

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

NÚM. 64 / ABRIL-JUNIO, 2023 / ISSN 01855727 / \$40.00



- ✦ Octavio Escobar
- ✦ María Auxiliadora Álvarez
- ✦ Gérard Cartier
- ✦ Myriam Moscona

En su número de primavera, *Luvina* visita el vasto territorio de los libros por medio de una amplia gama de piezas literarias donde el lector se convierte en creador.

www.luvina.com.mx

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 2023

segunda época

ISSN impresa: 1665-6728

ISSN electrónica: 2594-0953

Investigación Teatral

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 2023

Segunda Época

1993-2023: treinta años de la revista
Investigación Teatral

Artículos sobre:

La dramaturgia gótica de Martín Zapata

Técnicas de montaje en *Israel*, de José Revueltas

¿Una monja precursora de la pastorela?

Lo fantástico en Elena Garro y Griselda Gambaro

Técnicas teatrales en contextos de prisión

¡y mucho más!

<http://investigacionteatral.uv.mx>

UNIVERSIDAD VERACRUZANA



LA PALABRA Y EL HOMBRE

EDITORIAL

Si la palabra crea realidades, lo hace desde infinitas perspectivas. Los símbolos andan en boca de todos y muchas voluntades e ideas pretenden imperar. El tiempo pasa y los sentidos creados por el arte, por el lenguaje, generan una tradición. Con fortuna, el Instituto de Artes Plásticas (IAP) ha prevalecido ya durante 45 años. Las obras surgidas de la mano de las y los artistas del Instituto hacen patente una búsqueda formal, una intención de alterar la materia del mundo y aprender de ello. En este número, las imágenes del *dossier* son un registro de diversas búsquedas: el mármol se transforma en pétalo en la escultura; ciertas fotos son más bien los fragmentos de una ciudad, vestigios de los basurales de la historia que muchas veces olvidamos ver.

Entre los caminos transitados por los artistas de Veracruz, en la sección de Arte se profundiza en dos: la obra de Elena Guiochins se concibe como experiencia de la vida espiritual; por algunos de sus temas –como el feminismo y el lesbianismo–, se le considera pionera en el mundo del teatro en México. Por otra parte, Per Anderson y toda la comunidad de La Ceiba Gráfica han desarrollado, a través de los años, prácticas creativas cuya pretensión es quebrar el patrón consumista de comportamiento, tan propio de nuestra sociedad actual; se concretan sus esfuerzos en el recientemente inaugurado Museo Vivo de Papel, del que se habla en nuestras páginas. Como punto final a esta sección, el público encontrará un recorrido escrito por la exposición que conmemoró los 45 años del IAP, en el Museo de Antropología de Xalapa. Se trata de un texto que complementa el *dossier*, donde se presentan obras de esa muestra y unas palabras de José Manuel Morelos Villegas, director del Instituto.

La lucha entre los intereses económicos desmedidos –representados principalmente por las grandes empresas transnacionales–

y el deseo y la necesidad de una vida diferente –más respetuosa de la naturaleza y de la diversidad de las personas–, reaparece en la sección Palabra, en concreto en las líneas que Jean-Marie Lassus dedica a la obra del escritor peruano Manuel Scorza. La no lejana destitución del presidente Pedro Castillo en el país sudamericano, motivada por su enfrentamiento con el Congreso, donde los intereses mineros y de otras compañías son muy poderosos, demuestra que la lucha latinoamericana por la libertad democrática sigue encendida, y también que la literatura y el arte tienen mucho que aportar en ese frente. La sección, además, propone una lectura en cuanto a la importancia del trabajo editorial, pues se publica ahora uno de los más antiguos y desconocidos textos del escritor Luis Arturo Ramos, proporcionado por quien sería su primer editor, José Luis Martínez Morales. Asimismo, la importancia de la traducción en la UV se nos hace patente de la mano de Selma Ancira, quien ha trasladado al español importantes obras en ruso y griego.

En Estado y Sociedad, se publican dos trabajos disímiles en su contenido, pero hermanados por su voluntad crítica. En uno de ellos Belén Benhumea Bahena pone en entredicho la validez del legado cultural del concepto de “varón moderno”, surgido del nacionalismo positivista mexicano del XIX y todavía imperante en algunos rincones del país y de ciertas mentes. El otro trabajo se presenta como una historia de aparecidos: ¿estuvo Humboldt realmente en Papantla, hace más de 200 años, o es solo una confusión histórica que la prensa y la literatura han hecho parecer una verdad?

Como dijimos al principio, la palabra tiene la virtud de crear realidades; queda en cada persona adentrarse en esos mundos y, manteniendo alerta su sentido crítico, decidir cómo se unirá a ese canto coral del lenguaje. **LPyH**

LA PALABRA Y EL HOMBRE
Revista de la Universidad Veracruzana
NÚMERO 64 ABRIL-JUNIO, 2023

ISSN 01855727

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Rector:

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

Secretario Académico:

Juan Ortiz Escamilla

Secretaria de Administración y Finanzas:

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

Secretaria de Desarrollo Institucional:

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

Director Editorial:

Agustín del Moral Tejada

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Fundadores:

Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Salmerón,

Sergio Galindo (director)

Director:

Mario Muñoz

Editora responsable:

Diana Luz Sánchez Flores

Consejo de redacción:

Jesús Guerrero, Mariana Hernández,

Lino Daniel, Itzel Bruno, Carlos Rojas

Comité editorial:

Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barffusón,

Rosío Córdova, Marilú Galván, Mercedes Lozano, Efraín Quiñonez León,

Beatriz Sánchez Zurita, Irlanda Villegas, Nidia Vincent

Comité consultivo:

Félix Báez-Jorge†, Francisco Beverido, Malva Flores,

Felipe Garrido, Gilberto Giménez, León Guillermo Gutiérrez,

Pepe Maya, Julio Ortega, Ricardo Pérez Montfort, Sergio Pitolt†,

Julio Quesada, Rossana Reguillo, Alberto Tovalín,

Eduardo de la Vega Alfaro, Héctor Vicario

Responsables de sección:

Palabra: Mercedes Lozano

Estado y sociedad: Remedios Álvarez

Arte y Dossier: Leonardo Rodríguez

Coordinador, editor de imagen

y diseño del dossier:

Leonardo Rodríguez

Asistente de edición:

Iván Solano

Distribución, ventas y publicidad:

Ana E. Reyes

Relaciones públicas y suscripciones:

Maricruz G. Limón

Diseño editorial y composición tipográfica:

David Medina

Voluntariado:

Aramahara Cervantes, Elizabeth Santos,

Selene Melchor, Jared Adonai, Irving Vásquez

CORRESPONDENCIA:

Nogueira 7, col. Centro, 91000

Xalapa, Veracruz, México.

Teléfonos: 228-8181388-8185980

Correo electrónico:

lapalabayelhombre@uv.mx

Versión digital: lapalabayelhombre.uv.mx

Facebook: lapalabayelhombreoficial

Twitter: @PalabayHombre / Instagram: lapalabayelhombre /

YouTube: http://bit.ly/YouTubeLaPalabayelHombre

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana.

Edición trimestral. Núm. de Certificado de Reserva: 04-2007-

120412293700-102. Número de Certificado de Licitud de Título:

14245. Número de Licitud de Contenido: 11818. Impreso en

Ediciones, Tratados y Equipos, S.A. de C.V.,

Av. 20 de Noviembre 591-A, col. Badillo, 91045, Xalapa, Ver.

núm. 64

SUMARIO abril-junio, 2023

IMÁGENES DE INTERIORES: Raúl Dieff

IMAGEN DE PORTADA: Beatriz Sánchez Zurita: *Descenso*

LA PALABRA

5 **Selma Ancira:** El arte de la traducción en la Editorial de la Universidad Veracruzana

8 **José Luis Martínez Morales:** El primer cuento de Luis Arturo Ramos

9 **Luis Arturo Ramos:** La palabra final

10 **Jean-Marie Lassus:** “Perú, gorrión dulcísimo”. Homenaje a Manuel Scorza (1928-1983)

16 **Alicia Cuevas:** ¡Qué maneras tiene el sol...!

17 **Isabel Daniel:** Destinada a la contradicción: Emilia Pardo Bazán

21 **Miguel Molina:** Haikús

22 **Mónica Sánchez:** Historia breve de la mujer vendida como libro en Xalapa

25 **Blanca Cano González:** Sin habla

ESTADO Y SOCIEDAD

28 **Belén Benhumea Bahena:** El legado cultural del ideal del varón moderno

33 **José Rodrigo Castillo:** Humboldt en Papantla: una historia de aparecidos y fantasmas

ARTE

38 **Iván Solano:** Viaje al corazón de La Ceiba: encuentro con Per Anderson

47 **Germán Martínez Aceves:** Una tarde en la exposición de los 45 años del IAP

65 **Nidia Vincent:** Identidad, palabra y vínculos en el teatro de Elena Guiochins

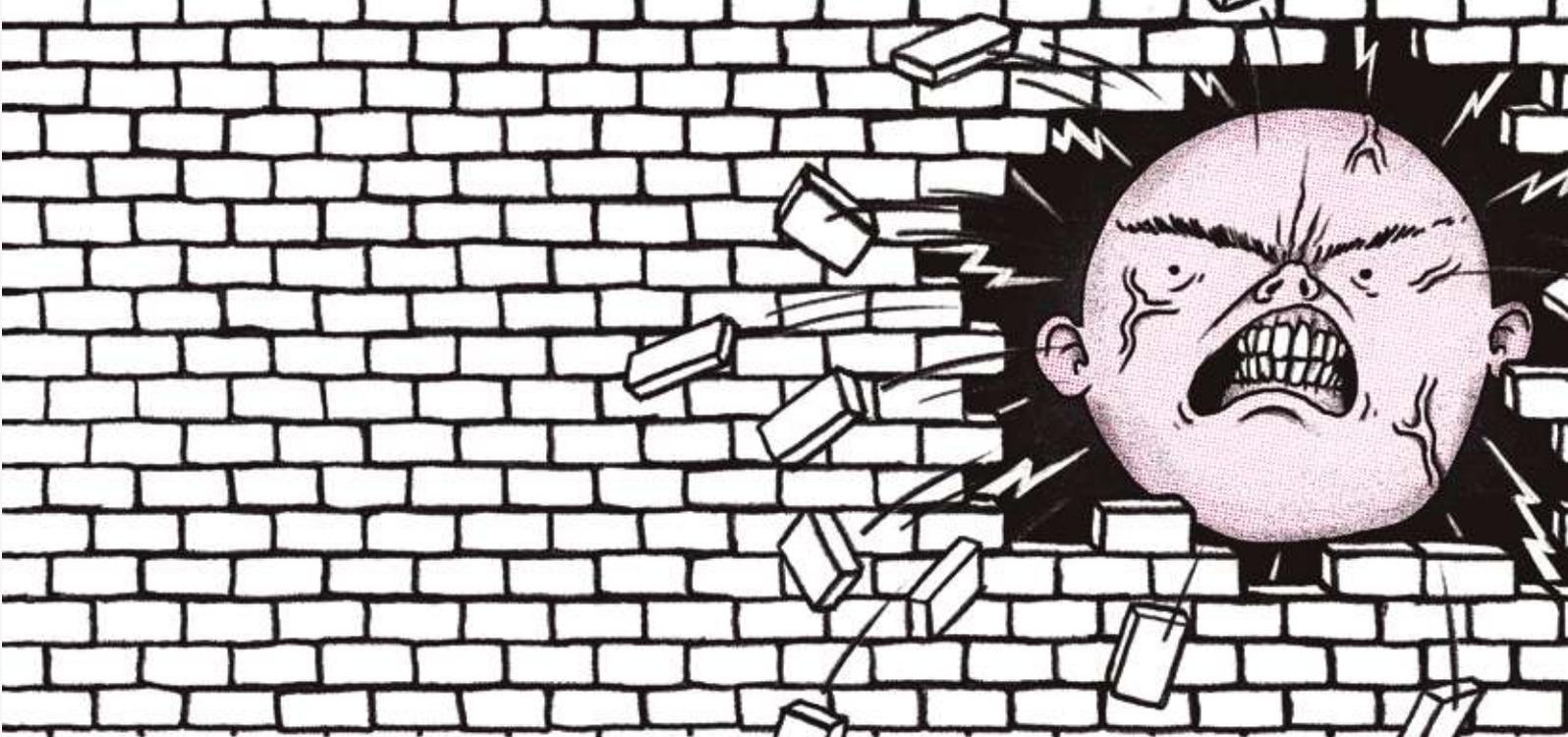
DOSSIER

49 **Instituto de Artes Plásticas: 45 años**

63 **José Manuel Morelos Villegas:** IAP: 45 años

ISSN 0185-5727





ENTRE LIBROS

- 72 **Marina Cuéllar Martínez:** *Carta a Orestes*, de Iákovos Kambanelis
73 **Luis Mendoza Vega:** *Distancias. de los caprichos de tu corazón*, de Maricela Guerrero
75 **César Alberto Benavides Maruri:** *El lugar de la apariencia*, de Federico Ferroggiaro
77 **Ángel Salazar Sánchez:** *Cómo ser antirracista*, de Ibram X. Kendi
78 **Cam-U:** *Blancos móviles, escribiendo con intención 1982-2004*, de Margaret Atwood
80 **Enrique Sebastián García Perales:** *Lealtad al fantasma*, de Enrique Serna

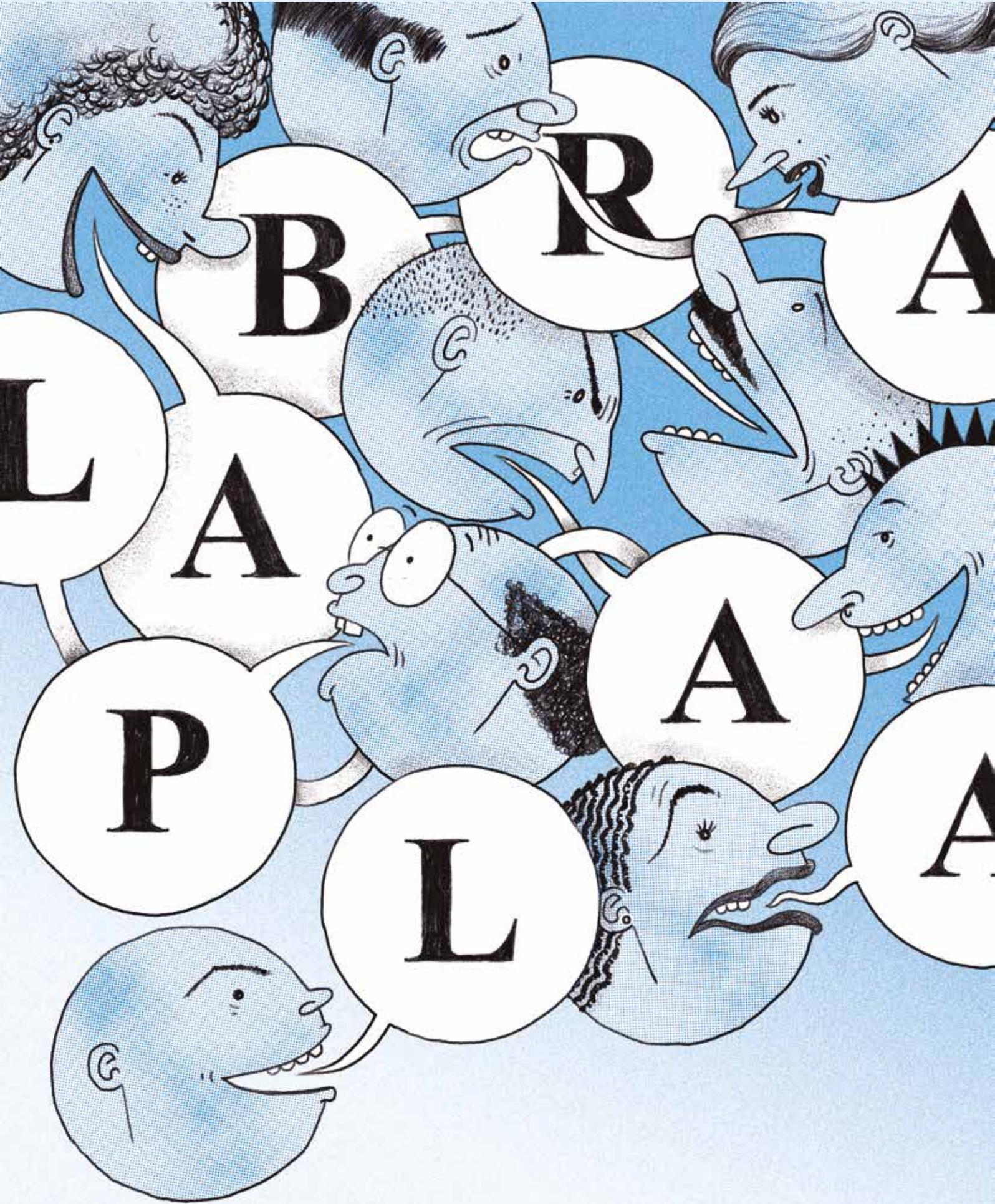


Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

MISCELÁNEA

- 82 **Tania Rivera:** En el país de los cuchillos, el ácido y las llamas
84 **Nataly Perusquia:** Mujeres en el espacio audiovisual o carta a mis hermanas
86 **Maximiliano Sauza Durán:** *Bardo*, un elogio
88 **Nuestro artista de interiores:** Raúl Dieff





B

R

A

L

A

A

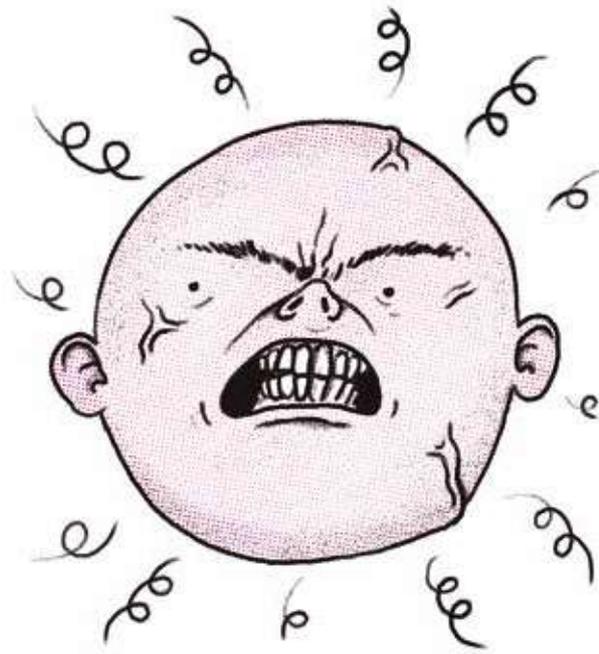
P

L

A

EL ARTE DE LA **TRADUCCIÓN** en la Editorial de la Universidad Veracruzana*

Selma Ancira



La Editorial de la Universidad Veracruzana tiene y ha tenido, en mi opinión, una relación muy bella con este arte u oficio, según se quiera entender. Varios de los directores de la editorial han sido, ellos mismos, traductores.

Realmente es un privilegio para mí poder participar en esta mesa redonda para celebrar los muy fructíferos 65 años de continuada labor editorial de la Universidad Veracruzana. Es un verdadero gusto poder estar aquí con ustedes y formar parte de este festejo que nos permite evocar lo que ha sido y lo que sigue siendo la UV como difusora de la literatura.

La mesa de hoy está dedicada a la traducción. Algo que me llena de gusto. La traducción ha sido parte fundamental de mi acontecer cotidiano; es mi pasión, es mi forma de estar en el mundo y mi manera de entender la vida. La editorial de la Universidad Veracruzana tiene y ha tenido, en mi opinión, una relación muy bella con este arte u oficio, según se quiera entender. Varios de los directores de la editorial han sido, ellos mismos, traductores. José

Luis Rivas, flamante traductor de grandísimos autores como T. S. Eliot, Saint John Perse o Derek Walcott, estuvo al frente de la editorial de 1992 a 2006. También Luis Arturo Ramos, director en la década de los ochenta del siglo pasado, era, además de narrador, traductor. Y ni qué decir de Sergio Pitol, cuya pasión por la literatura traducida fue una constante a lo largo de su vida. En general, la Editorial de la UV ha tenido –y tiene hoy en día en la persona de Agustín del Moral– a directores sensibles a la labor del traductor que saben y sabían, que han suscrito y suscriben aquello que decía Octavio Paz, a propósito de que la obra original y la obra traducida se encuentran en un mismo nivel creativo.

Traducir, y no voy a descubrir el agua tibia, es tender puentes. Es conocer otros mundos. Intentar entenderlos. Decía José Emilio Pacheco que “la literatura

es un mar nutrido por todas las corrientes de la Tierra. Solo mediante las traducciones –afirmaba– se mantienen en circulación las aguas. Sin ellas volveríamos a una Babel incomunicable, a una isla desértica y ahogada de sed en la que nada podría florecer”. Yo creo que esto es algo que la Editorial de la Universidad Veracruzana ha sabido desde que se fundó. Y a lo largo de sus 65 años de existencia se ha esforzado por mantener en circulación las aguas del mar de la literatura. En otras palabras, la editorial decidió abrirse al mundo, tuvo una vocación amplia, universal.

