roberto Calasso –y trata de respondernos– en *La marca del editor*. Podría ser aquel en el que "rápidamente se reconoce que al autor le ha pasado algo y ese algo ha terminado por depositarse en un escrito". Sin embargo, hoy sabemos que, aunque lo escrito es medular para cualquier obra literaria, el proceso editorial también es uno de los participantes en el difícil camino para llegar al libro único. Consciente de esto, Círculo de Poesía Ediciones, en su colección Visor de poesía, nos trae una maravillosa edición bilingüe de la *Noche fiel y virtuosa*. Se trata de un libro donde Louise Glück, conoci-

da como la poeta de la oscuridad, nos adentra en la orfandad, el luto postergado y la búsqueda de un yo que se encuentra en medio de un bucle. En esta edición, podemos reconocer la poesía narrativa que caracteriza a Glück, de la mano de Andrés Catalán, quien no solo hace una espléndida traducción, sino que, muy consciente de los límites del lenguaje, va guiando al lector ante los juegos lingüísticos que emplea la poeta.

Glück ganó el Nobel de literatura en 2020. Sin embargo, Glück, con o sin Nobel, es de esas poetisas que, a modo de cliché, yo recomendaría por la enorme nostalgia de vislumbrar en sus versos a Emily Dickinson y a Sylvia Plath. Al igual que los versos desgarradores que estas poetisas nos regalaron, al leer a Glück es imposible no adentrarse a la oscuridad con la que construye su infancia y la figura de sus padres.

Noche fiel y virtuosa es un libro que tiene como eje principal a la familia fracturada, ausente. Mediante pasajes oníricos, Glück construye la figura de dos padres que abandonaron a sus dos pequeños hijos, para acompañar a Caronte. A menudo, es la madre quien aparece en los sueños para reclamar: “Leemos tus libros cuando llegan al cielo / Apenas una mención a nosotros, apenas una mención a tu hermana”; “Si no fuera por nosotros no existirías”, le echa más tarde en cara. Y Glück contesta que no es cierto, que no: “Escribo sobre vosotros todo el tiempo, dije en voz alta. / Todas las veces que digo ‘yo’, me refiero a vosotros”. Con estos versos, nos advierte el tono que tomará el libro. Pareciera que cada poema es una forma de reconciliarse con ese pasado tan doloroso para ella y para su hermano; es, pre-

cisamente, la figura del hermano quien dará el nombre al libro.

“Noche fiel y virtuosa” es un poema en donde Glück advierte que, si es difícil empezar, más lo será terminar aquel nebuloso recuerdo de su infancia. Advierte también que la escritura es el faro que le da *puntos de claridad en la neblina*. Conocemos la historia del maravilloso niño, el hermano, quien bajo las sábanas, alumbrado con una lámpara, se encontraba leyendo *La noche fiel y virtuosa*. Sin embargo, en realidad leía un libro sobre el rey Arturo, y –como lo advierte el traductor en una nota a pie de página– el niño había confundido “*night*” (noche) con “*knight*” (caballero). En la traducción al español dicho juego lingüístico se pierde; no obstante, esta edición nos permite leer el poema en su idioma original y apreciar la sutileza con la que Glück se desplaza con las palabras. Esta imagen será una constante en sus poemas, no solo porque así se titula el libro, sino porque pareciera que es la mirada del hermano quien construye al yo poético: “Así, me imagino, mira una madre a su hijo dormido, / con perdón que precede a la comprensión. // O, más probablemente, así debió de mirarme mi hermano... / quizás el silencio entre nosotros prefiguraba”. La poeta deja rastros: “Y así pasó el tiempo: me convertí / en un niño como mi hermano, luego / en un hombre”. Y ese hombre se desarrollará como un *alter ego* de Glück y en ocasiones tomará la voz para contar su versión; por eso, algunos poemas nos mostrarán a un yo masculino.