Hoy quisiera centrarme en una colección única, desde mi punto de vista, una colección que fue ideada y creada por esta casa editorial. La colección que se llama Sergio Pitol Traductor. No sé si alguna otra editorial en el mundo tiene una colección como esta. Intenté buscar, pero no encontré información en ninguno de los idiomas que manejo. Es una colección que a mí me parece extraordinaria por varias razones. Por un lado, al crear una colección de esta envergadura se concede un lugar de excelencia al trabajo del traductor. Por otro, creando una colección así, la edi-

torial permite que se inserten en su catálogo libros que de otra manera no necesariamente habrían formado parte de él. Y, finalmente, es una colección que permite a los lectores y estudiosos de la obra de Sergio Pitol conocerlo con mayor profundidad, ya que en sus traducciones también corre su esencia.

Sergio Pitol Traductor reúne a autores que van de Antón Chéjov a Jane Austen o de Borís Pilniak a Tibor Déry. Autores, todos los que conforman esta colección, queridísimos de Pitol. Yo aún recuerdo cuando, siendo él agregado cultural en Moscú, me pidió que lo ayudara a leer con ojos de traductor a Chéjov. Esos días pasados al lado de Sergio en su departamento moscovita, desentrañando significados no evidentes de algunos vocablos chejovianos, adentrándonos en la maestría del ruso para estructurar un cuento, sumergiéndonos en su peculiar universo fueron, para mí, también una especie de escuela de traducción. Sergio, me parece, nunca tradujo autores que no le fueran afines. Traducía aquello –y retomo aquí las palabras de Marina Tsvietáieva– que estaba en sintonía con su alma. Así, el cuerpo de traducciones de Sergio Pitol es una parte indisoluble de

**Sergio Pitol
Traductor reúne
a autores que van
de Antón Chéjov
a Jane Austen o de
Borís Pilniak a Tibor
Déry. Autores, todos
los que conforman
esta colección,
queridísimos
de Pitol. Yo aún
recuerdo cuando,
siendo él agregado
cultural en Moscú,
me pidió que lo
ayudara a leer con
ojos de traductor a
Chéjov.**

su propia obra. Cuando leemos *El corazón de las tinieblas* estamos leyendo a Conrad, pero también estamos leyendo a Pitol. Lo mismo podemos decir del *Cosmos* de Gombrowicz o del *Drama de caza* de Chéjov. Estoy convencida de que un autor-traductor como Pitol no solo es sus novelas, es también sus traducciones.

¡Cómo me gustaría que editoriales en otras latitudes del mundo siguieran el ejemplo de la UV y publicaran las traducciones hechas por sus autores! Así, reunidas, de manera que se diera la oportunidad no solo a los lectores sino también a los especialistas de adentrarse con mayor profundidad y de manera verdaderamente cabal en la obra del autor.

Pero no quiero dejar de mencionar aquí a otro de los grandes impulsores de la traducción en estas tierras: Emilio Carballi-

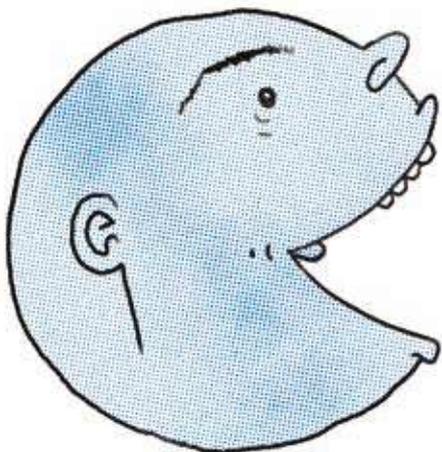
do. Hasta donde tengo entendido, Emilio no traducía. Pero qué manera tan impresionante tenía de encontrar autores y buscar a los traductores adecuados para traerlos al español. A Emilio le debemos el poder leer a grandes dramaturgos de los más diversos rincones del mundo. Un ejemplo de actualidad es el libro que presentamos ayer y la obra que veremos mañana en la Sala Emilio Carballido. Antes de que Carballido lo descubriera, Kambanelis no existía en nuestro mundo. Fue él quien con su curiosidad insaciable lo descubrió, me alborotó para que lo tradujera, y no paró hasta conseguir su teléfono para que me pusiera yo en contacto con él, consiguiera los derechos y lo tradujera para su espléndida revista de teatro *Tramoya*.

Así era Emilio cuando encontraba a un autor nuevo. Y, por otro lado, no había propuesta que no cayera en tierra fértil con él. Yo le contaba entusiasmada de algún autor y meses después ya estaba publicado en *Tramoya*. Así tradujo una cantidad de rusos clásicos y modernos que se fueron publicando en la revista y luego compusieron un volumen que se llamó *7 de Rusia a la URSS* y que él tuvo la generosidad inmensa de prologar.

Tramoya sigue viva. Ahora la dirige Héctor Herrera. Siempre con el mismo entusiasmo que aprendió y heredó de Carballido, luchando contra viento y marea para que puedan leerse y representarse autores de tierras lejanas.

Pitol traducía. Carballido invitaba a traducir. Ambos abrieron ventanas, tendieron puentes, con cariño y con cuidado trasplantaron a muy diversos autores a nuestras latitudes creando un jardín exótico en el que alimentar y fortalecer nuestro espíritu.

Yo he tenido el privilegio de traducir para la Editorial de la UV



Cuando leemos *El corazón de las tinieblas* estamos leyendo a Conrad, pero también estamos leyendo a Pitol. Lo mismo podemos decir del *Cosmos* de Gombrowicz o del *Drama de caza* de Chéjov. Estoy convencida de que un autor-traductor como Pitol no solo es sus novelas, es también sus traducciones.

varias cosas además del ya mencionado teatro. En esta casa editorial ha tenido cabida el mundo fascinante de la Constantinopla decimonónica de María Iordaniidu, casi una desconocida cuando la UV le abrió sus puertas. Aquí se publicaron los muy peculiares y bellos poemas de la chipriota Niki Marangou, jamás antes ni después publicada en español. *Estampas de Chipre* se llamó el libro, un breve volumen que incluye además de sus poesías un extraordinario ensayo sobre Nicosia. Tuve la fortuna de presentarlo no solo en Chipre, donde fue un verdadero acontecimiento, sino en otros países, incluida la República Dominicana. Publicar a Marangou, repito, fue un verdadero acontecimiento. La editorial también abrió sus puertas a la *Sonata del claro de luna* del griego Yannis Ritsos, un monólogo que en su momento representó la inmensa Melina Mercouri. Y, ya lo comenté, a Kambanelis, un titán del teatro griego moderno, de quien este año se celebra el centenario de su nacimiento.

Para terminar, me gustaría comentar un detalle con el que me topé cuando estaba preparando estas líneas. En el catálogo general que la Editorial de la UV tiene en su página web, en el apartado “Sergio Pitol Traductor”, al lado de la portada del li-

bro se encuentra el título de la obra, el nombre del autor y, tras una coma, el nombre de Sergio Pitol acompañado de un paréntesis que encierra la palabra “autor”. Todo un acierto esa manera de presentar las traducciones de nuestro querido Sergio Pitol.

Permítanme, ya para terminar, compartir con ustedes las reflexiones que hace mi amada Marina Tsvietáieva en uno de los ensayos más reveladores en cuanto a traducción literaria se refiere. En 1933 escribié *Dos Reyes de los Elfos*, un breve ensayo dedicado al poema que Goethe escribió en 1782 y que el poeta ruso Vasili Zhukovski tradujo en 1818.

Tras un análisis riguroso del trabajo realizado por el traductor, Tsvietáieva concluye:

Son pares en grandeza. [...] Al cabo de cien años la traducción ha dejado de ser traducción para convertirse en original. Se trata, únicamente, de un ‘Rey de los Elfos’ distinto.

Son pares en grandeza. Pero son muy diferentes. Son dos ‘Reyes de los Elfos’.

Dos variaciones sobre el mismo tema, dos visiones de lo mismo, dos testigos de la misma visión.

Cada uno lo vio desde sus ojos.



La Editorial de la Universidad Veracruzana ha valorado y valora el trabajo del traductor, ha entendido y entiende que un texto traducido es una variación del original, que, como dice Tsvietáieva, con el tiempo puede dejar de ser una traducción para convertirse en original. Y así, más de una vez he oído hablar de *El corazón de las tinieblas* de Pitol. Infinitas gracias por dar al traductor el lugar que se merece. **LPyH**

* Texto leído en la mesa redonda realizada el 21 de octubre de 2022, en el Salón Blanco de la Exunidad de Humanidades de la Universidad Veracruzana, campus Xalapa.

Selma Ancira es traductora especializada en literatura rusa decimonónica y literatura griega moderna. Ha traducido al español casi toda la obra en prosa de Marina Tsvietáieva, así como los *Diarios* de Lev Tolstói. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

EL PRIMER CUENTO

de Luis Arturo Ramos

José Luis Martínez Morales

Al grupo de Luis Arturo Ramos, otro compañero y yo lo bautizamos, no sin cierto dejo sarcástico, como la generación de los escritores porque varios de ellos decían serlo. Luis Arturo estaba en sus inicios de escritor y justo durante ese año, 1972, fue becario del Centro Mexicano de Escritores.

Hace cincuenta años, en 1972, Luis Arturo Ramos y yo estudiábamos la carrera de Letras Españolas en la Universidad Veracruzana. Ambos nacimos en 1947, aunque yo cinco meses antes que él. Ambos incursionamos por otros caminos de estudio antes de definir nuestra vocación por la literatura. Él, sin embargo, cursaba el tercer año de la licenciatura en letras, mientras yo le iba a la zaga un año.

Al grupo de Luis Arturo Ramos, otro compañero y yo lo bautizamos, no sin cierto dejo sarcástico, como la generación de los escritores porque varios de ellos decían serlo. Luis Arturo estaba en sus inicios de escritor y justo durante ese año, 1972, fue becario del Centro Mexicano de Escritores.

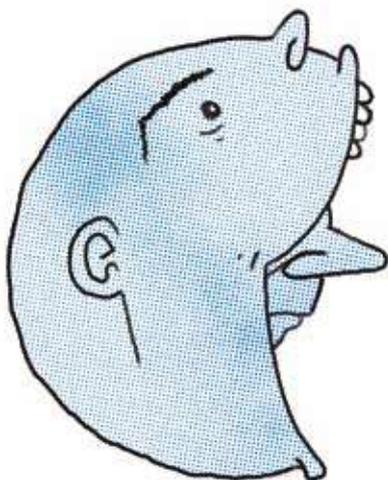
Yo era editor, director y productor de una publicación de la Facultad de Fi-

losofía y Letras: *Efímero*, una especie de boletín parroquial, pero en profano. Impresa en mimeógrafo y nunca de más de ocho páginas. Mi empresa editorial duró, como todo lo efímero, muy poco: del mes de abril de 1971 a finales de 1972.

Hace poco, en una reunión doméstica y amistosa con Luis Arturo, Mario Muñoz e Irving Vásquez, les leí “La palabra final”, texto publicado el 3 de febrero de 1972 en *Efímero*. Al preguntarles si reconocían al autor, me contestaron que no, pero que les gustaba el texto. Y al decirle a Ramos que era de su autoría, exclamó: ¡Mira, si desde ese tiempo no escribía tan mal!

Si bien dar a la estampa “La palabra final” no añade relevancia a la producción narrativa de Luis Arturo Ramos, sí muestra al menos cómo lo efímero puede preludiar lo perenne. Y remueve, por añadidura, una nostalgia compartida. **LPyH**

José Luis Martínez Morales es investigador de literatura en la UV, autor –entre otras obras– de *Brevísimas lecturas* (2000) y *De cómo llegué a convertirme en glosador de textos literarios* (2017).



LA PALABRA FINAL

Luis Arturo Ramos

Escribo agazapado en mi mesa de trabajo. En las cuartillas casi transparentes se reflejan los ojos de los gatos que miran asomándose por los agujeros del techo. A mi lado, el ventanillo se abre en un cuadrado de claridad. Desde la buhardilla puedo observar el límite de la ciudad: una línea disforme de casas y árboles, una raya que se quiebra por efecto de los fillos y aristas de los edificios.

La distancia es la gran demostradora de las cosas. Todo se conoce a través de este rasero. Muchas veces he pensado que la muerte no es sino el recuento de toda la vida vista desde el punto más alto y lejano. También he pensado que todo lo que digo en la cláusula anterior es un deseo de explicar la muerte; y he ahí el gran defecto que implica el tratar siempre de explicarlo todo, inclusive lo inexplicable. Debemos de-

jar transcurrir la vida; porque después de todo ella ya estaba aquí antes que nosotros llegáramos X.

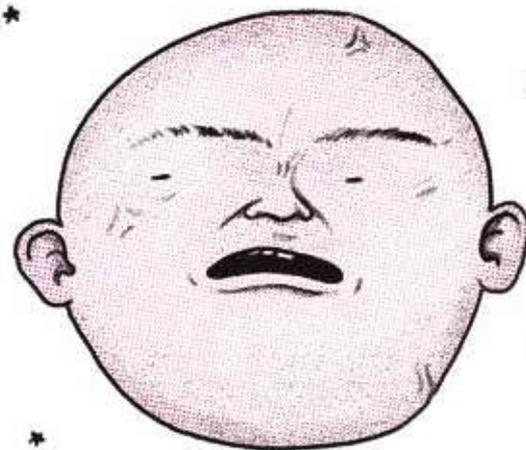
Marco el final del párrafo con una cruz; luego releo lo que he escrito, y por último, rompo en muchos pedazos la cuartilla. Los tiro por la ventana en un montón compacto que se desperdiga en el aire.

Los pedacitos de papel revolotean en el espacio y caen solemnemente como pájaros a los que se les olvidó volar.

Después de la última palabra: “volar”; vuelvo a releer lo escrito y nuevamente desgarró la hoja de papel. La arrojo otra vez por la ventana.

“Ventana”: esa fue la palabra final. Rompo y tiro el papel.

“Papel”: y al comenzar a escribir empiezo a darme cuenta de que me es imposible salir de este laberinto de palabras, de últimas palabras. **LPyH**



La distancia es la gran demostradora de las cosas. Todo se conoce a través de este rasero. Muchas veces he pensado que la muerte no es sino el recuento de toda la vida vista desde el punto más alto y lejano.

Luis Arturo Ramos (Minatitlán, Ver., 1947) es narrador y ensayista. Maestro de la Universidad de Texas, en El Paso, fue director de publicaciones de la UV y de *La Palabra y el Hombre*. Autor de las novelas *Violeta-Perú*, *Este era un gato*, *Intramuros*, entre otras.

“PERÚ, GORRIÓN DULCÍSIMO”.

Homenaje a Manuel Scorza (1928-1983)

Jean-Marie Lassus

“Canto a los mineros...” es un poema precursor de *La Guerra Silenciosa* (1970-1979), su saga novelesca sobre la resistencia de los comuneros y mineros de la región andina de Cerro de Pasco entre los años 1950-1962”

Sed felices para que yo no muera.

MANUEL SCORZA,

Las imprecaciones

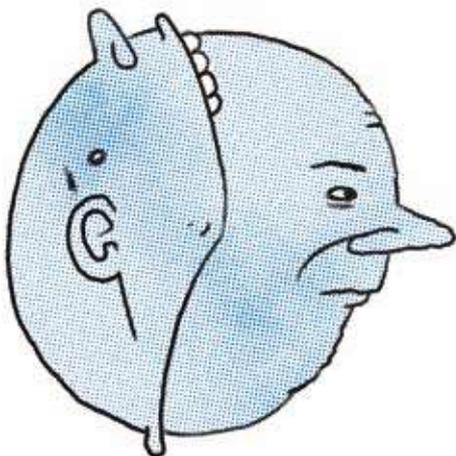
Perú, gorrión dulcísimo, te oigo llorar

Perú, gorrión dulcísimo,
te oigo llorar,
¿qué pasa, qué está pasando?
El sol acongojado,
la verdura desolada,
el rocío deshecho,
el mar, la primavera,
ya no pueden con las lágrimas,
¿qué pasa, tierra mía, qué está
[pasando?

Estos versos de Manuel Scorza (1928-1983), sacados de su poemario publicado en 1955 en México, desgraciadamente siguen siendo de actualidad: la situación que conoció Perú con la destitución de su presidente Pedro Castillo el 7 de diciembre de 2022 y las protestas callejeras a las que dieron lugar se saldaron por varios muertos. En *Le Monde Diplomatique*, de enero de 2023, Aníbal Garzón observaba que la elección en 2021 de un presidente de origen indígena y de izquierda representaba un desai-

re para la élite neoliberal limeña, acostumbrada a dirigir el país sin preocuparse por el mundo rural. Como mencionan Urrutia y Olivares en un artículo de *La Jornada* el 22 de diciembre de 2022, el presidente mexicano acogió a la familia de Pedro Castillo reivindicando la tradición de asilo de su país “como un eje de la diplomacia mexicana, que ha tenido como expresiones importantes la llegada de españoles durante la guerra civil, de judíos en la guerra mundial, de chilenos tras el golpe en 1973 y de uruguayos y argentinos cuando había dictaduras militares en sus países”.

México, que también había otorgado el asilo político al expresidente de Bolivia, Evo Morales, en 2019, fue el país donde se exilió Manuel Scorza a partir de 1950, huyendo de la dictadura del general Odría. Allí obtuvo su primer reconocimiento como poeta: su poema “Canto a los mineros de Bolivia” (1952) fue galardonado con el primer puesto en los Juegos Florales de Poesía que conmemoraban el IV Centenario de la UNAM. Como muestra de gratitud, y por su apoyo a las reformas del gobierno de Víctor Paz Estenssoro, Scorza fue invitado a Bolivia. “Canto a los mineros...” es un poema precursor de *La Guerra Silenciosa* (1970-1979), su saga novelesca sobre la resistencia de los comuneros y mineros de la región andina de Cerro de Pasco entre los años 1950-1962, en lucha contra la oligarquía local y el imperialismo norteamericano por la recuperación de sus tierras ancestrales. Una situación que parece repetirse en la actualidad, ya que según las declaraciones de Héctor Béjar, excanciller de Pedro Castillo, la verdadera razón de la destitución del presidente peruano fue que representaba un obstáculo a los 41 proyectos mineros a los



que se había negado a dar luz verde: proyectos a tajo abierto en las cumbres andinas situados en el origen de las cuencas hidrográficas del Perú, donde el agua no es abundante. Lo cual afecta la vida de las comunidades locales “que hace tiempo están resistiendo a esas inversiones y que sin duda van a causar una cadena de movimientos de resistencia por parte de las comunidades peruanas, muchas de ellas campesinas...”

En *Las imprecaciones* (1955) Scorza le dedica varios poemas a su patria y se solidariza con todos los desterrados:

América,
a mí también debes oírme.
Yo soy el estudiante
que tiene un solo traje y
[muchas penas.
Yo soy el desterrado
que no encuentra la puerta
[en las pensiones (1955, 45).

El poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño, en su Introducción a *Poesía incompleta* de 1976, citado por Juan González Soto (2009), recuerda su amistad con Scorza durante aquellos años:

Conocí a Manuel Scorza cuando, desterrado de su patria, alimentaba en la mía sus poderes y sus debilidades. Compañeros fuimos, en la miseria y en el odio. [...] Ahora, con solo recordar, comprendo muchos de los significados de sus palabras y de su vida. Situado en el centro de la oscuridad hostil, como un animal desamparado que busca el amor, él reunió en una punta de llama sus fuerzas obstinadas, e hizo frente a la miseria cósmica por la cual se sentía combatido (2009).

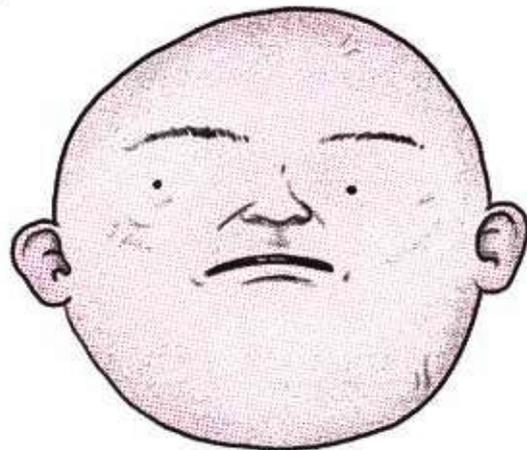
En México, Manuel Scorza publica de forma anónima en 1956 una breve biografía de Miguel Hi-

dalgo (Gras 1988, 43). Ese mismo año obtuvo en Perú el Premio Nacional de Poesía por *Las imprecaciones*, lo que le abrió las puertas de una vuelta a su país con cierto reconocimiento.