Glück es nombrada la poeta de la oscuridad, porque en sus versos nos muestra otra mirada de la infancia, una mirada cruda que se construye desde los abismos de un lenguaje particular. Son los

senderos, los jardines atípicos, las noches solitarias, quienes acompañarán a Glück para narrarnos, mediante su poesía, los encuentros clandestinos con sus padres, hermana y tía muertos, causando un dejo de nostalgia en el lector. Son únicamente esos lugares donde la poeta anuncia sentirse reconfortada, y nosotros también, pues una vez que se comienza la lectura del libro, es imposible no sentir que las historias que presenta Glück son las nuestras.

Pese a que la autora camina por suelos dolorosos, logra algo que pareciera muy característico de los estadounidenses: una distancia que en ningún momento convierte los recuerdos en pasajes melodramáticos. Muy al estilo de su contemporánea Joan Didion, sabe cuándo mostrarse vulnerable y cuándo dar la vuelta a los terrenos lacrimógenos. Incluso, por momentos, podría parecerse a la que mantiene con un perfecto balance su poesía.

“Nada más pasar la última página, después de muchas noches, me envolvió una oleada de tristeza. ¿A dónde se habían ido todos, esa gente que me había parecido tan real?”, escribe Glück en “Una obra de ficción”. Así nos sentimos nosotros al llegar a la última página. Cualquiera que tome este libro no podrá evitar sentir tristeza al acercarse a los últimos poemas, pues Glück es de esas escritoras que uno desea continuar leyendo, en el fondo, para también encontrar un faro que dé puntos de claridad a nuestra existencia. **LPyH**

Casandra Gómez es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas y promotora de la lectura.

No todo lo difícil es estimulante

Armando Gutiérrez Victoria

“No todo lo difícil es estimulante”, me decía mientras revisaba otro artículo académico para mi investigación. Y no es precisamente que me rebelo contra Lezama Lima o que, de algún extraño modo, nos haya mentido. Es solo que pensaba, mientras intentaba descifrar otro oscuro pasaje de la redacción y la lengua española, que la dificultad por la dificultad, el extrañamiento y la deformación barroca por sí mismas, vacías, o que buscan encubrir, con algo de suerte, un par de ideas brillantes –solo algunas– terminan por agotar, por contra-estimular. Y lo que es peor, por aburrir.

Durante mucho tiempo, la lengua académica ha sufrido de un extraño mal: la oscuridad (fingida). La lección ha sido encontrar un estilo extraño, antinatural, que represente un reto lingüístico para el lector: referencias desconocidas, citas en otra lengua, léxico cada vez más en desuso, una sintaxis envolvente que ronda el abismo del anacoluto y los socorridos conceptos, que pretenden sintetizar ríos de tinta en dos o tres palabras y que, por supuesto, el lector ya debe conocer.

Y es precisamente esta actitud la que agobia. La poca estima que la academia le tiene a su lector. Porque, seamos realistas, nos han

Así, nos encontramos en la diatriba: o terminamos de una vez por todas con la academia o dejamos que siga en su esquizofrénica producción de *papers* que nadie lee. Y a propósito, yo me pregunto, ¿quién lee realmente un artículo académico?

enseñado a sentirnos culpables: “Es tu culpa si no sabes alemán y no puedes leer esta cita”, “¿Cómo que no has leído tal o cual libro que desde hace casi un siglo no se edita?”, “Ya deberías conocer esta discusión teórica y el mar de términos y conceptos que de ella emanan”. Y si, por el contrario, hay algún rebelde, algún anarquista de las convenciones, que busque, ante todo, ser comprensible, se le acusa, rápidamente, de parcial, de “escolar”, de mera “introducción”. En suma: un manual. Pero, yo me pregunto, ¿en qué momento un manual se volvió sinónimo de vergüenza académica?

El oscuro culto del saber académico le tiene miedo a la claridad. O, mejor dicho, le teme a la comunicación. Y no porque busque en el curso delfico algo así como la verdad del conocimiento. Es porque le teme a la exposición. Y es así que, amurallados por la retórica, los eruditos escriben para conversar con la nada. Van trazando un trágico laberinto de papel del que, hasta hoy, parece imposible que salgan.