Sñar la realidad

Manuel Scorza nació en Lima en septiembre de 1928 en el seno de una familia modesta. Para una biografía detallada del autor, véase el prólogo de Dunia Gras Miravet de la edición Cátedra Letras Hispánicas de *Redoble por Rancas: Manuel Scorza, Redoble por Rancas*, y “Manuel Scorza, Apuntes para una biografía”, de Juan González Soto. En los años en que Ciro Alegría publicaba *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) y José María Arguedas su primer libro de cuentos, *Agua* (1935), el joven Scorza viajaba entre Lima y los Andes por motivos de salud. En 1942 ingresó en el colegio militar Leoncio Prado –el mismo que frecuentó Mario Vargas Llosa y será escenario de su novela *La ciudad y los perros* (1963)–. En 1946 estudió en la Universidad Nacional San Marcos, donde empezó su militancia política dentro del APRA –la Alianza Popular Revolucionaria Americana, anti-imperialista y anticomunista fundada por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924–. Pero rompió estrepitosamente con ella en 1954 publicando una irónica carta titulada “Good Bye Mister Haya”, donde explicaba sus discrepancias con la nueva orientación derechista del APRA. Después participó, al parecer desde México, en la organización de un foco guerrillero en Perú.

De regreso al Perú en 1956 y hasta 1966, se lanzó en una empresa editorial para permitir el acceso de la cultura a los



más humildes con la publicación a bajísimo costo de clásicos de la literatura latinoamericana. Primero con los Festivales del Libro, bajo los auspicios del Patronato del Libro Peruano, una iniciativa privada ideada por un grupo de escritores que como él había sufrido el exilio. Como lo señala Dunia Gras en su tesis doctoral, creó a continuación la Organización Continental de los Festivales del Libro (Orcofeli) en Venezuela, Colombia y Cuba, con el apoyo de Alejo Carpentier, a quien admiraba y con quien le unía una relación de amistad. Pero la empresa falló por razones económicas, sin que Scorza se desanimara, creando en 1963 Populibros Peruanos, que daban a conocer a bajo precio tanto a autores peruanos como Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Enrique Congrains, Luis Loayza u Oswaldo Reynoso, como a clásicos de la literatura mundial (Balzac, Dostoievski, D. H. Lawrence... el autor de *El amante de Lady Chatterley* (1928), considerada escandalosa por las autoridades y que la Municipalidad de Lima prohibió). La empresa fracasó de nuevo (Gras, en Scorza 2019,



Fotografías: Grupo Cultural Yuyachkani. Lima-Perú.

ibid., 28-29), pero los Festivales del Libro, y luego las ediciones Populibros, siguen presentes en el imaginario colectivo peruano, y el poder de la literatura para transformar a los hombres es un tema reiterado en su narrativa. Por ejemplo, en *La tumba del re-*

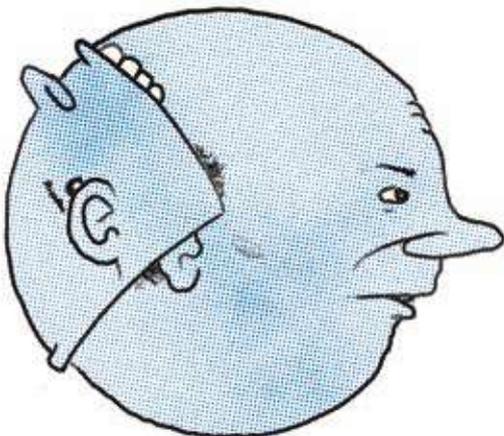
lámpago (1979), uno de los protagonistas declara con acentos que recuerdan a César Vallejo:

...y leí los libros que me prestaban mis compañeros de trabajo y sentía como que una venda se me caía de los ojos y que un gran fulgor iluminaba mi entendimiento toda la oscuridad se volvía luz de mediodía hasta entonces para mí un libro o periódico era papel de envolver pero a partir de allí empecé a verlos como depósitos como silos de amor donde hombres más sabios guardaron sus ideas para que nosotros nos alimentáramos de ellas porque las ideas son el mejor pan de los hambrientos... (Scorza 1979).

La tumba del relámpago es el último libro de su pentalogía *La Guerra Silenciosa*, que ficcionaliza

la lucha de los comuneros de los Andes centrales por la recuperación de sus tierras ancestrales usurpadas por la oligarquía local y la compañía norteamericana de extracción minera Cerro de Pasco Corporation. Scorza viajó a Cerro de Pasco, participó en manifestaciones y se unió al Movimiento Comunal. Pero fue acusado de atentar contra la seguridad del Estado, delito merecedor de cinco años de cárcel, y optó nuevamente por el exilio. Desde París, donde llegó en 1968, escribiría las cinco novelas de *La Guerra Silenciosa* para dar un testimonio sobre estos acontecimientos, “soñando la realidad”:

En París escribí un informe de Rancas. Lo releí y se lo leí a los amigos y todo. Vi que le faltaba el corazón. No veía lo que yo había visto. Y entonces un día lo que hice fue arrojar



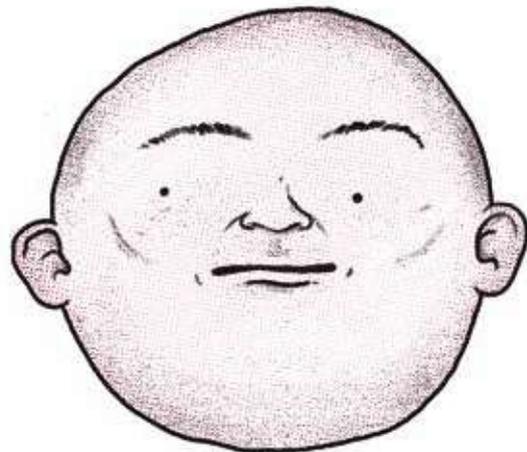
Yuyachkani

El colectivo teatral más importante en Perú, el Grupo Cultural Yuyachkani, tiene una trayectoria de trabajo que data de 1971; desde este año ha estado a la vanguardia de la experimentación teatral, el *performance* político y la creación colectiva.

“Yuyachkani” es una palabra quechua que significa “estoy pensando, estoy recordando”; bajo este nombre, el grupo de teatro se ha dedicado a la exploración colectiva de la corporeización de la memoria social, particularmente en relación con preguntas sobre la etnia, la violencia y la memoria en el Perú.

Su trabajo ha sido de los más importantes en el llamado “Nuevo Teatro Popular” de Latinoamérica, siempre ligado a un compromiso con las problemáticas de las comunidades empobrecidas, y con la movilización y la abogacía por dichas comunidades. Es por ello que en el 2000 Yuyachkani ganó el Premio Nacional de Derechos Humanos de Perú.

Conocidos por su habilidad de incorporar formas de *performances* indígenas, así como formas teatrales cosmopolitas, Yuyachkani ofrece una mirada al teatro peruano y latinoamericano, y a problemáticas más amplias sobre las estéticas sociales poscoloniales. (<https://yuyachkani.org>)



Manuel Scorza (primer plano) con Agapito Robles, héroe del ciclo novelesco *La Guerra Silenciosa* (Foto de Américo Cerna/*Caretas*, núm. 480, 6 de julio de 1973).

todo esto y soñar la realidad, como si yo estuviera adentro. Y escribí *Redoble por Rancas* (Gras en Scorza 2019).

El éxito mundial de esta novela, traducida a más de 30 idiomas, y la llegada al poder de la junta reformista del general Velasco Alvarado propiciarán la liberación de su protagonista principal, Héctor Chacón, quien estaba cumpliendo su sentencia en una cárcel amazónica. Por primera vez el eco mun-

dial de una novela había pesado en la decisión de una junta militar.

La pentalogía de Scorza cuenta la historia “exasperantemente real” (Scorza, “Noticia” 2019, 149) de la lucha de los comuneros y de su reiterado fracaso. Con un humor negro y una ironía feroces, los capítulos de las cinco novelas imitan el tono cervantino y de las crónicas para denunciar una situación injusta que no ha cambiado desde la conquista de América, en una sociedad

donde el tiempo se ha detenido y los ríos ya no corren. Apoyándose en la *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Huamán Poma de Ayala (1615-1617), Scorza enuncia en la *Noticia* inédita de la tercera novela, *El jinete insomne* (1977), uno de los principales fundamentos de la relación de *La Guerra Silenciosa* con el mito y la historia, al afirmar que “en condiciones extremas, un pueblo expulsado de la historia solo puede retornar a la historia a través del mito” (Lassus 1989 y 2019).

En la década de los ochenta Scorza seguirá incursionando en la política apoyando al Frente Obrero Campesino Estudiantil Popular (FOCEP), creado por el abogado y alcalde de Cerro de Pasco Genaro Ledesma, que será otro personaje de *La Guerra Silenciosa*. A partir de entonces, lo que algunos críticos llamaron “la conspiración del silencio” mantuvo a Manuel Scorza alejado de los focos mediáticos en el Perú durante varios años (Escajadillo 1984).

Manuel Scorza hoy

Cuando falleció en 1983, Manuel Scorza acababa de publicar *La*

danza inmóvil (1983). Era la primera piedra de un nuevo ciclo de novelas titulado *El fuego y la ceniza*, que transcurre entre París y la selva amazónica en medio de revolucionarios latinoamericanos, e ilustra el dilema entre pasión amorosa y compromiso político. La novela es a la vez una reflexión sobre la creación literaria y una crítica a la vida social del mundo editorial parisino con su fascinación por el boom literario latinoamericano de los años sesenta.

Después de la conmoción pública que despertó su muerte accidental en el Perú, se rindieron repetidos homenajes al escritor (véase como ejemplo Mamani y González 2008). A iniciativa del poeta y narrador peruano Gonzalo Portals Zubiato, el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP) organizó en Lima en octubre de 2018 el primer Congreso bienal: “Manuel Scorza y el tiempo que vendrá”, del que puede encontrarse una selección en la revista *Desde el Sur* (tomo 11, núm. 1). En 2013, Oswaldo Reynoso seguía deplorando, en voz de protesta, la puesta entre paréntesis de Manuel Scorza en su propio país, pues aun cuando fue “iniciador



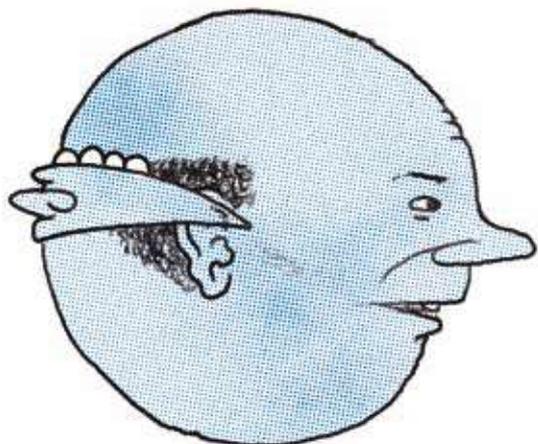
Populibros Rincón

de la lectura masiva en el Perú a través de los Populibros [...] [y] pionero de la lectura en el Perú y de la difusión literaria, no [tiene] un espacio en los colegios ni [en] ningún plan lector”; así lo dio a conocer en la presentación de la antología *Manuel Scorza: Relámpago perpetuo. Homenaje en la Feria del Libro de Lima* en 2013.

¿Cómo explicar, en efecto, que uno de los principales poetas de su generación, que había adquirido notoriedad mundial con su pentalogía sobre *La Guerra Silenciosa* y había sido propuesto para el premio Nobel de Literatura en 1979 fuera desatendido en su país? Los asuntos políticos y las polémicas que surgieron en torno a su obra en el Perú figuran sin duda entre las razones que pueden explicar esta situación. A ello se añadió el malentendido de una crítica literaria que vinculó de inmediato su pentalogía con el indigenismo literario andino, etiqueta que Manuel Scorza siempre rechazó rotundamente: en 1976, durante una entrevista todavía inédita y archivada en el Fondo Científico Manuel Scorza del CRLA de Poitiers, nos declaraba:

En cuanto a mi novela, le diré que es una novela épica y una novela mágica. [...] Clasificar la novela de “indigenista” es una manera racista de ver las cosas. Entonces, ¿quiere decir que nosotros estaríamos obligados a decir que la novela de Proust es una novela oligárquica? [...] Esto todavía son saldos de la mentalidad española que evidenció que el indigenismo era una manera de hablar de seres inferiores, cosa que yo he abolido en mis libros.

La publicación de *La Guerra Silenciosa* en los años del boom literario la relaciona con los procedimientos de una nueva narrativa latinoamericana que no duda, por ejemplo, en inspirarse en los procedimientos narrativos del cine, como lo hará Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* (1962). La segunda novela del ciclo, *Garabombo el Invisible*, da cuenta de esta relación entre cine y literatura que también practicó Scorza (Scorza en Hennebel y Gumu-



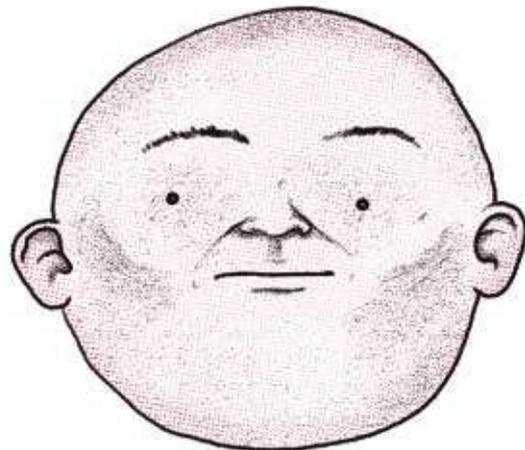
cio-Dagron 1981). Pero sobre todo la escritura de Scorza refleja una profunda coherencia entre sus novelas y su poesía, y a él le gustaba recalcar que en sus libros de poemas ya se encontraban las características de sus novelas:

...ahí está la exageración fantástica; están esos valeses con monstruos, que duran siglos; esas partidas de billar que duran épocas enteras, en las que los jugadores para hacer una jugada de otra dejan pasar años. Toda esa estructura de la trama del tiempo que va a expresarse en novela de otra forma (Scorza 1984, 13).

Hoy la comunidad de Rancas cuenta con un sitio web –Comunidad campesina de San Antonio de Rancas–, que repasa su historia y se puede consultar en <http://sanantonioderancas.blogspot.com>. Las universidades de Poitiers y de Rennes rendirán un homenaje a Manuel Scorza en octubre de 2023, 40° aniversario de su muerte en el accidente aéreo que se llevó también a aquellas personalidades mayores de las letras latinoamericanas que fueron Jorge Ibarguengoitia, Ángel Rama y Marta Traba. Con el título “Generación crítica 1983-2023, homenaje a cuatro figuras intelectuales latinoamericanas”, el coloquio reflexionará sobre el compromiso del intelectual –escritor y crítico– latinoamericano frente a los desafíos culturales de nuestro tiempo y los legados que nos dejaron estos maestros (véase la presentación del coloquio en <https://coloquio-generacion-critica-1983-2023.conference.univ-poitiers.fr/>). El evento se relaciona con los archivos inéditos que la familia del escritor acaba de confiar al CRLA de Poitiers. **LPyH**

REFERENCIAS

- Escajadillo, Tomás G. 1984. “Scorza: *La Guerra Silenciosa* y la conspiración del silencio”. *El Observador*, 3 de enero.
- Garzón, Aníbal. 2023. “Au Pérou, le coup d’Etat permanent”, *Le Monde Diplomatique*, enero.
- Gómez Vega, Renzo. 2022. “La represión de las protestas y los bloqueos de carreteras causan 20 muertos en Perú”, *El País*, 16 de diciembre. <https://elpais.com/internacional/2022-12-16/la-represion-de-las-protestas-y-los-bloqueos-de-carreteras-dejan-18-muertos-en-peru.html>.
- González Soto, Juan. 2009. “Manuel Scorza, apuntes para una biografía”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acceso el 31 de diciembre de 2022. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-scorza-apuntes-para-una-biografia-0/html/0218495e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html#I_0_.
- Gras Miravet, Dunia, “Manuel Scorza, un mundo de ficción”. Tesis doctoral. Departamento de Filología Española, Barcelona, 1998.
- La Octava. 2022. “Exclusiva: Excaniller Héctor Béjar habla del papel de las mineras en el conflicto político en Perú”, 24 de diciembre. <https://www.youtube.com/watch?v=kbiDr74sATw>.
- Lassus, Jean-Marie, “Una Noticia inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión sobre el ciclo de *La Guerra Silenciosa*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30, (1989): 119-133. <https://doi.org/10.2307/4530460>.
- “Histoire et épopée dans le cycle de *La Guerre Silencieuse* de Manuel Scorza”, Tesis doctoral, Universidad de París III, 1992.
- “Los desencuentros del mito y de la Historia y los juegos de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza”. *Desde el Sur* 1, (2019): 53-71. <http://dx.doi.org/10.21142/DES-1101-2019-53-71>.
- Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto, eds. 2008. *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos*, Lima: Andesbook Editorial.
- Pino Mendoza, Humberto. 2013. *Manuel Scorza y Jaime Guadalupe. Dos relámpagos perpetuos*, Lima: Arteidea.
- Scorza, Manuel. 1955. *Las imprecaciones*, México: Imprenta Juan Pablos.
- 1956. *Hidalgo*, México: Instituto Nacional Indigenista.
- 1979. *La tumba del relámpago*. México: Siglo XXI.
- 1981. “Libérer l’imaginaire. Préface”. En *Les cinémas de l’Amérique latine*. Editado por Guy Hennebelles y Alfonso Gumucio-Dagron, 7-9. París: L’Herminier.
- 1984. “Testimonio de parte de Ayacucho”. *El Observador*, 4 de enero.
- 2019. *Redoble por Rancas*. Madrid: Cátedra.
- Jean-Marie Lassus** es profesor universitario emérito de la Universidad de Nantes y director del Fondo Científico Manuel Scorza en el CRLA de la Universidad de Poitiers; autor de la tesis doctoral “Historia y epopeya en el ciclo de *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza” –Universidad de París III, mayo de 1992–, bajo la dirección del profesor Claude Fell, y de varios trabajos sobre la obra de Manuel Scorza.



¡QUÉ MANERAS TIENE EL SOL...!

Alicia Cuevas

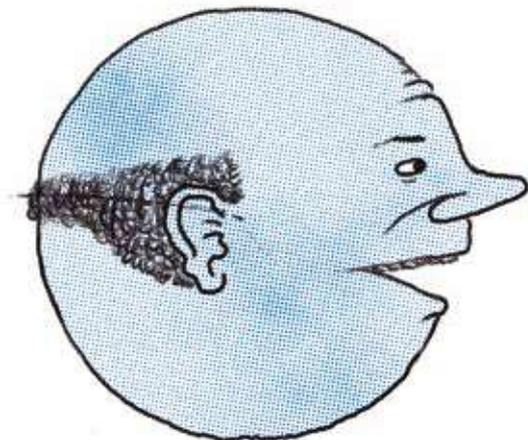
¡Qué claridad ondea
a través de la ropa tendida!
¡Qué intensa luz se filtra
detrás de ese vestido azul con lienzo!

¡Qué maneras tiene el sol de tocarnos,
de encender nuestros hundidos humores
al recorrernos enteras
como pólvora en terreno descampado!

Cuerpos de mujeres incendiados
al son de esa luz plena
en tardes amarillas
con ardores otoñales.

Ropa tendida al sol sin el menor recato
con flores, puntos, rayas y distintas texturas;
banderas como lunas ardientes
que arrastra la marea.

¡Qué claridad ondea
a través de la ropa tendida!
¡Qué intensa luz se filtra
detrás de ese vestido azul con lienzo!



Alicia Cuevas es egresada de la Sogem. Ha publicado poemas en diversas revistas, en la *Antología de mujeres poetas en el país de las nubes* y en la *Antología de hajijines* (UAM). Coordinadora de *Tinta para la memoria* (Heinrich Böll Stiftung).

DESTINADA A LA CONTRADICCIÓN: Emilia Pardo Bazán

Isabel Daniel

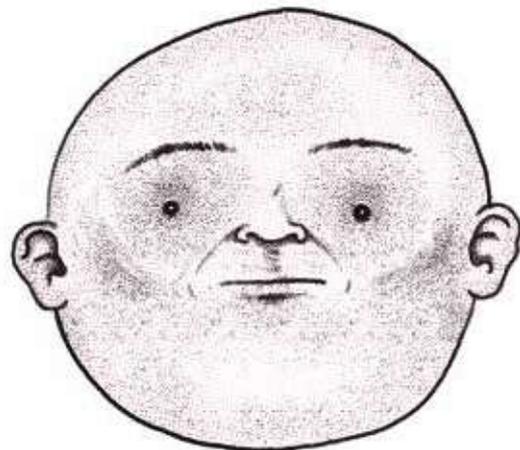
A sus 14 años, se encontró con un ejemplar de *Nuestra Señora de París* en el despacho del padre de una amiga suya y decidió robárselo. Tal era su afán de leer, especialmente de leer y apropiarse de aquello que le estaba prohibido.

La condesa de Pardo Bazán fue una mujer sumamente interesante. Nació en La Coruña, España, lugar al que amó por su gran tranquilidad, un 16 de septiembre de 1851, bajo el signo de Virgo, del elemento tierra. Este es un dato que puede interesar a los estudiosos de la astrología, ya que coincide con su temperamento melancólico, su carácter templado y paciente que buscaba constantemente la perfección, la limpieza y el orden, su personalidad reservada, fría, femenina, inclinada hacia la lógica, y su cualidad observadora, de lo que dejan cuenta sus memorias. Estos rasgos permearon en sus escritos, que se encuentran llenos de descripciones muy precisas que solo podrían ser dadas por una mirada aguda y racionalizadora.

A los ocho años, como cuenta ella y algunos otros que la conocieron a esa edad, podía encontrársela leyendo plácidamente en el gran sofá de la sala

familiar, lanzando grandes carcajadas o rumiando con emoción, una y otra vez, las páginas de la *Biblia*, el *Quijote* y la *Ilíada*, que se convirtieron después en sus libros de cabecera, lo que no resulta extraño a los lectores familiarizados con su obra. A los nueve escribió sus primeros poemas, que le fueron publicados por una revista literaria de La Coruña. En un principio, consideró a la poesía como el mejor medio de expresión literaria, pero más tarde cambiaría de opinión al descubrir en la narrativa, especialmente en el género de la novela, mayores libertades para expresar aquello que necesitaba ser dicho.

Los padres de Emilia eran fuertemente liberales, en especial su padre, quien creía en el derecho de las mujeres a recibir una educación formal de calidad, por lo que se aseguró de que esta le fuese proporcionada a su hija única, enviándola a estudiar a un colegio religioso francés protegido por la Real Casa —he aquí



el inicio de una historia de contradicciones, ni más ni menos—. En el hogar de los Pardo Bazán, Emilia disponía de la biblioteca de su padre, y leyó con avidez todos los libros que se hallaban en esta. Los únicos que le estaban vedados eran las obras de aquellos autores franceses que la marcarían profundamente, como lo fueron Victor Hugo, Émile Zola, Alexandre Dumas, a quienes conoció durante su estancia en París. El primer contacto que tuvo con estos autores fue cuando, a sus 14 años, se encontró con un ejemplar de *Nuestra Señora de París* en el despacho del padre de una amiga suya y decidió robárselo. Tal era su afán de leer, especialmente de leer y apropiarse de aquello que le estaba prohibido. Ya desde entonces tenía el gusto por llevar la contraria a quien pudiese: Emilia, la rebelde.

Sobre esta otra Emilia, la subversiva, hay un episodio de su vida que, a mi parecer, cuadra perfectamente con su figura mítica llena de contradicciones. Siendo joven y recién casada, después de la Revolución de Septiembre en 1868, cuando se instauró el Sexenio Democrático, Carlos María de Borbón, quien sabía que la condesa era carlista, le encargó

la tarea de traer desde Londres la no pequeña cantidad de 30 000 fusiles. Emilia, apasionada partidaria del movimiento conservadorista, aceptó gustosa. Ella era una mujer de acción, de armas tomar, no cabía duda de que aceptaría semejante encargo. Junto a su marido, José Antonio de Quiroga y Pérez de Deza, quien compartía sus inclinaciones políticas, se prestó al viaje y regresó con los fusiles ocultos bajo las faldas. Años más tarde se avergonzaría de este hecho, pero lo atribuiría a la ingenuidad y el ardor de la juventud, como ella misma relata en sus *Apuntes autobiográficos*.

No fue su último acto de rebeldía, por supuesto. A Emilia también le gustaba generar polémica, lo que logró cuando publicó su serie de ensayos críticos sobre el realismo, el naturalismo y las ideas de Zola, compilados bajo el título de *La cuestión palpitante* (1883), que ya había publicado con anterioridad por medio de entregas a través del periódico *La Época*, durante el invierno de 1882. Para los españoles, estas corrientes artísticas y de pensamiento eran una cosa abominable, obscena, soez, espantosa, anties-tética; en fin, un sinnúmero de adjetivos negativos, todos eufemismos que en verdad querían

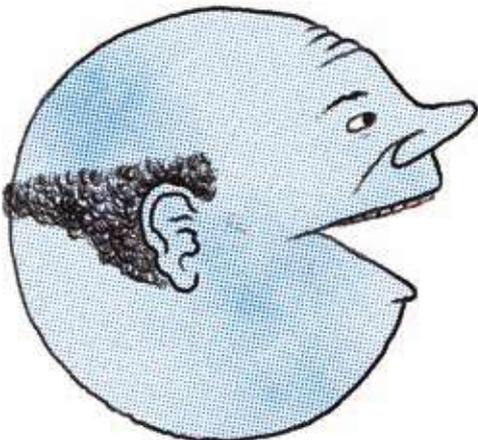
No fue su último acto de rebeldía, por supuesto. A Emilia también le gustaba generar polémica, lo que logró cuando publicó su serie de ensayos críticos sobre el realismo, el naturalismo y las ideas de Zola, compilados bajo el título de *La cuestión palpitante* (1883).

decir que atentaban contra la moral borbónica. Lo más terrible del asunto era que se tratase de una mujer quien procuraba la apertura y bienvenida de ideas y formas tan ignominiosas. ¿A dónde había ido la decencia? Fue tal el impacto que tuvieron estos ensayos y tantos los comentarios desdeñosos que recibió por ellos que su matrimonio se vio afectado, por no decir destruido. Emilia y su esposo se vieron en la necesidad de separarse después de quince años de unión en los que criaron juntos tres hijos. Sin embargo, continuaron siendo muy buenos amigos ella y José Antonio, pues se estimaban muchísimo. Cabe mencionar que causó una fuerte impresión con estos ensayos en el mismo Zola, que los leyó y quedó sorprendido con las reflexiones que hacía en ellos la escritora, pues le parecía algo insólito que una mujer, que además era católica y conservadora, estuviese a favor del naturalismo francés, pero satisfecho, al fin y al cabo, de que así fuera.

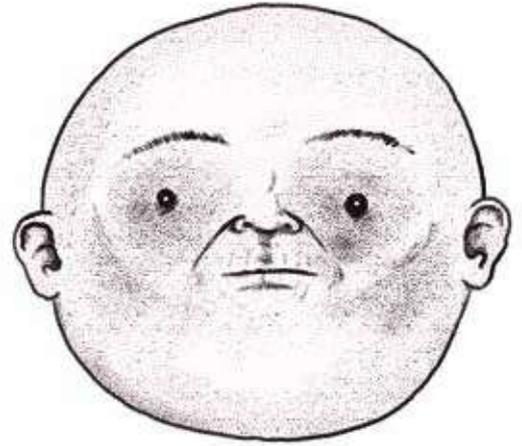
A partir de este momento, gracias a su análisis crítico sobre

la obra de Zola y otros autores de lengua francesa, se introduce en España lo que nosotros conoceremos como el naturalismo español. Inicia Emilia a escribir dentro de esta corriente –aunque no toda su obra pueda adscribirse dentro de ella–, dando a luz cuentos como “Las medias rojas” y “Lumbrarada”. Acierta en estos textos con observaciones respecto a la situación de la mujer, lo que más adelante la encumbrará como una de las máximas precursoras del feminismo en la España del siglo XIX. Se interesa por los papeles que representan las mujeres en las relaciones con hombres, por la importancia de la cuna y del sexo y cómo estos inciden en las posibilidades de vida a las que se tiene alcance, así como las costumbres, creencias, formas de conducirse y de entender el mundo que tenían según el estrato social, poniendo especial énfasis en el de las mujeres de clase baja.

“Las medias rojas” es un claro ejemplo de esos intereses y observaciones. La protagonista es una joven de una clase marginada que está sola en el mundo, con excepción de la compañía de su tío, un hombre viejo y violento al cual ella está obligada a atender. La muchacha conoce su destino, porque es el de todas las mujeres de su comunidad y de su familia que estuvieron antes que ella: quedarse en ese pueblo olvidado por Dios y cuidar para siempre de aquel tío desgraciado. Su máximo deseo es cambiar este destino y hallar una mejor vida, por lo que planea escapar en un “barco maravilloso”, como le fue descrito por un hombre de dudosas intenciones, quien había prometido casarse con ella y sacarla de su miseria llevándosela a escondidas a algún lugar lejano del otro lado del mar. Pero antes de que pueda llevar a cabo su pro-



Con 65 años ocupó un lugar como catedrática en la Universidad Central de Madrid, pero no fue bien recibida allí por el resto del profesorado y del alumnado, que en un inicio se negó a asistir a una clase impartida por una mujer. Además, a lo largo de su vida y de su producción literaria, contó con un gran número de detractores, entre ellos Marcelino Menéndez Pelayo y Leopoldo Alas, *Clarín*.



pósito, su tío se percató de las medias rojas que lleva puestas debajo del vestido –un regalo de su futuro libertador– y le da una golpiza, arrancándole golpe a golpe su belleza y juventud, y con ellas, su oportunidad de escapar y tener otra vida. No importa cuánto intente huir de su destino, este la alcanza al final, porque el destino es precisamente eso, una fuerza ineludible que nada tiene que ver con las leyes de Dios, sino con algo más terrenal, más sistémico. Doña Emilia no deja que sus creídos religiosos perturben o empañen sus observaciones y críticas a la sociedad, sobre todo porque dada su condición de mujer y como poseedora de grandes aspiraciones, igual que su protagonista, padece el mismo destino: jamás alcanzar todos sus propósitos ni tener la ocasión de explorar todas sus posibilidades, lo cual es, además, atribuido a un determinismo social por los naturalistas.

Sobre este lazo que comparte con el resto de las mujeres, es fundamental mencionar algunas de las oportunidades que le fueron negadas y las injusticias de las que fue víctima por esto mismo. La condesa, quien formaba ya parte de los más grandes intelectuales de su época en su país, propuso su candidatura en tres ocasiones para obtener un puesto en la

Real Academia Española, que le fue negado todas las veces. Tampoco tuvo oportunidad de hacer estudios universitarios, pues les estaban negados a las mujeres en aquellos tiempos. Imagínense lo frustrante que debió haber sido esto para un espíritu amante de la sabiduría, como fue el suyo. Con 65 años ocupó un lugar como catedrática en la Universidad Central de Madrid, pero no fue bien recibida allí por el resto del profesorado y del alumnado, que en un inicio se negó a asistir a una clase impartida por una mujer. Además, a lo largo de su vida y de su producción literaria, contó con un gran número de detractores, entre ellos Marcelino Menéndez Pelayo y Leopoldo Alas, *Clarín*, quien en principio fue su amigo y entusiasta seguidor de su propuesta teórica-crítica, llegando incluso a escribir para ella el prólogo de *La cuestión palpitante*, si bien después le retiraría todo apoyo.

Estos hombres, lo cual no debe parecer raro, no soportaron la idea de que la capacidad intelectual de una mujer pudiese equipararse a la suya e incluso rebasarla, y manifestaron un gran recelo y desprecio hacia la obra de Emilia. Menéndez Pelayo incluso la calificó de “pedestre”, debido al lenguaje, en muchas ocasio-

nes coloquial, con que escribía. Pero, ¿de qué otro modo podría haber escrito alguien que abogaba por el derecho a la educación de todas las mujeres, sin importar el estrato social al que perteneciesen? ¿Cómo, si no escribiendo con un lenguaje que pudiese ser comprendido por todas? ¿No era eso lo más coherente? Pero a nadie le interesaba la coherencia entre su obra artística y su quehacer político; era más importante lo que llevaba escondido debajo del cinto, y de ello Emilia tenía perfecto conocimiento, aunque no por eso cesó en su labor de poner bajo la luz estas observaciones para su posterior examen. Quizá porque ya sabía, como bien reflejó en el cuento de las medias, que no había nada por hacer, más que mostrarse impasible –o lo que las feministas de habla hispana actuales llamamos hoy *acuerpar*– y esperar a que un día las cosas cambiasen, tal vez no para ella, pero sí para otras. Cuán duro debió ser. No menos violento que lo relatado en sus cuentos y novelas, aun cuando ella fuese una privilegiada perteneciente a la nobleza española.

No obstante, uno puede preguntarse cómo nuestra escritora, siendo tan suspicaz y consciente

Logró separar su espiritualidad de su activismo político, su tradicionalismo de su vida privada, alcanzando a vivir de manera progresista a la par que sostenía una alineación política en muchos aspectos conservadora, lo que puede verse, por ejemplo, en las relaciones que sostuvo con Benito Pérez Galdós, en contraste con sus novelas de gran carga religiosa.

de las muchas discriminaciones e injusticias sufridas por las mujeres a manos de la sociedad, seguía siendo tan creyente y devota católica, volviéndose incluso más fervorosa en su fe con los años. Poco se sabe de sus reflexiones personales sobre la relación entre feminismo y religión, a pesar de sus varios ensayos de índole feminista que se publicaron bajo el título *La mujer española y otros escritos*. Debido a esto, el crítico contemporáneo, partiendo de un contexto muy específico, es decir, desde un punto de vista sesgado por los discursos actuales y a riesgo de hacer un juicio probablemente anacrónico, podría calificarla sin grandes preocupaciones como una transgresora y rebelde falsa, pero lo cierto es que de alguna manera nuestra condesa logró conciliar su feminismo con su dogma religioso. Esto en sí mismo ya supone una nueva forma de transgredir las convenciones de su tiempo y de la hegemonía política, que le exigían ser lo uno o lo otro. Logró separar su espiritualidad de su activismo político, su tradicionalismo de su vida privada, alcanzando a vivir de manera progresista a la par que sostenía una alineación política en muchos aspectos conservadora, lo que puede verse, por ejemplo, en las relaciones que sostuvo con Benito Pérez Galdós, en contraste con sus novelas de gran carga religiosa, como *Una cristiana* y *La prueba*. Aunque esto pueda parecer una contradicción, es, cuando menos, una verdadera hazaña. **LPyH**

REFERENCIAS

Corroto, Paula. 2019. "Emilia Pardo Bazán, el eslabón suelto entre progre-

sistas y conservadores". En *Letras Libres*, 12 de marzo, https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/emilia-pardo-bazan-el-eslabon-suelto-entre-progresistas-y-conservadores?fbclid=IwAR2f6jxB8cezVH7k5x_D_MifLOILKSZOCIMB34qYdL7hrY_75QM19uUK4wo.

Delgado, Miguel Ángel. 2017. "Emilia Pardo Bazán, la feminista a la que cerraron las puertas de la RAE". En *El Español*, 16 de septiembre, https://www.elespanol.com/cultura/historia/20170915/246976258_0.html.

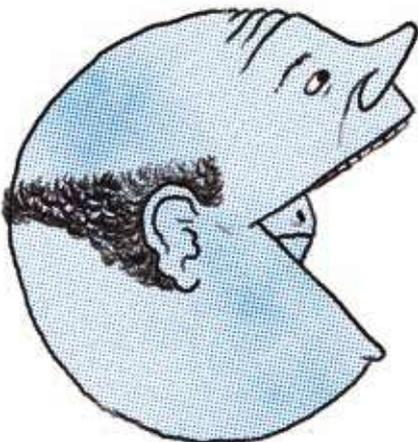
Novás, G. 2018. "Emilia Pardo Bazán, traficante de armas para la causa carlista". En *La Voz de Galicia*, 11 de enero, https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2018/01/11/emilia-pardo-bazan-trafficante-armas-causacarlista/0003_201801H11P33991.html.

Pardo Bazán, Emilia. 1974. *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Porrúa.

— 2006. *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra.

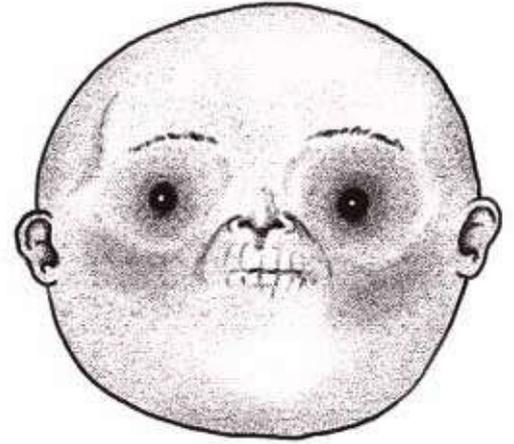
Villena, Miguel Ángel. 2019. "Católica devota y feminista radical: la biografía que explica las paradojas de Emilia Pardo Bazán". En *El Diario*, 4 de marzo, https://www.eldiario.es/cultura/libros/Catolica-feminista-Emilia-Pardo-Bazan_0_874212832.html.

Isabel Daniel (Cárdenas, Tabasco, 1998) es ensayista y traductora. Egresada de la Facultad de Letras Españolas de la UV. Entre sus traducciones se destaca la de *La luz es un efecto óptico. Antología de poemas 2003-2022*, de Nadia Contreras (Edición bilingüe).



HAIKÚS

Miguel Molina



I

Invierno: luna
creciente y triste duerme.
¿Sueña que sueña?

II

Es primavera.
Hay oro de otro tiempo
entre los árboles.

III

Mira el verano:
toda la luz me busca
y yo no estoy.

IV

En la memoria
luna y otoño son
el mismo sueño.

Miguel Molina estudió en la Facultad de Letras Españolas de la UV. Se inclinó a una vocación periodística que ha dado frutos vigorosos y originales. Es autor de los poemarios *Ver o no ver* (1983) y *En la calle el tiempo* (1988).

HISTORIA BREVE DE LA MUJER VENDIDA COMO LIBRO EN XALAPA

Mónica Sánchez

Por extraño que parezca, en Xalapa suceden cosas que viran el curso bostezante de los días. Ayer, un forastero vestido de náufrago entró a la librería. No se percató de la presencia silente de ella.

Los parroquianos de Los Argonautas aún recuerdan que la mujer cubierta de salitre había llegado sola a Xalapa. Era curiosa: se había convertido en lo que observaba. Llovía chipichipi cada vez que abría los ojos. Por su singularidad, permanecía expuesta en la vitrina de

la librería como prueba irrefutable de que vivir es cambiar. Al respecto, no cabía otra lectura.

Quienes jugaban al ajedrez en el café vecino evitaban mirarla de frente. Desde hacía varios vendavales, habían aprendido que no era de buen augurio adorar a una reina derrocada. Sin embargo, los transeúntes más ociosos apoyaban sus frentes y narices sobre el cristal y aguardaban a verla impregnada de las cuatro estaciones: en un breve lapso, la mujer reverdecía ligeramente, resoplaba acalorada, decaía con una languidez otoñal y temblaba de frío (ella, de ser algo, era invierno y leña trepidante).

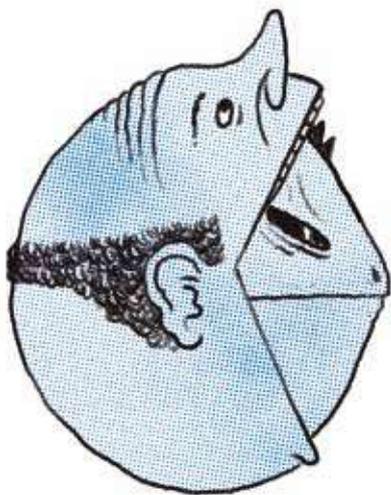
Aquella mujer ya no hablaba ni en su idioma ni en ningún otro. Dejaba pasar los días, mientras sus pupilas color celeste se hundían en ese tramo preciso de la ciudad. Desde su vitrina, buscaba obsesiva y pasivamente algún torbellino de hojas para cabalgar so-

bre ellas y escapar. A veces, alzaba la cabeza, extendía sus alas figuradas y se imaginaba deambulando por el cableado barroco que aun hoy cercena el cielo de Xalapa. Por lo tanto, conservaba cierta brumosa y empecinada hambre de libertad; también, un punzante hastío frente a los voyeristas que no hacían nada más que aferrarse a las rejas de la librería y estampar su vaho en ese cristal que los separaba de ella. Entonces, la mujer giraba su rostro con la altivez de los autómatas y leía con fruición el lomo de sus compañeros de encierro, los libros.

Los años corrían como un desfile de hormigas hambrientas por esos intrincados pasadizos secretos que urden el subsuelo. La mujer expuesta en la vitrina seguía humedeciéndose y aquejándose. No obstante, no renunciaba a ser eso que algún día fue.

Por extraño que parezca, en Xalapa suceden cosas que viran el curso bostezante de los días. Ayer, un forastero vestido de náufrago entró a la librería. No se percató de la presencia silente de ella. El librero (grande, monástico, hambriento de textos) agradeció al recién llegado sus preguntas eruditas y su olor a capital. Hubo entre ellos un duelo de títulos y ediciones, ráfagas babelianas de autores concatenados, un tormentón de datos libresco. Se intimidaron con una artillería de rarezas y curiosidades biográficas acerca de escritores decimonónicos con mostacho y escritoras de pseudónimo varonil.

Fuera caía pesadamente el telón de la niebla tupida, pero allá dentro las estanterías desordenadas rociaban de polvo y ácaros la madera combada. Según transcurrían las horas, se iban apilando más y más libros abiertos sobre el mostrador. La mujer se acercó al muro para escuchar con más niti-



dez los rifirrafes entre ambos por minucias tales como erratas persistentes o colofones engañosos. No hizo ningún ruido.

—En realidad —pronunció el extranjero—, entré aquí buscando el primer tomo de *Clelia, Historia romana*, de Madeleine de Scudéry.

—No me diga más —replicó el librero, mientras se amarraba su melena díscola en una coleta—: usted busca el grabado de François Chauveau que acompaña el texto. Lo que quiere es El Mapa de la ternura.

Asintió el atractivo visitante quien, por cierto, era corporalmente rígido e interiormente turbulento.