Y yo me pregunto, ¿es que la divulgación es el estilo más demandante? ¿La aparente simplicidad presupone un estado de la lengua todavía más exigente? Ciertamente, estoy tentado a decir que sí. Pruebas no faltan. Porque es más fácil enredarme en mi terminología, en mis conceptos y en mi particular forma de redactar, que cumplir con una simple

tarea, por la cual la lengua existe: comunicar. Y pienso, además, que en la práctica el buen académico, el buen investigador, debe ser, ante todo, un buen maestro.

Pero lo cierto también es que no todo es culpa de la academia. No todo es tan simple como llegar y acusar y señalar con el dedo a un par de culpables. Porque, hasta qué punto, todos nosotros exigimos del erudito cierto gesto, cierta pose, cierta imagen que corrobore nuestras ansias del estereotipo. Un erudito no nos debe hacer reír con sus escritos. Un erudito nunca aspira a escribir con cierta soltura literaria. Un erudito no debe rebajarse y usar la lengua que yo sí puedo usar a diario, siempre. A un erudito, a un gran teórico, a un gran investigador, nunca se le entiende.

Solemos dejar un espacio de acción bien estrecho al estilo del erudito. Porque si, de pronto, nuestras exigentes expectativas no se corresponden con lo que debe ser la lengua de un académico, soltamos el libro, dejamos de leer el artículo, y nos decimos a nosotros mismos: “esto para nada es serio”.

Así, nos encontramos en la diatriba: o terminamos de una vez por todas con la academia o dejamos que siga en su esquizofrénica producción de *papers* que nadie lee. Y a propósito, yo me pregunto, ¿quién lee realmente un artículo académico? Pienso que ni siquiera otro académico; claro está, si no es por obligación o por algún

otro tipo de compromiso. Y aunque así fuera, aunque ahora mismo alguien se levante y diga enérgicamente: “yo sí leo artículos académicos con gusto”, debería tener la sinceridad suficiente para reconocerse extraño entre la masa, la excepción a la regla, alguien que habita en un lugar muy solitario.

“Sí, sí, sí. Muchas quejas y nada de soluciones”, estoy seguro que más de uno estará pensando. Y es cierto, hasta el momento no he pretendido aportar alguna respuesta; el ansiado secreto que, revelado, satisfaga nuestros problemas. Pero también es cierto que no pretendo eso. Aunque, si tuviera que decirlo, si de repente alguien me cuestionara y me dijera “Ya dame tu opinión”, diría que la solución no es la simplificación extrema, el polo opuesto de la pobreza estilística. No, la solución –si así es más cómodo llamarla– ya la he dicho: es la comunicación. Perderle el miedo a la exposición, a mostrar eso que sabemos, sin temor a ser juzgados, cuestionados o debatidos. Quizá también sea reconciliarnos con nuestra propia lengua y con la escritura misma. Guiar al otro, a mi lector; y no ponerle trampas, meterle el pie y hacerle el camino más difícil, ir ocultando mis ideas en dos o tres párrafos incomprensibles para cualquier ser humano. Dejar de hacer sentir culpable al otro. Porque para eso leemos, para saber algo que ignoramos. Aprovechar las convenciones académicas y usarlas en nuestro favor. Pero también, no temer la libertad del ensayista. No temerle a la literatura ni al estilo. Empatía y, algo mucho muy importante que solemos olvidar, tenerle gusto a lo que hacemos.

Creo yo que un ejemplo paradigmático de esto que intento exponer lo encontramos en aquel magnífico libro de Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*. Ahí, el estudioso de la literatura y el filólogo no están pe-

leados con el divulgador, con el escritor en todo el sentido de la palabra. Qué disfrute es leer un libro como este precisamente porque entendemos todo, porque no busca ofuscar, sino iluminar un camino. Hay muchas lecciones que aprender ahí.