—Ya no se encuentran más que copias —aseguró el librero—, pero toda copia es buena para adentrarse por esos territorios ignotos. Muchos temen el Lago de la Indiferencia. Sus aguas están heladas.

—Y ella ¿quién es? —preguntó de repente el desconocido, cuando vio que la mujer descendía a la tarima y los observaba con extrema atención—. Huele a armario cerrado y a moho. Qué extraño ejemplar. ¿Es hermética?

—Lleva años expuesta en la vitrina. Nadie se decide a abrirla. La ojean desde la calle, pero nadie entra a preguntar por ella.

—¿Tiene historia?

—¿Quién no? Sin embargo, para serle franco, no he ahondado en el tema. Llegó un día soleado, consultó decenas de volúmenes en silencio, y se quedó. Se ha mimetizado con las estanterías polvosas y con el empedrado húmedo de la calle.

—¿Y cuánto cuesta...?

—Lo que usted tenga a bien. Últimamente, la he sentido más cetrina y esquiva, como si se estuviera deshojando y ya no tuviera ganas de simular lo contrario.

—¿La quiero!

—Excelente. Usted me libra del doloroso trance de guardarla en el almacén para, en unos años, expurgarla. Lo iba demorando, pero era inevitable.

Mientras decía lo anterior, pasó un plumero sobre la mujer, quien arrugó instintivamente la nariz. Por primera vez, el librero le acarició el pelo esponjado y recorrió con la punta de sus dedos las piernas de ella, dos sólidas raíces buscando un sustrato del cual nutrirse. En ese instante —el hombre sintió un ligero escalofrío—, lamentó no haberle prestado más atención, pero siempre había sido un caballero de palabra y el comprador ya había dejado en la alcancía un par de billetes y alguna moneda. Antes de que el cliente saliera con su nueva adquisición, la adornó con un moño azul prendido de la oreja izquierda.

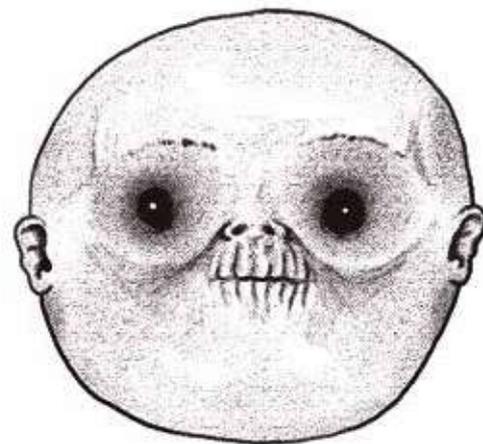
Cuando la mujer titubeante pasó por delante del café, un ajedrecista de los habituales desplazó su peón a la última fila. Entonces, la reina blanca se puso en pie, se sacudió el manto y se coronó sobre el tablero.

Por Xalapa, hombre y mujer vagaron por las calles empinadas, mientras el frío y la humedad roían a conciencia sus huesos. Desde el parque Juárez, noche, niebla y nubes impidieron apreciar la cima azucarada del Pico de Orizaba. Bajo la luz mortecina de cuatro farolas, el extranjero la miró y descubrió en sí el deseo de arrancarle la sobrecubierta y leer en su espalda desnuda la sinopsis de su historia.

—Te abriré en un motel de carretera —dijo él urgido por su predisposición a los amores impulsivos—, pero en uno que esté más cerca del mar. El frío de esta ciudad es insufrible. Alejarnos nos hará bien.

Ella asintió sin hambre.

El hombre abrió la portezuela de su coche y la acomodó en el



Por Xalapa, hombre y mujer vagaron por las calles empinadas, mientras el frío y la humedad roían a conciencia sus huesos. Desde el parque Juárez, noche, niebla y nubes impidieron apreciar la cima azucarada del Pico de Orizaba.

Esta vez, ella se bajó sola del auto, sin necesidad de que él le marcara el camino. Entró sin rodeos en una habitación escasamente iluminada. A él, la iniciativa de la mujer le puso de buenas. Tan pronto como cerraron la puerta, le quitó la sobrecubierta y ella se quedó desnuda.

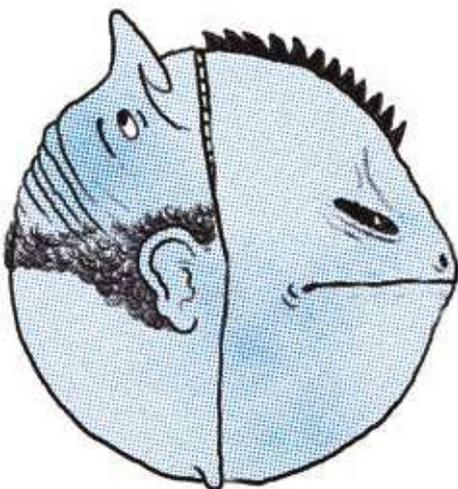
asiento del copiloto. Ella se sentó con el lomo pegado al respaldo de piel y renunció al cinturón de seguridad. Salieron de Xalapa por la autopista cubierta de niebla. El hombre bajó la ventanilla, dejó atrás Rinconada y Tamarindo, y decidió no parar hasta que la humedad y el frío comenzaran a ser un recuerdo. Esto ocurrió poco antes del Puerto, frente al Monica Lewinsky, un motel de paso de nombre evocador para algunos.

Esta vez, ella se bajó sola del auto, sin necesidad de que él le marcara el camino. Entró sin rodeos en una habitación escasamente iluminada. A él, la iniciativa de la mujer le puso de buenas. Tan pronto como cerraron la puerta, le quitó la sobrecubierta y ella se quedó desnuda. En ese momento, la mujer recordó aquello que un día fue: divertida.

Esbozó un par de muecas, puso música muy ecléctica, bailó sin mucha coordinación sobre la cama, dejó olvidada la máscara

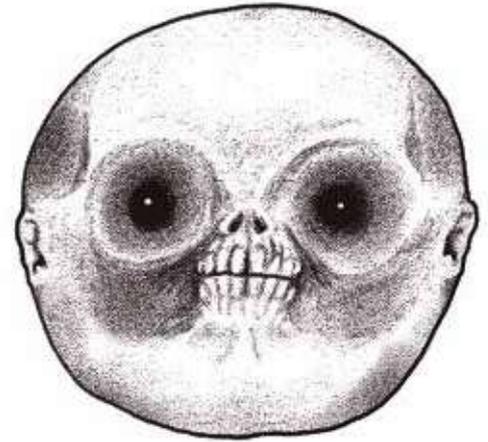
de autómatas bajo las sábanas ríspidas, se bebió de tres tragos una cerveza, saboreó los intersticios de las burbujas y se identificó con una, que ascendía hacia la nada con ganas de gozar. Él suspiró y le retiró el salitre pegado a buena parte de su geografía. Solo entonces, el hombre reconoció El Mapa de la ternura tatuado en el pálido cuerpo de la mujer. Se acostaron juntos en la cama. La urgencia del hombre se transformó en serena curiosidad. Se ajustó las gafas a la nariz, acarició detenidamente los pechos de ella e inició una lectura profunda y pausada que se prolongó la noche entera. **LPyH**

Mónica Sánchez (Madrid, 1970) es española de nacimiento, xalapeña por adopción. Ha publicado las novelas *La hija de Kafka* (El Andén, 2009) y *Zapatos rotos* (JP Libros, 2010); también, las colecciones de relatos *Hormiga blanca* (Ménades Editorial, 2019) y *El desorden interno* (Ambular, 2022).



SIN HABLA

Blanca Cano González



La una y la otra saben mirarse después con la satisfacción de haber escogido a la mejor de todo el conglomerado estudiantil para pasar estas horas sentadas en el escalón frío del patio. Tienen que pasar en coche por una de ellas, y la otra se irá a casa después, andando. Vive cerca.

Entre dos pilares de casi cuatro metros de alto, de un cemento grueso cada vez más oscurecido por la noche que va llegando, están sentadas las dos. Falda corta, sandalias, piernas juntas inclinadas con el decoro de señoritas educadas, pero hay algo que les delata la edad. Como son niñas todavía, sus rodillas no son tersas ni relucientes sino plomizas y con pequeños granitos que se van rascando al hablar.

La actitud mundana y el miedo recogido en un silencio. Tendrán dieciséis o diecisiete años y dos vidas por delante.

La una habla de las trivialidades del día y la otra escucha mirándole el cabello brillante bajo la luz. Y aun cuando todos esos pormenores no son ni siquiera dignos de escribirlos aquí, la otra tiene que reconocer la fascinación que siente al oír todo aquello. Después responde la una que lo mismo le pasa a ella. Entonces se desgrana una historia gemela que despierta el encanto de la otra. Por eso la otra se plantea la pregunta de por qué su novieci-

to no le apasiona de este modo.

Apenas ayer había estado besándose con él y lo cierto es que el pobre no sabía hacer, con la boca, algo mejor que eso. Besar. Porque al tratar de contar algo él siempre revuelve los planteamientos con las conclusiones, y los sucesos se vuelven una masa ininteligible de formas verbales. Ella solía mirarlo con tanta impaciencia que sus discursos terminaban en una gotera de monosílabos. Ya cortó con él. No podía más.

La otra estaba suspendida en el relato de la una, un relato de hilos maravillosos e hipnóticos. Sabía ocultar elementos para ofrecerlos después a la gula curiosa de su compañera y terminar en una estrepitosa carcajada las dos, mostrando los dientes limpios y cerrando los ojos felices.

La una y la otra saben mirarse después con la satisfacción de haber escogido a la mejor de todo el conglomerado estudiantil para pasar estas horas sentadas en el escalón frío del patio. Tienen que pasar en coche por una de ellas, y la otra se irá a casa después, andando. Vive cerca.

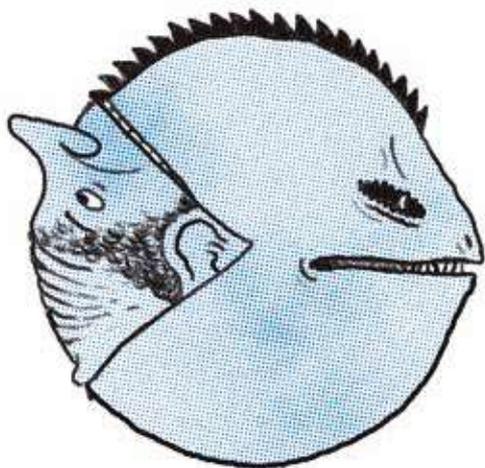
Los pilares tienen un radio de casi un metro en la base y sostienen en la parte superior una placa de cemento armado donde ha caído la noche por completo.

La una siente frío y la otra se le acerca. Las dos tienen olfato agudo y un aroma delicado. En este silencio breve respiran la identidad de la otra y entrecierran los ojos. La una contempla las manos delicadas de la otra. Las manos que ahora están juntas posadas sobre las rodillas. Una de ellas lleva un anillito de plata.

Y aquí es donde aparecen en la plana los garabatos ilegibles de unos jóvenes que se gritan mutuamente. Cruzan en diagonal el patio cargando una enorme caja de madera donde llevan cosas desde la cancha deportiva hasta el almacén. Algo dicen. Uno de ellos va vestido con un traje negro y una camisa impecable. Los otros llevan cualquier cosa, pero uno ha sido maestro de ceremonias esta tarde y va bien peinadito con sus zapatos limpios. Una le dice a la otra, mira, se parece a un actor italiano y la otra está de acuerdo y le brillan los ojos cuando sigue viendo al guapo de la escena ignorando a los cargadores.

Y es entonces que, mientras una contempla, la otra se inclina

Le asombra la osadía de su amiga que apenas ayer cortó con su novio y ahora ya está preparándose para el siguiente. Le asombra, e incluso le escandaliza, pero le encanta tener una amiga que seguro que tendrá una vida de novela. Seguro que será artista y este momento será registrado en una historia con tintes literarios.



hacia atrás con los brazos firmes. Es como el movimiento de alguien que se recuesta al tomar un baño de agua caliente reclinando la cabeza en el borde de la bañera. Dirige la frente hacia el cielo dejando colgar el pelo suelto, sonrío con delicia levantando el pecho hacia el frente y suspira levemente. La otra ve el movimiento sutil de la blusa de su amiga y se olvida del tipo que pasa. Ella va a decir algo desde esta postura cinematográfica.

Este –dice mordisqueando las palabras–, va a ser mío.

La otra se ha quedado suspendida en el asombro porque no sabe leer el futuro, porque se atreve a pensar en que será cierto, porque le asombra la osadía de su amiga que apenas ayer cortó con su novio y ahora ya está preparándose para el siguiente. Le asombra, e incluso le escandaliza, pero le encanta tener una amiga que seguro que tendrá una vida de novela. Seguro que será artista y este momento será registrado en una historia con tintes literarios.

Y cuando se escriba esa historia, las dos aparecerán como protagonistas abajo de esta lámpara que cuelga de un cable entre los dos inmensos pilares de cemento. Esta noche en la que esperan un coche que no llega. Es la noche en que una de las dos ha dicho que atrapará a un hombre, habrá de abrazarlo, empiernarlo y dominarlo hasta saciarse. Y la otra escuchará las historias para contárselas después a sus nietos. Aunque lo más probable es que no se atreva.

Después de esa frase tan atrevida, la otra sostiene la vista

en los ojos de su amiga. Le gusta imaginarla haciendo el amor con ese que ya parece todo un hombre y que marcha por el patio dando más órdenes a los demás.

Le mira los labios frescos y la otra sostiene la actitud de libertina contestando la mirada, mordiéndole los pensamientos y avanzando en la fantasía donde los botones de las blusas se van abriendo solos, sin tocarlos.

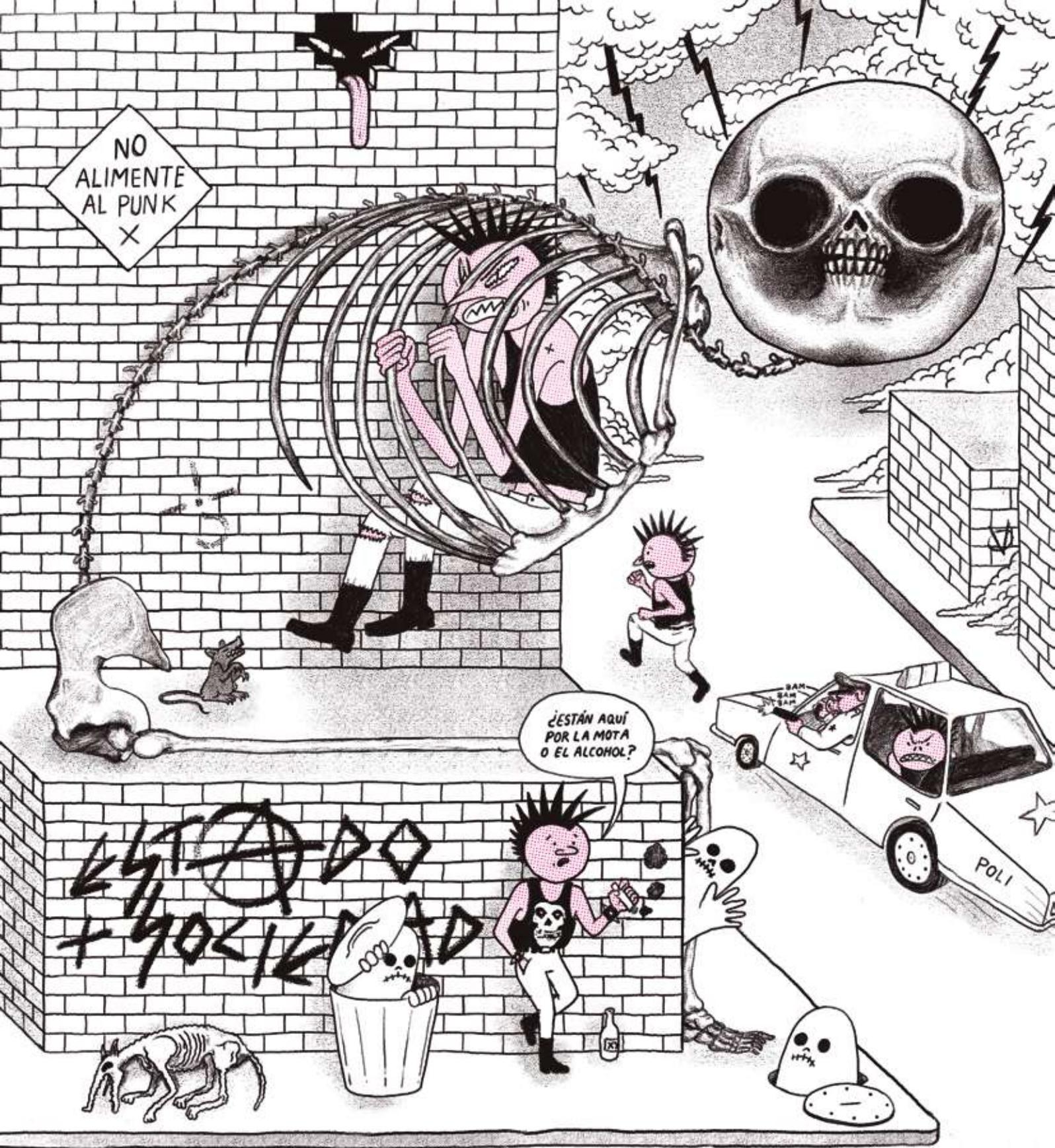
Se acerca para decirle algo al oído, pero solo quiere retarla despertando sus sentidos. Las dos se han tenido celos, y las dos han cobrado venganza dominándose mutuamente, sabiendo cómo se siente ser la otra.

El conserje apaga la luz después de un día tan largo. Ha llegado el momento de salir a la calle a ver si ya está el coche.

Pero la falta de luz sostiene la tensión del aliento cerca del oído, de la boca que no se atreve a hablar. El corazón late tan fuerte que la boca se ahoga.

La una toma la rienda con la mano izquierda y acerca los labios pero no se tocan. Lo cierto es que ha terminado la escena entre los dos pilares y ni la una ni la otra sabrían explicar qué está pasando adentro. **LPyH**

Blanca Cano González (Chihuahua, 1959) obtuvo másteres en Filología y Educación en la Universidad de Ámsterdam. Es profesora en la Hogeschool Rotterdam. Publicó con Martha Faë *Literatura juvenil contemporánea en España* y diversos relatos en Países Bajos, donde vive actualmente.



NO
ALIMENTE
AL PUNK
X

¿ESTÁN AQUÍ
POR LA MOTA
O EL ALCOHOL?

POLI

ESTADO
+ YOKI

EL LEGADO CULTURAL DEL IDEAL DEL VARÓN MODERNO

Belén Benhumea Bahena

El género, como categoría histórica, intenta explicar los distintos significados de la diferencia identitaria-cultural entre hombres y mujeres, sus cambios y permanencias en distintas circunstancias históricas, como subraya Joan Scott (1993).

Introducción

Seguramente en el vivir cotidiano hemos escuchado o expresado frases como estas: “tenía que ser hombre”, “los hombres no lloran”, “es un buen hombre”, entre otras. Estas expresiones hacen referencia al deber ser masculino. Aparentemente, estos pensamientos son naturales, normales –en el entendido de la realidad sociocultural en la que tanto hombres como mujeres nos desarrollamos–; sin embargo, lo anterior obedece a un contexto, a un tiempo y espacio específicos. Desde la perspectiva histórica, el género y la masculinidad son examinados en la propuesta teórico-metodológica de la historia cultural. Precisamente, la obra de Peter Burke, *Formas de historia cultural* (1999), aporta elementos sobre esta, tales como los orígenes y los vínculos entre lo que se denomina cultura y sociedad, ligados a determinados patrones de conducta que permiten estudiar a determinado grupo social. De acuerdo con Burke:

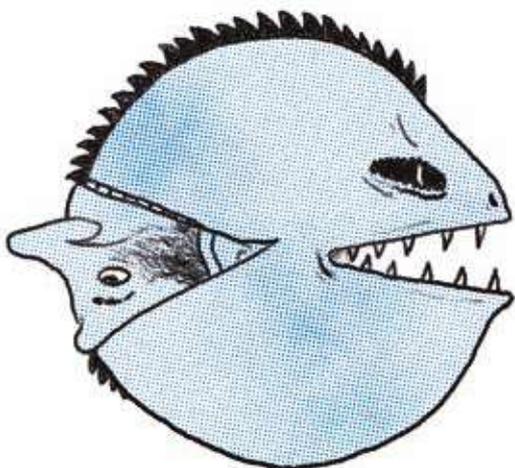
La definición de historia cultural podría pasar por desplazar la atención de los objetos a los métodos de estudio [...] el común denominador de los historiadores culturales podría

describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación. Conscientes o inconscientes, los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana (Burke 1999, 58).

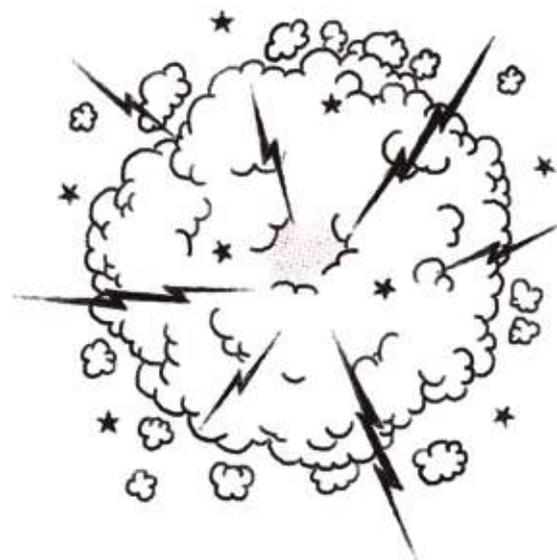
A partir de lo mencionado por el autor, elegimos aquellas fuentes que dieran cuenta del contexto estudiado, sobre todo aquellas que muestran elementos de la educación positivista, el discurso oficial e institucional de la nación moderna a finales del siglo XIX mexicano. El análisis del discurso y la lectura minuciosa de las fuentes primarias –cartas, documentos escolares, manuales y textos de buenas maneras y costumbres, entre otros– permitió identificar los patrones de conducta que caracterizaron las masculinidades en el mencionado periodo. El género, como categoría histórica, intenta explicar los distintos significados de la diferencia identitaria-cultural entre hombres y mujeres, sus cambios y permanencias en distintas circunstancias históricas, como subraya Joan Scott (1993). De las relaciones sociales y jerárquicas –de poder– entre hombres y mujeres se pueden identificar y analizar las masculinidades; con base en esta propuesta teórico-metodológica, a continuación, abordemos el contexto histórico.

La Nación Moderna y el ideal del varón moderno

La Nación Moderna corresponde a ese momento en la historia de México –principalmente hacia la segunda mitad del siglo XIX– donde se consolida el Estado mexicano como conjunto de instituciones democráticas, se privilegian los postulados cons-



La Nación Moderna necesitaba contar con hombres renovados; por ello, se buscaba que los mexicanos fueran conscientes tanto de sus obligaciones como de sus derechos, trabajadores leales y comprometidos con el proceso de modernización. [...] Individuos que, mediante su trabajo y comportamiento, contribuyeran al progreso económico y al orden social.



titucionales y se busca un reordenamiento social a través de un proceso moralizador, hacia el *bien común*. La Nación Moderna necesitaba contar con hombres renovados; por ello, se buscaba que los mexicanos fueran conscientes tanto de sus obligaciones como de sus derechos, trabajadores leales y comprometidos con el proceso de modernización. Se anhelo contar con individuos que, mediante su trabajo y comportamiento, contribuyeran al progreso económico y al orden social. El ideal del hombre económico y productivo, asociado con la tecnología, mecanización e industria, pero también, nacionalista, educado, respetable e instruido bajo normas y valores morales, es decir: *el varón moderno*.

¿Cómo conseguir aquel ideal? Pues bien, el Estado vio en la educación uno de los principales medios para civilizar, instruir y formar al hombre moderno: se trata de un héroe ciudadano forjado bajo los estatutos del modelo educativo positivista impulsado sobre todo en las esferas de élite, formando a los futuros líderes que la Nación requería para su administración. El objetivo, en palabras de Gabino Barreda, era lograr “toda la plenitud de la naturaleza y la realidad cimentadas en datos científicos” (1978, 67), principalmente:

Formar ciudadanos competentes profesionalmente y comprometidos en contribuir al bienestar de la comunidad, siendo la educación el elemento estratégico para la transformación de la sociedad, a través de la cual se podría tratar de alcanzar la secularización de las nuevas sociedades americanas (Torres *et al.* 2009, 35).

El modelo educativo positivista, denominado actualmente tradicionalista, en aquel momento fue un patrón innovador frente a los paradigmas educativos previos, centrados en la educación religiosa. La educación positivista, con todos sus matices, era “lo que tenía que ser”, “lo correcto”, así lo señalaba el discurso oficial. Así, el ideal del varón moderno fue difundido hacia la segunda mitad del siglo XIX mexicano, como sinónimo del *deber ser* masculino reflejado en la sobrevaloración de ciertos atributos y patrones conductuales y la negación de otros tanto en el ámbito privado como en el público. Se intentó perpetuar la superioridad incuestionable de los varones, socialmente reconocidos, sobre los *otros* considerados “inferiores”. Este ideal de *ser hombre* estuvo dentro de una estructura de poder y se manifestó en las

relaciones de opresión-subordinación, posición económica, doble moral, poder adquisitivo, incluso orientación o rol heterosexual, entre otros aspectos.

Modelos hegemónicos de masculinidad del varón moderno y su legado actual

A continuación, centraremos nuestra atención en dos de los modelos hegemónicos del ideal del *varón moderno* decimonónico, por supuesto, enmarcados en el esquema de dominación masculina, de hombres de poder y con poder que trascendió de la élite hacia otros niveles sociales en la conformación de las masculinidades mexicanas. En la tabla de la página siguiente presentamos estos modelos y sus características.

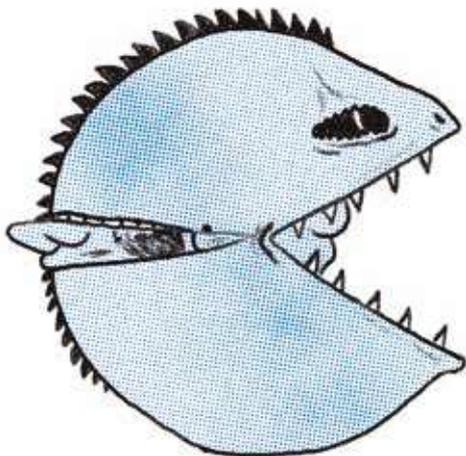
Si bien estos dos modelos de masculinidad hegemónica –que configuraron al *varón moderno*– no fueron los únicos, tampoco fueron inmutables;¹ ambos consideraban el ejercicio de poder ligado a la dominación masculina no solo hacia las mujeres sino hacia todos aque-

MODELO HEGEMÓNICO

Varón político o diplomático: grupo de varones letrados, que se responsabilizan de la fundación de las repúblicas y de sus más caras instituciones: desde las academias, universidades, asociaciones y liceos, hasta el diseño de las constituciones, gramáticas y periódicos (González 2010).

Varón militar: Radica en la guerra y el militarismo decimonónico fuertemente articulado en torno a un modelo de identidad valeroso y forjado con un concepto masculinista y masculinizante del cuerpo político nacional (Peluffo 2010).

Los hombres “feminizados”. Estas formas de ser hombres manifestaban y validaban su heterosexualidad en ambientes homosociables, que examinaremos a continuación.



TIPO DE MASCULINIDADES

Dominante pero “noble”; es decir, mayormente, centrada en la expresión, en la práctica de la cortesía y las buenas maneras, en la básica convivencia de los varones urbanizados del siglo XIX (González 2010).

Las armas de este varón eran los postulados del liberalismo, la creación, la difusión y sujeción a las leyes y a las instituciones con el arte de la cortesía y la diplomacia (Peluffo 2010).

Dominante. Se trata de “la mano ruda” en el ejercicio del poder, generalmente, es el varón impulsivo, aguerrido que da y, de acuerdo con las circunstancias, recibe órdenes para lograr el objetivo.

Esta masculinidad militar reproducía el modelo de ciudadanos “bravos” que regulaban el orden con violencia; por ello, encontramos sensibilidades duras y fuertes (Ramírez 2008).

Heterosexualidad y homosociabilidad

A lo largo del siglo XIX mexicano, y en especial hacia la segunda mitad, aquel hombre que optara por la soltería –a no ser que fuera seminarista o sacerdote– era menospreciado dentro de la categorización social de la masculinidad dominante, de acuerdo con los círculos sociales a los que perteneciera. El *solterón*, sin hijos o

CARACTERÍSTICAS

–Lleva al máximo los preceptos de urbanidad y civilidad, instauración de relaciones y formas de convivencia “propios”; es parte constitutiva de su masculinidad, esto lo hacía “un hombre de verdad”.

–Ostenta el poder y procura el bienestar común sin incurrir en la violencia –o, por lo menos, no de manera directa o como único medio– para propiciar el orden.

–Líder que se vincula con el hombre civilizado, urbanizado que, por medio de sus acciones y relaciones políticas, diplomáticas, mantiene el orden y su posición de poder.

–*Soldado de las letras*, un *guerrero de la pluma* al servicio de la construcción de la patria.

–Está dispuesto a dar la vida por su nación.

–*Modus operandi*: A través del uso –en ocasiones excesivo e indiscriminado– de la violencia, para lograr la aplicación de las leyes en aras de la justicia.

–Es patriota y nacionalista.
–Encuentra gozo en la guerra y en las batallas, en la afrenta con el enemigo cuerpo a cuerpo, en la estrategia bélica.

–Líder violento, en la mayoría de los casos.

–Está dispuesto a dar la vida por su nación.

hijas, era sospechoso y se le etiquetaba como impotente, neuró-

tico o desviado. Al estar solo, se conjeturaba que este hombre realizaba labores femeninas como cocinar, lavar ropa, hacer aseo de su casa, entre otras actividades “inferiores” que lo degradarían como varón. Sin embargo, su condición social inferior resultaría contradictoria, pues a pesar de que tuviera solvencia económica que le permitiera ser independiente, tal vez no le alcanzaría para el reconocimiento como hombre (Moreno 2007).

Los *varones modernos* de la élite *debían ser* heterosexuales para demostrar que no había “desviación en su masculinidad” y así constituirse como verdaderos hombres que, literal, “harían patria”, porque al tener una descendencia numerosa “nadie pondría en duda” su virilidad y honorabilidad. Luego entonces, el matrimonio constituye el marco propio en el que se vive la sexualidad generando parentesco, relaciones de consanguinidad y formación de alianza. En este caso para los varones de élite, conformar un matrimonio representaría cristalizar el símbolo de su virilidad, dado que la mujer fecundada estará siempre en gran estima porque cumple con su función social y merece el reconocimiento de su esposo. En este sentido, para el hombre era prestigioso tener numerosos hijos con su esposa –o con otras mujeres–, porque era prueba de su virilidad (García 2006, 32). El tener una familia numerosa no solo era sinónimo de ser heterosexual, sino de virilidad, es decir: de *poder*. El *varón moderno* era responsable de una familia vasta, lo cual era *bien visto*; se comprendía que tenía la solvencia moral y económica para poder satisfacer las necesidades de cada uno de los miembros de su familia.

Por otra parte, la homosociabilidad marcó la esfera pública con sentimientos o afectos entre

varones. Se trata de “los más auténticos y sólidos afectos y lealtades entre hombres” (Macías 2008, 21). Por ello, la amistad masculina fue promovida como garantía de fecundidad intelectual al equiparar la virilidad con el Estado. La tradición patriarcal, las letras y el letrado eran parte de la cúpula del poder estatal y debían tener la misma calidad viril y heroica de los guerreros al servicio del Estado nacional (Ramírez 2008). En este sentido, la amistad se convirtió en una herramienta útil en el ejercicio del poder; era una práctica frecuente entre los hombres de poder y con poder. Por ejemplo, a través del “conjunto de relaciones diádicas” de patrones, padrinos, mentores y compañeros, los miembros de las élites mexicanas obtenían trabajo e intercambiaban información, lealtad, favores y recursos que les permitían sobreponerse a condiciones adversas (Macías, 2008). Precisamente, aquel enlace íntimo entre hombres facilitó el desarrollo personal en la figura de masculinidad dominante, por ejemplo: el mentor o maestro en el *político* o *diplomático*, la guía y ejemplo a seguir de los altos mandos por parte del *oficial* durante el entrenamiento y formación militar.

En ese tenor, el ideal del *varón moderno* y sus modelos hegemónicos examinados trascendieron el tiempo y el espacio hasta nuestros días legitimando y reproduciendo ese modelo hegemónico de masculinidad, que impacta de manera dominante y violenta en las relaciones interpersonales y sociales de la circunstancia mexicana.

Conclusiones

Con base en lo anterior, respecto al legado del ideal del *varón moderno* reflexionamos que las masculinidades mexicanas actuales están impregnadas de esos introyectos:



El ideal del *varón moderno* y sus modelos hegemónicos examinados trascendieron el tiempo y el espacio hasta nuestros días legitimando y reproduciendo ese modelo hegemónico de masculinidad, que impacta de manera dominante y violenta en las relaciones interpersonales y sociales de la circunstancia mexicana.

Lamentablemente, las afirmaciones de ser un verdadero hombre, un hombre o el hombre se vinculan con el uso de la fuerza, de la violencia y la insensibilidad; asimismo, con la referencia de usar, utilizar a las mujeres de acuerdo con sus objetivos o conveniencia.

mantener el control, el dominio, el poder ya sea intelectual, racional, de decisión, de representación e incluso físico sobre las mujeres y sobre otros hombres considerados –desde su lógica– “menos hombres”, por no cumplir con los postulados de estos modelos hegemónicos.

Lamentablemente, las afirmaciones de ser un verdadero hombre, un hombre o el hombre se vinculan con el uso de la fuerza, de la violencia y la insensibilidad; asimismo, con la referencia de usar, utilizar a las mujeres de acuerdo con sus objetivos o conveniencia. Sin duda, el examinar el pasado desde la perspectiva cultural y de género aporta información importante porque permite la identificación de patrones de comportamiento vigentes, legi-

timados y naturalizados en la actualidad.

Analizar los modelos de masculinidad hegemónicos de estos varones permite comprender parte de su realidad, así como su contexto histórico; sin embargo, nos ayuda a no justificar esas acciones como “normales” o “correctas”, sino a cuestionar qué de ese legado reproduce la violencia machista, misógina y LGBTIQfóbica en la sociedad mexicana, y las rutas de acción para frenarlo. **LPyH**

REFERENCIAS

- Barreda, Gabino. 1978. *La educación positivista en México*. México: Porrúa.
- Benhumea, Belén. 2018. *El varón liberal moderado: Una propuesta para explicar la identidad masculina de Prisciliano María Díaz González (1826-1894)*. Toluca: UAEM.
- Burke, Peter. 1999. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, Beatriz. 2010. “Héroes nacionales, estado viril y sensibilidades homoeróticas”. En *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert: 113-118.
- Macías, Víctor. 2008. “Las amistades apasionadas y la homosociabilidad en la

primera mitad del siglo XIX”. En *Historia y Grafía* 31: 19-48.

Moreno, Roberto. 2007. *La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX. Testimonios*. México: Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM).

Peluffo, Ana e Ignacio Sánchez, eds. 2010. *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Ramírez, Juan Carlos y Griselda Uribe. 2008. *Masculinidades: El juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*. México: Plaza y Valdés/UdeG/Academia Jalisciense de Ciencias/Academia de Estudios de Género de los Hombres/Fondo de Población de las Naciones Unidas.

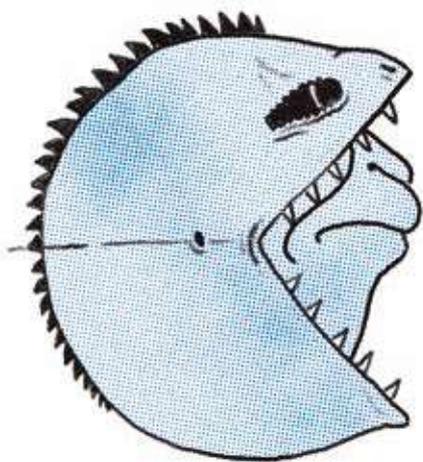
Scott, Joan. 1993. “Historia de las mujeres”. En *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial. 123-128.

Torres, María Gabriela, Enrique Delgado y Alejandro Gutiérrez. 2009. *La formación de nuevos ciudadanos en el Instituto Científico y Literario 1859-1900, hoy Universidad Autónoma de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: UASLP.

NOTA

¹ Véase Benhumea, Belén. 2018. *El varón liberal moderado: Una propuesta para explicar la identidad masculina de Prisciliano María Díaz González (1826-1894)*. Toluca: UAEMEX.

Belén Benhumea Bahena es doctora en Humanidades: Estudios Históricos por la Facultad de Humanidades de la UAEM, docente de la licenciatura en Historia en la misma institución. Integrante en el Registro de Especialistas en Estudios de Género y Feminismo (REEGYF) en la Coordinación Institucional de Equidad de Género de la UNAM.



HUMBOLDT EN PAPANTLA: una historia de aparecidos y fantasmas *

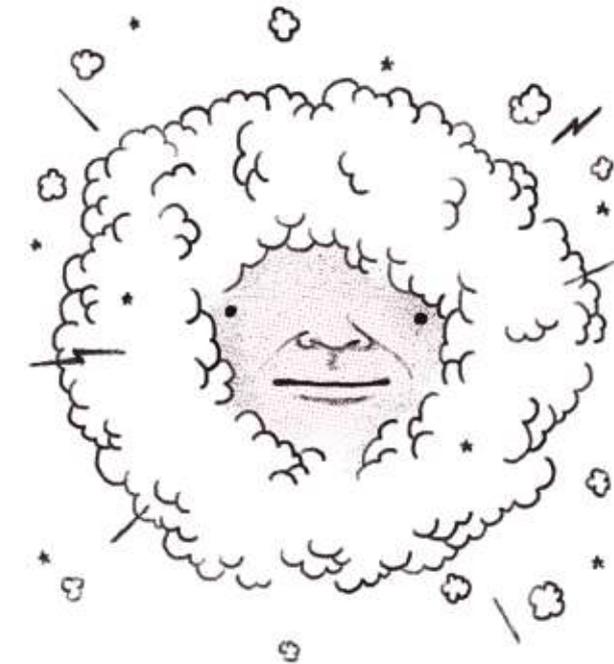
José Rodrigo Castillo

A mi madre, sonrisa de la vida

Hay una placa bajo el balcón de una vieja casa colonial de Papantla, en la calle Pino Suárez, que da cuenta de la estancia de Alexander von Humboldt en 1804. No obstante, quizá el erudito prusiano nunca estuvo allí, quizá su presencia fue una alucinación masiva, una trama de mentiras y confusiones u otra historia de fantasmas en un pueblo más de México. Al parecer no existe de su parte una afirmación sobre su supuesto viaje y alojamiento en Kachikin. En los libros donde aborda las regiones de Veracruz, *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne* y *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, solo encontramos referencias indirectas e incluso inexactitudes. Humboldt menciona, por ejemplo –y de ahí vino mi primera sospecha–, que el capitán Guillermo Dupaix había visitado la pirámide de Papantla, examinado la construcción, dibujado los jeroglíficos y el basamento con especial esmero; expresa, asimismo, el deseo por la publicación de su boceto, pues la figura aparecida en la *Gazeta de México* era bastante imperfecta (1811, 346, tomo segundo).

Dupaix, oriundo de Luxemburgo, fue anticuario y precursor de la arqueología en el virreinato;

en su archivo, resultado de sus expediciones personales entre 1791-1803, poseía cuatro dibujos del edificio de los Nichos y otro tanto igual de Papantla. Tal vez Humboldt siguió las mediciones y el relato de Dupaix. Esto explicaría parcialmente sus aseveraciones tanto ciertas como erróneas, pues afirmó que la pirámide tenía de base 25 metros por cada lado, 7 pisos visibles y quizá uno oculto por la vegetación; contaba con 3 escaleras, 366 nichos del corpus y 12 de las escalinatas, los cuales en su conjunto hacían alusión a los 318 signos simples y compuestos de los días del *cempohualihuitl* o el calendario civil de los toltecas (1816, 103, primer tomo). Aunque atina en reconocer la ordenanza, el pulimento y la regularidad del monumento y dar el dato de los poco más de 18 metros de altura, en realidad el edificio tiene una sola escalera con dos alfardas laterales, mide por cada lado 36 metros y se le han adjudicado 365 nichos, vinculados con el calendario solar. Estas vaguedades de Humboldt son notorias en un científico obsesionado con las mediciones, con lo cuantitativo. Otra cuestión: él escribió que las ruinas fueron descubiertas por cazadores españoles (1816, 102, primer tomo); aunque, como se sabía desde 1785 por el reporte de la *Gazeta*, el ingeniero y cabo de ronda de tabaco Diego Ruiz fue el primero en registrar el hallazgo accidental



...Quizá el erudito prusiano nunca estuvo allí, quizá su presencia fue una alucinación masiva, una trama de mentiras y confusiones u otra historia de fantasmas en un pueblo más de México. Al parecer no existe de su parte una afirmación sobre su supuesto viaje y alojamiento en Kachikin.

en marzo de ese año, tras una inspección de plantíos clandestinos. Después, como se anuncia en la publicación, se difundió la imagen del basamento, un grabado en cobre firmado por un tal García, una reconstrucción y no una reproducción del deteriorado edificio. Quizá Humboldt registró mal la información como le sucedió a menudo con otros objetos. Lo único seguro ahora es que Dupaix sí estuvo en Papantla. ¿Acaso hubo una confusión?, pues ¿quién podría distinguir bien a bien entre un luxemburgués afrancesado de un prusiano afrancesado de la época? La expedición de Dupaix debió ser todo un acontecimiento en un pequeño pueblo, grabado en la memoria colectiva; pero adulterado por el tiempo, que siempre modifica los recuerdos para darles sentido. ¿Podríamos suponer que quien habitó esa casa en Papantla fue Dupaix y no Humboldt? Injusticia sería esto para el anticuario, a quien le debemos mucho en la recuperación nemotécnica de nuestro pasado autóctono.