La lengua de la academia no debe ser la que busque el matiz de extrañamiento y oscuridad, amparado en las ansias de la exactitud y el falso cientificismo. La lengua de la academia es la lengua de su presente, del contexto social y cultural donde se desarrolla una investigación. Y esto tiene una causa muy sencilla: la lengua de la academia está hecha para construir conocimiento y el conocimiento debe, en todos los casos, compartirse.

De ahí se desprende que, quizá más que nadie, los eruditos, los investigadores, deben aspirar a conocer los usos lingüísticos, no de su determinado círculo, sino del gran campo cultural al que pertenecen; aquellas estrategias comunicativas más significantes para un hablante del presente. Para ello, resulta imperativo al académico dejar de lado matices fundados en principios de aspiración a un falso prestigio o, peor aún, distinciones de clase inherentes a su personalidad: “¿Cómo me voy a rebajar a escribir así de simple y con ese vocabulario tan pobre? Yo soy académico y universitario”.

No se trata de descifrar el enigma de la esfinge, mucho más cuando la esfinge no oculta nada detrás de sus palabras. No, no todo lo difícil es estimulante y creo que va siendo hora de que alguien lo diga. **LPyH**

Armando Gutiérrez Victoria (CDMX, 1995) es doctorante en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Ha colaborado en revistas como *Irradiación*, *Campos de Plumas*, *Periódico Poético* y *Didasko*.

Los cuervos de Francia

Luis Mendoza Vega

Francia tiene la costumbre de castigar a sus genios por insolentes y pesimistas. En una entrada de *Babelia*, suplemento cultural del periódico español *El País*, Álex Vicente anota que fueron pocas y discretas las celebraciones del bicentenario de Charles Baudelaire en 2021. Las razones: el mensaje negativo que da el poeta, autor de *Las flores del mal* (1857) y precursor, por si fuera poco, de la poesía moderna en Occidente. Sin embargo, la nación europea suele tener excepciones respecto a sus hijos. En 2011, también en *El País*, Mario Vargas Llosa cuenta cómo le provocó náuseas leer las *Bagatelas para una masacre* (1937), de Louis-Ferdinand Céline, un panfleto abierta y descaradamente antisemita; añade asimismo el caso Polanski, director de cine franco-polaco y sobreviviente del Holocausto, quien abusó sexualmente de una adolescente de 13 años cuando él apenas rebasaba los 40: “Él, entonces, huyó a París. Menos mal que un país como Francia, donde se respetan la cultura y el talento, le ofreció exilio y protección, y le ha permitido seguir produciendo excelentes obras cinematográficas que ahora ganan premios por doquier”, menciona. En estos días, donde lo lícito e ilícito juegan un papel decisivo, no sabemos aún si en contra o a favor de la cultura y la libre expresión, entender los fenómenos que se gestan alrededor del arte evita caer en los equívocos de la moral y la política, dos caminos sumamente extraños. Digo esto porque podría inquietar a más de uno leer sobre este “hombre un poco pesado”, como lo llamó Enrique Vila-Matas: el doctor Auguste Destouches, *Céline*.

Autor de dos novelas excelentes por su estilo voraz y provocador, *Viaje al fin de la noche* (1932) y *Muerte a crédito* (1936), Céline, junto con Marcel Proust, es uno de los escritores franceses más traducidos e influyentes del siglo pasado. El vilipendiado maestro también fue un miembro activo del Régimen de Vichy, un estado político de colaboración entre Francia y la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Firmó múltiples textos de propaganda antisemita que le valieron un exilio de alrededor de siete años en cuanto los alemanes se retiraron de París en 1944. Su libro *De un castillo a otro* (1957) deja algunos detalles de su estancia en la fortaleza de Siegmaringen, un sitio infestado por colaboradores del gobierno francés y de aquel cáncer humano, el nazismo. De 1945 a 1950, permanece en Dinamarca. Es recluido por las autoridades, lo que evita su extradición a Francia para ser juzgado y, con mucha probabilidad, asesinado, tal como le sucedió a su editor Robert Denoël.

Inmerso en la miseria, niega su racismo para evitar mayores represalias, mientras la locura y la mugre de su celda ambientan el infierno que se levanta alrededor de su figura. Es un punto de inflexión. Un episodio que años más tarde puede leerse cifrado en la obra del poeta, editor y reseñista mexicano, César Arístides (Ciudad de México, 1967), en su libro *Louis-Ferdinand Céline en Dinamarca*, publicado en 2021 por la editorial de la Universidad Veracruzana. Autor de más de una decena de libros de poesía: *Duelos y alabanzas* (2002), *Evocación del desterrado* (2003), *Thomas Bernhard despierta en su tumba sin nombre* (2013), entre otros; de ellos podría destacar *El rapto de Proserpina* (2021), en cuyos versos se acentúa su obsesión



Cortaduras

por la arqueología de personajes y temperamentos como una cartografía del alma humana. Respecto a Céline, cabe recalcar que no se trata de una reconstrucción de los hechos, sino más bien de la representación de un hombre recluido, al cual la enajenación, la amargura y los deseos sometidos erigen una realidad tórrida. La evocación continua de la guerra, la muerte, las persecuciones, el amor y la or-

fandad, encuentran un cauce en la belleza, quiero decir, en el arte y la poesía, con los que conjura, desde un presente ensombrecido, su “condición fastosa de estar luminosamente encerrado”.

La obra construye el peregrinaje de una voz convicta. Las formas que ocupa el poeta para enhebrar esta fábula penitenciaría —el soneto, el verso libre y la prosa poética— permiten no solo



Higuera

leerla como un conjunto de poemas –que lo son, por supuesto–, sino también como una historia que se desarrolla mediante la efusión lírica.

Los sonetos, al principio de cada apartado, se presentan como una voz en *off*, un demiurgo, una antecámara de los claroscuros que rodean a la otra voz, la del prisionero:

fábula de dolor lumbré de preces
hirientes en la celda donde yacen
huraños los antojos y renacen
las odas mendicantes de los meses

Una voz que, en seguida, gracias al verso libre, recorre los senderos del pasado. Céline entra a escena. El

lector recibe los sueños, los recuerdos de una ciudad incendiada por el odio, los encuentros con la amada, la pérdida de la madre y la figura paterna y taciturna, que se desenvuelven en esos estados luminosos de la revelación, de la memoria, la única patria del cautivo.

La sintaxis, las rimas consonantes y el poco uso de los signos de puntuación reflejan el fluir de la pérdida; un ritmo del que solo las pesadillas, el delirio o una vida que se “resquebraja con trémula piedad a los infiernos” dan testimonio:

hechizado el hombre contempla la escoria
cubro mi rostro y asumo los golpes certeros
no hay ya miedo todo es ahora semen de diablo
cuaja ilusiones anega la piedad y roe mi esqueleto
soy la flor mansa en el paraíso del cadalso
el ensalmo magullado el escupitajo
la virtud tétrica el trapo ensangrentado

Al paso, el hombre despierta. La vigilia es una prosa que acarrea la pesadumbre, el agobio más amargo, que testifica además el embate del averno. El desterrado descubre su realidad, la de su calabozo, y así lo constata: “yo el demonio más imbécil el castrado el sol podrido en el punto más sublime de lo negro”. Asume de esta forma los retazos del mundo arrebatado, ese resquemor de certeza que la palabra, a ratos sórdida e impúdica, reviste: “firmar en cada oración en cada recado y confesión la sentencia de muerte la blasfemia la carcajada informe y el puntual derrumbamiento no solo de nuestros sueños sino de los anhelos de quienes hacemos del encarcelamiento el oficio púrpura del desgraciado”. La poesía acata la sobrevivencia del detenido, y no solo su nostalgia, también la ironía, el insulto y la rabia descubren su absurda materia, la de una calamidad imbécil de la que es dueña la vida.