Humboldt vuelve a mencionar a Papantla cuando trata el uso aromático de la vainilla en la ingesta de chocolate en la Nueva España; cuenta la gran impresión de los xalapeños a causa de los reportes de su colega Bonpland sobre la vainilla en el Orinoco, en Sudamé-

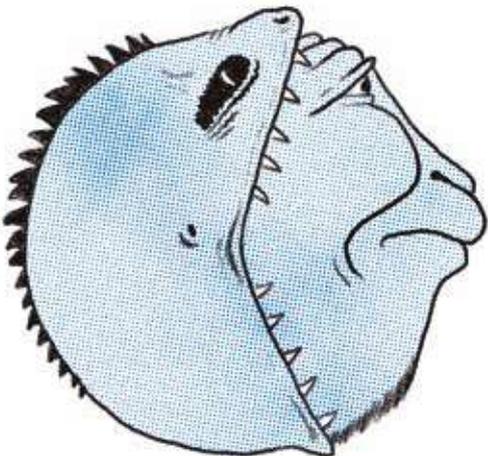
rica; confiesa haber consultado en sus respectivas estancias, en Veracruz y la actual capital del estado, a personas con más de treinta años dedicadas al comercio de la vainilla con productores de Misantla, Colipa y Papantla (1811, 200-201, tomo tercero). Es decir: Humboldt implícitamente declara no haber estado en Kachikin ni conocido de primera mano el procesamiento ni el comercio de la orquídea. Según sus informantes, la producción de vainilla ya beneficiada de la entonces alcaldía era menor y, aunque se mal secaba, resultaba muy aromática (209). Esta actividad, junto con su comercio a Europa, solo estaba dispuesta para la mal llamada “gente de razón”, apelativo empleado por Humboldt sin reflexionar en la degradación misma del término, parte de su característico discurso colonialista. Aquí cabe mencionar otro dato registrado por el prusiano, que dice mucho sobre el sentido de la historia: la acusación contra los originarios de Papantla y Nautla de introducirse furtivamente en Quilate, para recolectar los frutos de la vainilla de los misantecos. Sin embargo, como se verá a finales del XIX y principios del XX, los más graves crímenes por el aromático oro verde de esta zona se deben a la avaricia precisamente de la “gente de razón”.

Quisiera volver por un momento a la placa de Humboldt en el centro histórico de la ciudad. La fecha de la instalación se remonta a 1977. Por el testimonio de mi madre, antes de hacer formalmente esta indagación, yo sabía que un fallecido cronista la había colocado en tal lugar, por donde habré pasado cientos de veces de la primaria Donato Márquez al hogar de mi abuela. Me recuerdo aún zigzaguear el camino de colores que durante décadas estuvo pintado en la banqueta de la casa del Dr. Buill; y me parece curioso no haber visto

la placa. Mucho más tarde me hice consciente de su presencia, cuyo descuido (con el trabajo propio del tiempo) la había mimetizado con esa construcción antigua y su fantasmagórico balcón. Todavía tengo la sensación de asombro cuando leí que el barón Alexander von Humboldt había habitado allí. Confieso mi ignorancia: no tenía idea de quién era ese tal barón; aunque quizá por su título nobiliario o lo rimbombante de su nombre de extranjero me impresionó.

Transcurrieron más años para adentrarme en la obra de Humboldt. Sin embargo, antes de esto, su presencia para mí fue omnipresente en la tradición occidental del pensamiento y solía hallar su nombre en materias tan dispares como la lingüística comparada y la biogeografía, el costumbrismo y la cosmología, la literatura de viajes y la filosofía de la ciencia, la etnografía y el magnetismo, la taxonomía botánica y las mediciones barométricas, entre una extensa lista de relaciones inusuales que solo un erudito podría unir sin desvariar. Era, visto de otra manera, como si su fantasma me persiguiera a través de mis lecturas universitarias, entre aulas y libros, entre calles y escuelas bautizadas en honor a este distinguido ciudadano del mundo.

Sería poco antes de la pandemia cuando el espíritu de Humboldt llegó a la librería, donde yo vivía y laboraba, a través de un maravilloso lote de libros, una biblioteca indiana, que había pertenecido al michoacano Francisco Medina, un bibliófilo que protegía con esmero cada uno de sus libros con micas y procuraba sus lecturas con notas acerca de las relaciones entre autores, temas, fechas, ediciones... Uno de mis encargos fue ordenar y curar la colección de códices para su venta. Lo comencé a hacer con toda la ignorancia de un mexicano al cual le

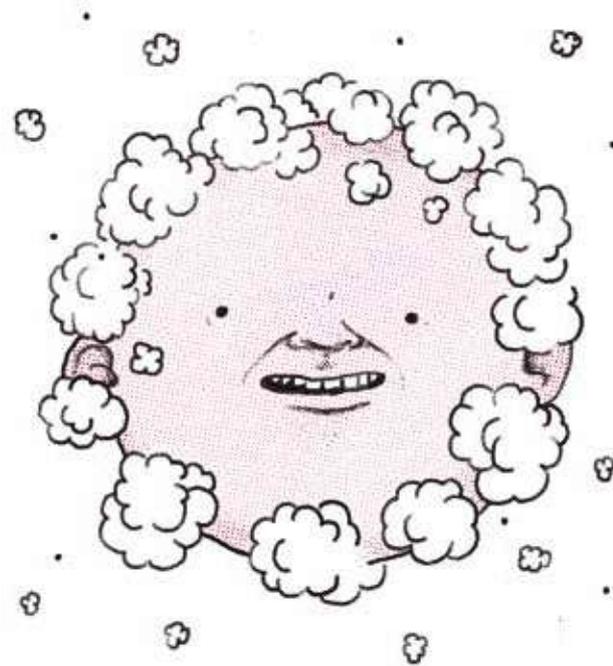


han mutilado parte de la memoria. Humboldt, por supuesto, estuvo presente (debo reconocerlo) para recriminármelo. Tuve en mis manos piezas como la primera edición de *Storia Antica del Messico* (1780), escrita en toscano por Xavier Clavijero mientras padecía el exilio en Bolonia; el libro conmemorativo de los 400 años del mal llamado descubrimiento de América, *Antigüedades Mexicanas*, firmado por García Icazbalceta en el auge del porfiriato; como las ediciones de Humboldt en francés... Poco a poco me di cuenta de cómo mi educación humanística y académica tenía una laguna de más de mil años de una producción de conocimientos y saberes por medio de documentos, si consideramos la preservación de los códices más antiguos hasta los textos coloniales. Humboldt es quizá el último eslabón de ese periodo. A la vez me percataría de mentiras en nuestra historia: por ejemplo, la idea de que las ciencias modernas nacen con la especialización del XIX en Europa, pues la historia, la antropología, la lingüística, la etnografía, etcétera, nacen con la invasión y la colonización ibérica en América; nacen con la evangelización, el pillaje, el asesinato, la violación, la esclavitud y el despojo de los recursos naturales. Sí, en efecto, las ciencias modernas son fundamentalmente colonialistas y colonizadoras. Es la barbarie disfrazada de civilización.

Después de estudiar algunas de sus principales obras, de Humboldt tengo dos sentimientos encontrados: reconozco la curiosidad y la investigación de costumbres y expresiones culturales de los pueblos autóctonos; pero detesto profundamente su visión sesgada, prejuiciosa, con la cual desvalorizó y denostó, sin argumento ni razones, a esas culturas como si se tratara de animales o bestias sin alma. La ética inte-

lectual de Humboldt (o la falta de ella) no es diferente a la de Hernán Cortés y sus militares castellanos. En todos estos hay una clara voluntad ideológica y un discurso propagandístico, racista, para vincular barbarie y civilización con el color de piel, para justificar sus propios crímenes como súbditos de monarquías rapaces y parásitas. La lectura de los libros de Humboldt me hizo exorcizar su fantasmagoría del olvido a cambio de hallar un demonio mil veces peor, marcado en nuestras frentes: el demonio del colonialismo vivo: el pasado en el presente.

Quisiera, si me lo permiten, regresar a la placa de Humboldt. Después de un viaje físico e intelectual me encontré de nuevo frente al balcón de esa casa colonial. Entonces me propuse saber sobre la invención de su estancia. Así me entrevisté con los cronistas de la ciudad, quienes me ofrecieron su tiempo e información; pero sería otro cronista fallecido, Luis Salas, quien desde el más allá me condujo a un artículo suyo donde remite, a su vez, a otro escrito publicado en el suplemento de *Excelsior*, el 26 de octubre de 1919. El artículo no tiene rúbrica. Vale la pena notar que se trata de un evidente texto literario. Se recrea con vivacidad, como si acabase de pasar, la llegada del prusiano a Kachikin, con detalles minuciosos como las botas con vueltas de charola, la finísima corbata con encajes y, en la diestra enguantada, un fute con empuñadura de oro y marfil. Esta voz narrativa parece haber presenciado el arribo (después de cien años); pero no ser la voz informativa de un historiador. El cuento no tiene desperdicio. Se describe el físico, los bríos expedicionarios de Humboldt, el protocolo real de la presentación, el permiso para investigar el basamento, la recreación del pueblo y de ahí cómo la única casa de dos pisos y balcón era la más digna para



hospedar al distinguido personaje. Y justo en estos datos, sobre todo en este último, es donde la poesía deviene historia. Presenciamos un acto mágico de la escritura.

El relato incluso describe la sentida despedida multitudinaria al explorador. El texto juega con nuestras emociones. Quien escribió esto debió tener, si no información cierta, por lo menos creíble; pudo haber revivificado el recuerdo de antepasados o de plano falsificado un testimonio. El artículo no se encuentra en la hemeroteca digital: el crimen perfecto. Si ponemos atención a detalles históricos se ven fisuras en la invención. La fecha dada por el escritor fantasma es 1803. Esto imposibilita la estancia por el itinerario de Humboldt, quien estuvo en Puebla el 11 de enero de 1804, se dirigió a Perote, Las Vigas, Xalapa hasta llegar a Vera-Cruz el 19 o 20 de febrero. Lo más lógico por la orografía era que de Puebla visitara Papantla, pues esta por siglos estuvo aislada entre los ríos Cazones y Tecolutla; además tenía más relación con el estado vecino que con nuestra capital.

Carolina Depetris ha seguido no solo los pasos de Humboldt en México, sino su influencia en

otros exploradores extranjeros y nos ofrece información a considerar aquí. Varios exploradores denunciaron la falsa testificación de Humboldt: el describir cosas jamás vistas por él. La lista es larga. También pusieron en tela de juicio su supuesta objetividad y proceder deductivo, métodos de los cuales se jactaba. No obstante, desenmascarar los engaños del prusiano no fue una cuestión sencilla, porque ha gozado de prestigio hasta la fecha. Está el caso de la autocensura de Henri Saussure, padre del afamado lingüista francés, pues a mediados del XIX viajó recomendado por el propio Humboldt e hizo un enlistado con sus errores y engaños, que se negó a publicar en tanto el erudito estuviera con vida. Saussure afirma, en una carta privada, una cuestión inquietante: que Humboldt no recorrió personalmente todos los lugares descritos en sus textos, porque tenía media docena de ayudantes a su servicio, asignados por el rey de Prusia; también menciona que Humboldt pasaría seis meses tranquilamente en compañía de una condesa. Es decir: como en una historia de universos paralelos, fueron posibles a un tiempo y en lugares diferentes las presencias de cuatro parejas de Humboldt(s) y Bonpland(s) en

Nueva España. Y quizá, solo quizá, una de esas parejas duplicadas haya llegado a Papantla.

Me gusta pensar en Humboldt, pues así lo insinúa Saussure y otros, como en un pícaro de la ciencia, inventor de su mito y fama, mediante sus habilidades literarias. Me gusta pensarlo como una suerte de Periquillo Sarniento de la nobleza, de las clases altas, histriónico falsificador de sí mismo. Acaso Humboldt por más de dos siglos ha usurpado la placa y los méritos de Dupaix. No es menos picaresca la intención del autor del cuento publicado en *Excelsior* ni la de quien puso la placa: falsos testimonios de un aparecido. Escritores e historiadores son, en el fondo, mitómanos profesionales. Y nuestra percepción de las cosas pasadas se teje con la mentira. Yo, más que reprochar, aplaudo la valentía de los nobles fabuladores. Incluso de ya propongo al municipio más placas falsas y otras plausibles: una al lado de la de Humboldt donde explique la posible confusión y la posible estancia de Dupaix; falta, asimismo, la placa de Fidel Castro y el Che Guevara en otra vieja casona; la placa de Malcolm Lowry y José Alfredo Jiménez bebiendo en La Jarochita; y por qué no la placa de un apócrifo Balzac en la casa de mi bisabuelo, Natalio Olarte. A esto último yo me comprometo.

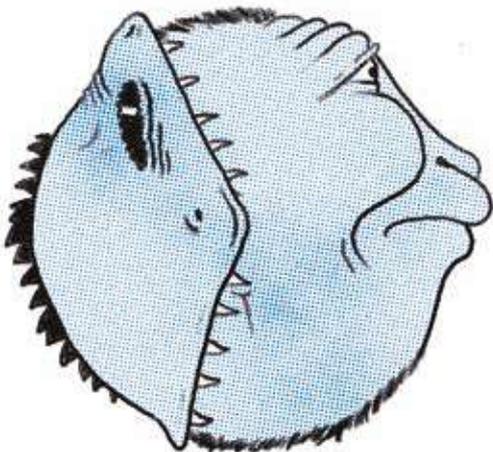
Quizá sea el inicio de otra historia de distinguidas apariciones en la ciudad que perfumó al mundo, donde los cimarrones todavía vuelan. **LPyH**

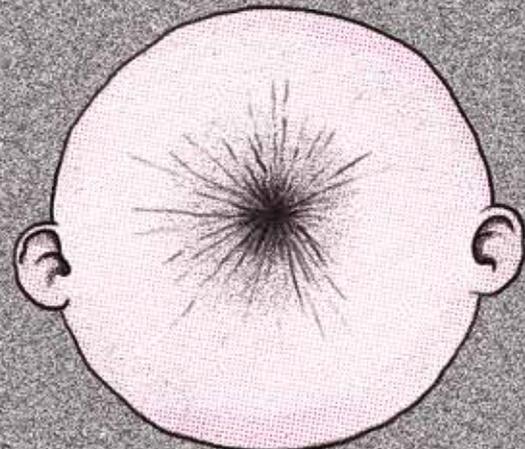
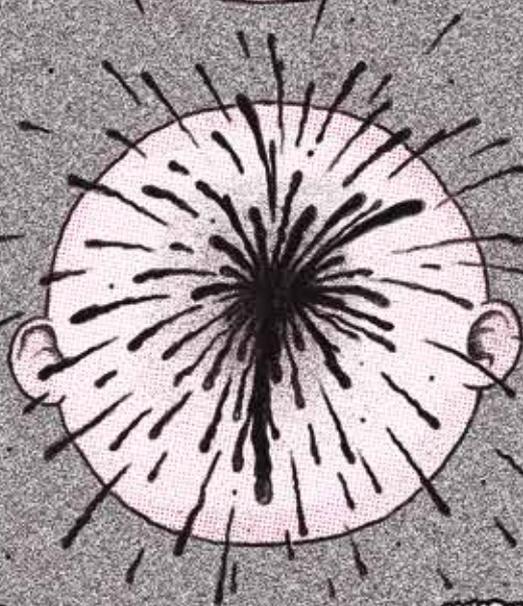
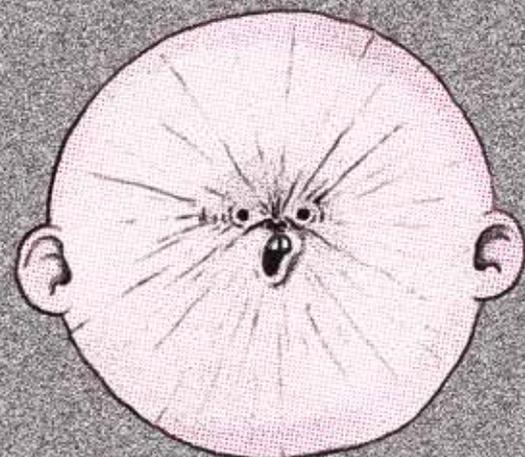
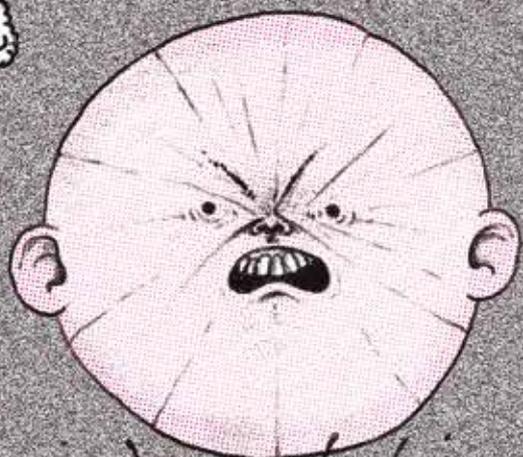
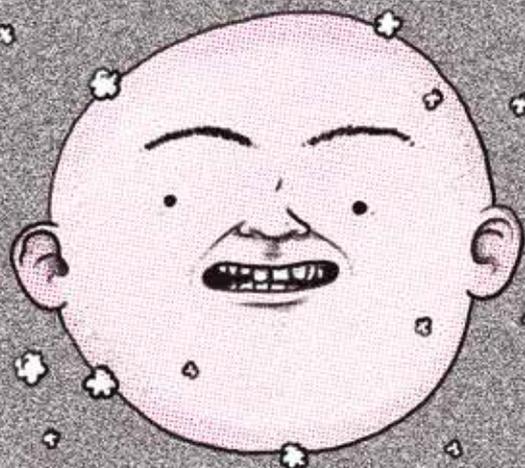
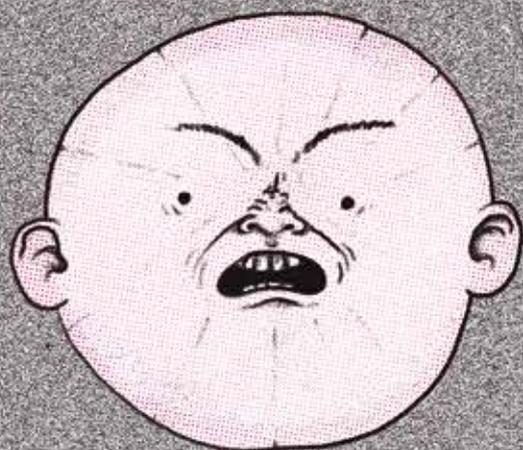
REFERENCIAS

- Depetris, Carolina. 2020. "Humboldt y los viajes por México en el siglo XIX". En *Península* xv n° 2: 187-205.
- Humboldt, Alexander von. 1811. *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne*. París: De l'Imprimerie de J. H. Stône.
- 1816. *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. París: De l'Imprimerie de J. Smith.
- López Luján, Leonardo. 2015. *El capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*. México: INAH.

* Gracias a la invitación del cronista Zenón Ramírez, el 14 de enero de 2023 impartí una conferencia en el Museo Teodoro Cano sobre dicho tema; el producto de esa indagación se materializó en este breve texto.

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).





A

R

T

E

S

VIAJE AL CORAZÓN DE LA CEIBA: encuentro CON PER ANDERSON

Iván Solano

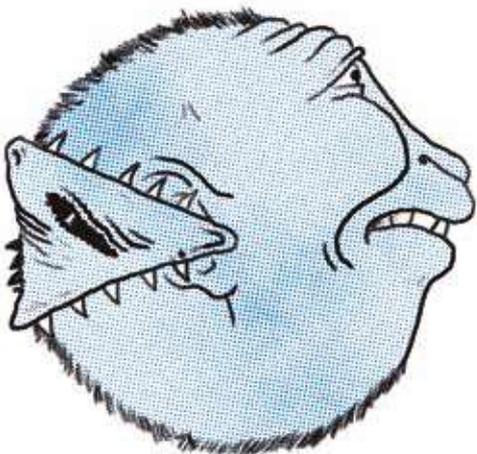
Llegamos hasta allí atraídos por la noticia de la fundación del Museo Vivo de Papel [...] Queríamos saber cuáles eran los motivos para la creación del museo, qué ideas estaban en su fundamento.

Llegamos... En mi recuerdo está el gran árbol, cuyo follaje cribaba la luz del medio día. Tras él, el edificio principal de la antigua hacienda de La Orduña –ahora sede de La Ceiba Gráfica–, amarillo y blanco, de dos plantas, con la fachada ritmada, en la parte inferior, por seis columnas dóricas sin acanaladuras. Atrás habían quedado las calles polvosas de Xalapa, atrás las

fiestas y las muchedumbres de finales de año. Aquí el cielo era de un azul intenso, con unos pocos cirros; no muy lejos, se divisaba la torre de la iglesia de San Sebastián Mártir. Habíamos ido hasta La Ceiba para hablar con Per Anderson, el litógrafo sueco que arribó a México hacia 1970 y actualmente es investigador del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la UV. Según había leído, conoció a guerrilleros latinoamericanos –con quienes buscó medios para quebrar el patrón consumista de comportamiento, que rige en nuestras sociedades neoliberales– y que, en un sueño, vio desde una inmensa altura al estado de Veracruz, iluminado por el sol del amanecer desde las tierras bajas del sur –regadas de ríos–, hasta las montañas del centro y los bosques tropicales del norte. Años atrás, fundó, junto al escultor y grabador Martín Vinaver, La Ceiba Gráfica, proyecto que ha urdido una trama colaborativa con activistas de la naturaleza y artistas.