Me pregunto, en cuanto termino de leer la obra de Arístides: ¿se cae o se asciende al sueño? Sor Juana sube, indiscutiblemente. Pero hay quienes caemos en un infierno propio. La palabra encalla en ese hedor nocturno que es la blasfemia. La noche es un acantila-

do por donde escapa el miserable, así lo dice: “la única claridad la dibuja torpemente la visita turbia de las alucinaciones”. La luz está tatuada por el horror, el cinismo, todo pende de su arcada. El poeta mexicano funda un lenguaje que responde, sin duda, a las inquietudes de este ser rabioso. Es carne de cañón con aspavientos; tan solo pongo de ejemplo estos versos envidiables:

Huimos del estrépito pirotécnico
la pompa y la circunstancia del horror
alentado por punzante bombardeo
nuestras manos trenzadas por la angustia
son flor carnívora parida por la esperanza

Doce apartados donde el derrumbamiento trasluce a un Céline cínico en un retrato humano. Al final del libro, un soneto lo revela como un iluminado por Caronte: “podrido y débil en el hades”, la locura lo ha consumido. Mas pide en una carta-epílogo la liberación de su esposa. Él, en cambio, se ha resignado al encarcelamiento. El autor no morirá sino hasta 1961, en París, por un aneurisma cerebral, odiado y celebrado por pocos.

César Arístides se suma, de esta manera, al contrabando de la memoria. En *No volveré a tocarte*, de 2020, ha imaginado en versos una posible correspondencia entre Idea Vilariño y su amado y huidizo Onetti. Esta vez, con *Louis-Ferdinand Céline en Dinamarca*, redescubre el mito del infame. No busca exhumar al antisemita, “desgracia nacional”, como fue declarado. Los daños están hechos. El dolor y la miseria constatan sencillamente que ni el demonio ni el monstruo se salvan de ser humanos. “En la agonía reposa la redención humana”, afirma el poeta. Yo agregaría que aun el maldito tiene su porción de belleza en el infierno. **LPyH**

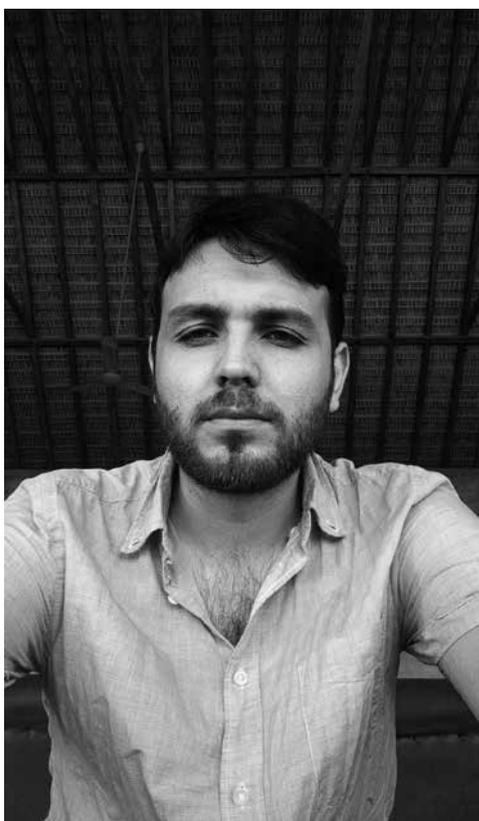
Luis Mendoza Vega (Otatitlán, Ver., 1999) es poeta, crítico literario y licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UV.

NUESTRO ARTISTA DE INTERIORES

Imágenes cortesía del artista y Proyectos Monclova

Estudió la licenciatura de Artes Plásticas en la Universidad Autónoma del Estado de México (2017). Su trabajo se caracteriza por el estudio del paisaje como origen, manteniendo un preciso interés en la historia y los comportamientos de los distintos grupos sociales que constituyen los espacios rurales y las maneras en que gestionan las relaciones con su entorno. Reflexiona nociones como las de biopolíticas menores, descolonización y naturaleza a través de la pintura, el dibujo y la escultura.

Sus exposiciones individuales incluyen: Simbiontes en Proyectos Monclova (2022), Insurrección de la naturaleza en UAEMEX (2021), Subcampeonísimo en Espacio Doble A (2019). Su obra ha sido presentada en diversas exposiciones colectivas en México, Colombia, Chile y Estados Unidos, en las que destacan: Capitaloceno, en Casa Wabi (2021); V Bienal de Pintura J. A. Monroy (2020), en la que le fue otorgado el premio por ganar en la categoría de artistas emergentes; también participó en la Bienal de Pintura Julio Castillo (2020); en la XIII Bienal Joaquín Clausell (2020); CIVITAS, Adrián Ibañez García (2019); VI Bienal de Pintura Pedro Coronel (2019).



FERNANDO
ZARUR

En 2020, formó parte del taller Prácticas Postpictóricas, de la Bienal J. A. Monroy. En 2019, participó en la residencia del Espacio Doble A, en Toluca, Estado de México; y en 2022 obtuvo la residencia en Casa Wabi, Oaxaca.

Las obras que aparecen en esta edición de *La Palabra y el Hombre* pertenecen a la serie *La desaparición*

de Zacarías (2020). Se trata de un proyecto que investiga y explora el contexto inmediato de la vida y desaparición de Zacarías Legorreta Casas, en 2017.

Por medio de una arqueología basada en la materialidad, como la ruina, los desechos, el fragmento y sobre todo el paisaje, se desarrolla un escenario donde se revelan los acontecimientos que presentan el fenómeno de la desaparición desde una perspectiva más íntima. Partiendo del caminar en grupo como una práctica fundamental para encontrar a Zacarías, la acción de transitar múltiples terrenos se ha convertido en un ejercicio para dar sentido y permitir la asimilación de lo sucedido por parte de una familia. Mientras se buscaba el cuerpo, la familia estableció relaciones con el paisaje y generó un diálogo constante, con sus particularidades.

Como resultado de la exploración múltiple, esta serie de pinturas recopila vegetaciones abundantes, veranos e inviernos, perros, erosiones y plantas parasitarias. Lo fragmentario en cada una de las obras manifiesta la imposibilidad de aprehender la totalidad de la imagen, o de encontrar lo que se busca en ella, además de evocar un punto de fuga hacia la reconstrucción a través de la imaginación y la memoria. **LPyH**

ARCHIPIÉLAGO

REVISTA CULTURAL DE NUESTRA AMÉRICA

Número 115 / enero - marzo 2022

El mundo será mejor, irremisiblemente

Griselda Álvarez en la memoria

La cuestión Malvinas y los años redondos

El cremasco que musicalizó mejor a González Bocanegra

Música latinoamericana en Finlandia

Xiomara Castro presidente de Honduras

Alcances del ambiente sociourbano con la pandemia

Colores y formas que nos seducen en *Otras Voces*



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

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

ARCHIPIÉLAGO A.C.

Torre II de Humanidades, Piso 1, Cubículo 9, Ciudad Universitaria, Ciudad de México, CP. 04510, México.
Tel. 5277 8182 / 5622 1904 / email: elaleph@archipelago.com.mx
CTA. BANCO HSBC Núm. 4040939092. Transferencia electrónica: Clabe 021180040409390924

Revista literaria / Verano 2022

Universidad de Guadalajara

LUVINA 107

www.luvina.com.mx



- ✦ Carmen Leñero
- ✦ Mamang Dai
- ✦ Mohsen Emadi
- ✦ Maria Grazia Calandrone

✦ 100 AÑOS
DE ANTONIO ALATORRE

Arte ✦ Cuando el hogar
no permite que te quedes

En su número de verano, *Luvina* publica textos que fundan lugares de irreductible encuentro: refugios seguros, inviolables, bellos.

REFUGIOS