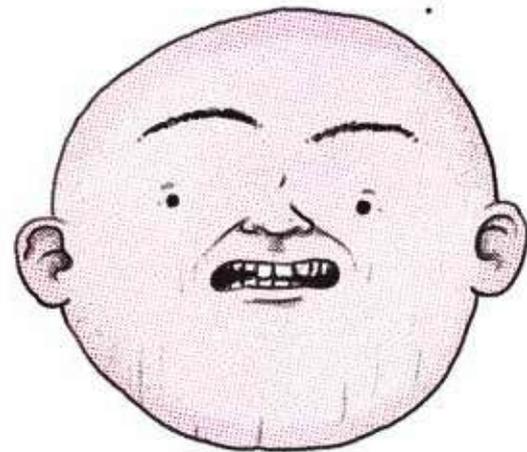
Llegamos hasta allí atraídos por la noticia de la fundación del Museo Vivo de Papel. Éramos cinco: el maestro Mario, la maestra Diana, Jimena, Roberto y yo. Queríamos saber cuáles eran los motivos para la creación del museo, qué ideas estaban en su fundamento. Cuando cruzamos el portón de hierro, a nuestra izquierda quedaba el edificio del Museo; algunas personas trabajaban en el interior. Mientras todavía deambulábamos por el jardín, dedicados a observar las flores, los árboles y la arquitectura, de manera súbita apareció Per Anderson. Usaba una camisa de rayas delgadas, rojas y blancas, y un pantalón verde, con tirantes azules. El encuentro, de rápido inicio, se transformó enseguida en una caminata hacia la entrada del edificio principal. Apoyados en una balaustrada del jardín, estaban dos hombres: Rafael Ruíz, director ejecutivo de La Ceiba, y José Porras, el maestro carpintero. Recordaba a Rafael por el apoyo que en el pasado nos brindó, a mí y a otros amigos, para realizar una exposición; también sé que estuvo ligado a la reformulación del proyecto de La Ceiba, cuando este entró en crisis; él también me recordaba vagamente.

Mientras tanto, Per Anderson se había colocado en el zaguán, frente a una suerte de caballete en donde podía verse un cuadro con información sobre la antigua hacienda. A fines del siglo XVI, esta pasó a poder de Francisco de Orduña y de su hijo, Diego. Dedicada en principio al infame negocio de la producción azucarera colonial, en las tierras de la hacienda habían trabajado hasta 60 u 80 esclavos. Ya en el siglo XX, el edificio principal fue renovado a su forma actual, se cultivó café y los terrenos de la hacienda se redujeron a no más de trescientas hectáreas. Después, las tierras fueron adquiridas por la transnacional Coca-Cola y





Per Anderson. Fotografía: Jimena R. Morandín



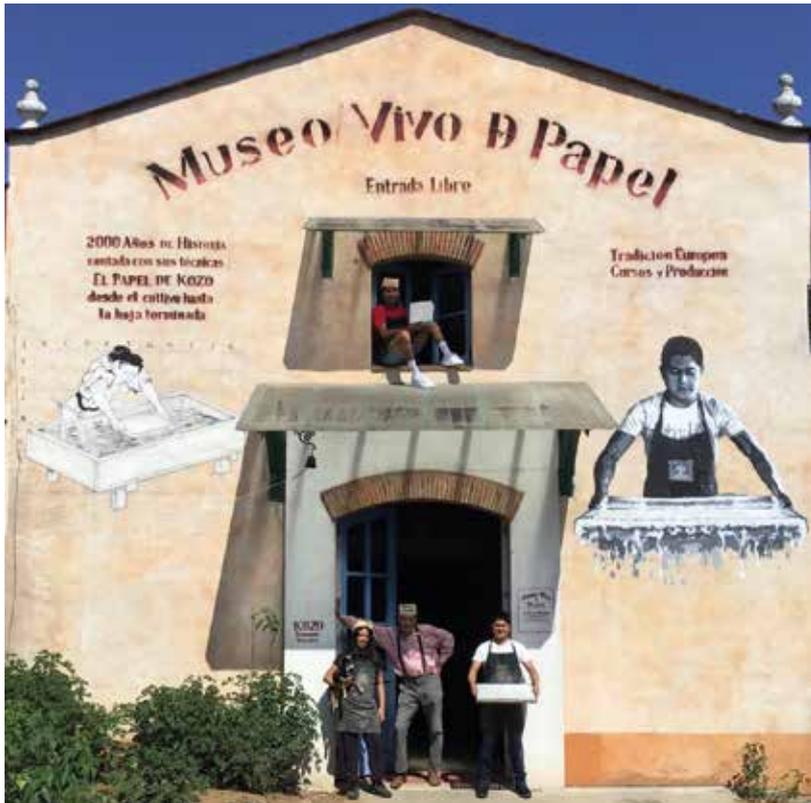
las construcciones empezaron a decaer: los revoques originales se perdieron, las vigas se pudrieron y las plantas salvajes se apoderaron de los patios. Tras un breve periodo en que el casco de la hacienda estuvo a cargo del gobierno estatal, un grupo de artistas, encabezado por Anderson y Vina-

ver, logró recibir las construcciones en comodato; las restauraron y construyeron los muebles que actualmente hay ahí. Eso es lo que nos contó Per Anderson justo antes de atravesar las grandes puertas de madera de la entrada principal, hechas por los mismos artistas que ahora ocupan la hacienda.

Solo estuvimos un momento en el vestíbulo, preparándonos para el recorrido. Enseguida, Per nos llevó hacia una puerta doble, desde donde se vislumbraba una habitación grande y bien iluminada. Antes de entrar se dirigió a nosotros:

–La base y el corazón de todo esto está aquí, en el taller de litografía, porque esto fue lo que disparó todo: la imposibilidad de hacer litografía en México. Y la búsqueda de una solución llegó a ser una búsqueda más allá de lo esperado, o sea, más allá de una necesidad local. El arte de la litografía es un arte recuperado. Presentamos, en 2002, con 16 artistas invitados, en el Museo Universitario de El Chopo, las prensas que van a ver aquí ahora. Todo surgido de esta necesidad, de esta preocupación: la litografía es una técnica genial. Se inventó en Alemania hace 200 años y no debemos descartarla. A pesar de que tenemos acceso a todos los medios modernos de impresión, debe permanecer, igual que la tipografía y las otras técnicas antiguas de impresión; siquiera por interés histórico.

En el taller de litografía estaban las dos grandes prensas que se habían llevado a El Chopo. Ahí nos encontramos con Janet, la im-



Fotografía: Víctor Anderson



Fotografía: Víctor Anderson

presora principal –originaria de Arizona, mitad mexicana y mitad estadounidense–, y con Yumali, egresada de la uv.

–Ellas hacen posible el trabajo, desde el punto de vista técnico –decía Per Anderson, porque la litografía es una técnica colaborativa. Es muy poco probable que el artista conozca al detalle las técnicas de impresión, porque son bastante exigentes. El artista trabaja junto con su impresor. ¿Se imaginan ustedes a Toulouse-Lautrec? Chaparrito él, deforme, borracho la mayor parte del tiempo. ¿Cómo

iba a hacerse cargo él de hacer las litografías de cuatro o cinco colores, de 100 copias? No, no, no... Pero era genial para el dibujo...

Mientras las palabras de Per resonaban en el ámbito, con la mirada recorriamos el taller, en donde el metal y la madera de las prensas sostenían el peso de las placas de mármol de Tatatila, Veracruz, tan bueno como el importado desde Europa. La delgadez de las placas más chicas me sorprendió, hasta que oí la explicación de Per: se busca que sean portátiles, para que los artistas puedan llevarlas en hombros al campo, a la ciudad. Al mismo Per le encanta ir a la zona arqueológica de Quiahuiztlán, frente a la costa del Golfo, para dibujar las ruinas, y las piedras chicas le son muy útiles. Janet y Yumali, al mismo tiempo que escuchábamos las explicaciones, imprimían una obra de Camila Cárdenas.

–Nada menos que la hija de Cuauhtémoc Cárdenas, nieta de Lázaro Cárdenas –aclaró Per.

En la litografía, el dibujo que se hizo sobre la piedra –con un lápiz graso especial, hecho por Daniel Barraza, de Oaxaca– se deposita sobre el papel, capa por

capa, mediante el mecanismo de la prensa.

–De ahí viene *off set* –explica Per Anderson–. *Take off the ink and set on the paper. Off set.* O sea, la mantilla de hule se empapa con la tinta de la piedra, en la primera vuelta de la prensa, y en la siguiente vuelta la deposita en el papel.

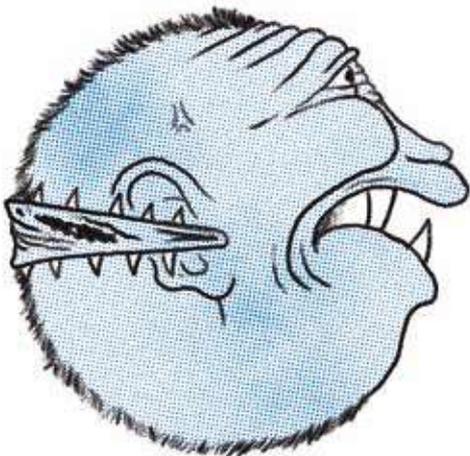
Tras esto, nos mostró algunas de las obras que estaban en el lugar: de Édgar Cano, veracruzano; de Agustín, artista mexicano-chileno; de José Luis Cuevas y muchos otros. Los artistas llegan, hacen sus dibujos y los imprimen en las instalaciones de La Ceiba. Entonces tienen dos opciones: pagar por el servicio u ofrecer la mitad de las obras impresas al taller, que son vendidas por el personal de La Ceiba para generar fondos. Conforme el dinero entra, ellos ya saben en qué hace falta utilizarlo.

–Para el artista, es ganar-ganar. Gana el artista y ganamos nosotros.

Entonces, Per Anderson nos explicó brevemente la técnica de impresión litográfica. En principio, la impresora o impresor entinta, con un rodillo de cuero, el dibujo que el artista hizo sobre el mármol.

–La tinta es grasosa y hace contacto con el lápiz, que dejó una marca grasosa. El resto es agua y el agua rechaza la tinta. Y la litografía en esto se basa: en la incompatibilidad entre la grasa y el agua. Donde no hay dibujo hay agua y donde hay dibujo hay grasa. El rodillo hace que se distribuya la tinta solamente en las áreas dibujadas. Después la prensa, con otro rodillo, toma la tinta que está en la piedra y la deposita, como ya se dijo, sobre el papel.

A partir del surgimiento de La Ceiba Gráfica, la litografía ha florecido en México. Ahora existen unos cuarenta talleres en el país, cuyo abasto de materias primas se logra gracias a los productos de La Ceiba, como la tinta, los rodillos y las prensas. La fama del



También nos llevó Per Anderson al taller de tipos móviles. La gráfica y la labor editorial están muy ligadas. En La Ceiba lo saben. Ahí, tienen una antigua prensa de impresión 1890 Chandler, que podía ser operada con pedal o motor.



sitio ha llegado, incluso, a otros países. En otro de los talleres de la exhacienda, donde se realizan obras más pequeñas, nos encontramos, por ejemplo, con una artista peruana, llamada Andrea. Ella nos habló, entonces, de la situación en el Perú, aquejado por saqueos, manifestaciones y gente herida o muerta. En efecto, en ese tiempo Pedro Castillo acababa de ser detenido, tras su intento de disolver el Congreso y decretar un gobierno de excepción, el 7 de diciembre del 2022. Dos días antes de nuestra charla, ya habían perdido la vida siete personas. Y esta era, sin duda, una muestra más de cómo los desmedidos intereses de lucro –la usura condenada por Pound– han desestabilizado a naciones enteras; pues es sabido que en el Perú las grandes empresas transnacionales tienen un enorme poder y aliados en el Congreso. Asimismo, el hecho de que Andrea estuviera en La Ceiba, con la condición de no pagar el costo de la residencia, pero con un trabajo por cumplir, muestra una de las opciones que se ofrecen a los artistas que más lo necesitan, ya que además de sus labores, tienen espacio y herramientas para sus proyectos personales. De ahí que a veces lleguen grupos enteros desde La Esmeralda o San Carlos. Con esto, se ha dado fuerza a una técnica que estaba a punto de desaparecer en México, hacia los años setenta del siglo xx. Y aunque los apoyos del gobierno u otras insti-

tuciones no son abundantes, Per Anderson no lo lamenta:

–Aprendimos a manejarnos con recursos propios –nos dijo–. Es una enseñanza muy dura, pero no puedes gastar lo que no tienes.

Antes de llegar al Museo Vivo de Papel, visitamos otros de los espacios que lo precedieron. En el taller de tintas, Per nos contó la historia del aceite de linaza. Fue a causa de las innovaciones de Gutenberg, con su imprenta, que el aceite se tornó importante.

–Antes se hacían impresiones con tinta base agua, pero con los tipos metálicos se necesita base aceite, para que se adhiera. El aceite de linaza hierve a 340 °C. Antiguamente no lo sabían, y por eso lanzaban un pedazo de pan blanco y veían en cuánto tiempo se carbonizaba. Los peligros no escaseaban: salían gases muy tóxicos, ocasionaba incendios de ciudades... Posteriormente se reguló mucho la actividad. El aceite se hacía en verano, fuera de los muros de la ciudad. La tropa iba muy feliz a los talleres, donde pescaban los trozos de pan quemados en aceite justo antes de que se carbonizaran, porque, según ellos, “servían para las hemorroides”. Era una fiesta –contaba Per, riendo.

En La Ceiba, en cambio, el proceso se hace eléctricamente, porque ya ha habido dos incendios.

–Construimos esta campana de humo. Se produce un sifón y el humo –ese que podría envenenar-

nos– se desaloja y el aceite se hace como chicloso. En otra máquina se integran el pigmento negro, el sebo de borrego, la colofonia, la cera de abeja y todo lo necesario para la fabricación de la tinta. Todo esto corresponde a antiguas recetas de quien inventó la litografía en 1796, el alemán Aloys Senefelder. En aras de recuperar las técnicas se ha hecho todo esto.

También nos llevó Per Anderson al taller de tipos móviles. La gráfica y la labor editorial están muy ligadas. En La Ceiba lo saben. Ahí, tienen una antigua prensa de impresión 1890 Chandler, que podía ser operada con pedal o motor. Esta prensa perteneció a la editorial Lema de Xalapa, del hermano de Sergio Galindo, y en ella se imprimieron los Cuadernos del Caballo Verde y las *plaquettes* de la colección Luna Hiena (por ejemplo, *Sámago*, de Maliyel Beverido; *Zona prohibida*, de Pizarnik; *Retorno a la palabra*, de Silvia Si-güenza; o *Cuartel de invierno*, de Ramón Rodríguez).

–Quinientos años de historia editorial no deben desaparecer por el caño, nada más porque ahora se dispone de medios más modernos. Se rescató la máquina de la fundición, se consiguieron tipos de di-



Fotografía: Víctor Anderson

versas partes, tipos móviles de la misma mecánica que fue inventada por Gutemberg. Maliyel Beverido ha publicado aquí; también Antonio Santos, ilustrador español; así como Shinzaburo Takeda, Demián Flores, Luis Morales y muchos otros.

Mientras hablaba Per Anderson, en los muros del taller podíamos ver las figuras tutelares de La Ceiba: Ricardo Flores Magón, el anarquista revolucionario, y José Guadalupe Posada, lo cual nos dice mucho de la tradición de pensamiento que ha prevalecido en el lugar. En cuanto a los anteceden-

tes en la impresión, Per nos dijo que Juan Pascoe, quien conserva la técnica tipográfica en Michoacán, en su taller Martín Pescador, ha colaborado con ellos, pues han hecho papel para él, así como tinta. Gracias a esto se sienten en familia, se sienten ubicados en el mundo del arte en México, tanto en pensamiento como en labores.

En lo que fuera una hacienda con esclavos, ahora hay también un taller de encuadernación, con técnicas tradicionales, de origen renacentista, y un taller de moku hanga, técnica de impresión de origen chino, pero perfeccionada en Japón, que es el polo opuesto del grabado occidental. Esto es La Ceiba y es la base donde, ahora, se ha erigido el Museo.

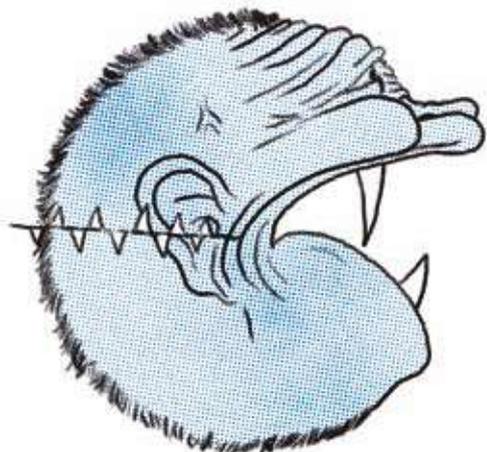
El Museo Vivo de Papel

¿De qué está hecho el papel? ¿Cuál es su historia? Mientras tomábamos asiento, ya en el edificio donde se fabrican los pliegos de papel de La Ceiba, Per Anderson nos planteaba estas preguntas y nos decía que las respuestas implican dos mil años de historia. En principio, nos compartió un poco sobre la fisiología de las plantas:

–Cualquier planta, gracias a la presencia de la clorofila, lleva a cabo la fotosíntesis, que es una palabra griega que quiere decir “hacer cosas con la luz”. Gracias a esta, se da la unión del dióxido de carbono con el agua y la planta produce la savia: es una extraordinaria reacción química. La savia, que es glucosa, corre a través de la planta hasta donde ella está demandando crecimiento y, ahí, se transforma en celulosa. Es un acto fantástico: una cosa soluble al agua (la glucosa), la planta la transforma en otra cosa que ya no es soluble en agua (celulosa). Es tremendo, es un circo químico: el carbono en principio es un gas, luego un líquido, y termina siendo un sólido: celulosa. Una molécula de celulosa se une fácilmente con otra, se forman así las fibras, que generan una capa que por capilaridad hace pasar más agua a la hoja, ayudándola a crecer. Pero aquí hay un detalle: ¿cuántas plantas diferentes, hay en el mundo? ¿Cuántas tendríamos que revisar para dar con la mejor para hacer papel?

–Millones –dijo alguien entre nosotros.

–No es tanto –respondió Anderson–. Son 300 000 aproxima-



damente. Entre estas, los chinos detectan, hace dos mil años, que una planta en especial da unas excelentes fibras, no comparables con otras, ¿y cuál es esta planta?: *Broussonetia papyrifera*, es decir, kozo. Y es con esta planta que inicia la historia del papel.

Per nos indicó que la planta estaba afuera y que debíamos acompañarlo, para verla directamente.

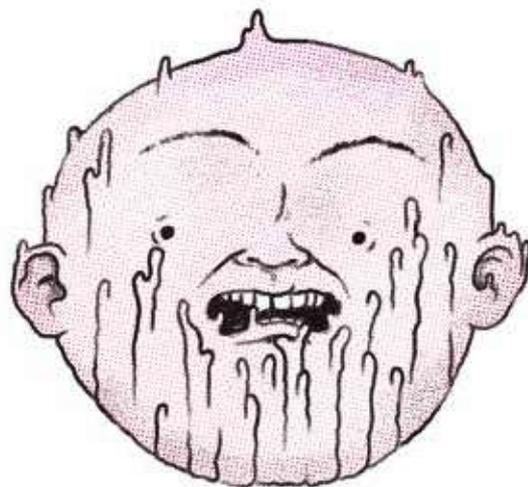
—¿Y dónde vamos a encontrar las fibras? No en la hoja de la planta, pues aquí apenas se desarrolla la fotosíntesis; aquí está la savia. Sin embargo, esto tarda en bajar a colocarse en el punto donde la planta está demandando crecimiento, en el tallo, y es ahí donde se transforma en estos pelillos, las fibras —nos dice mientras abre el tallo con una navaja y nos deja ver el interior—. Aquí está la fibra que se utiliza para hacer papel. Y las de esta planta dieron origen a una gran revolución. Es distinto a lo que hacían los egipcios con el papiro, hasta 3 000 años antes que los chinos; pero no fueron los egipcios quienes inventaron las técnicas de impresión, sino los chinos.

”Un amigo en España me regaló un puñado de semillas de kozo. Estas semillas se trataron muy bien. Se abrió un metro cuadrado en el suelo y cernimos muy bien tierra negra, arena y composta, para preparar un sustrato extraordinario. Un profesional, doctor en agronomía por la UV, Porfirio Guzmán, guió todo el proceso. A la vuelta de 50 días nació la siembra y cada una de las plántulas tenía que ser trasvasada en bolsa individual. Se usaron dos litros de tierra muy bien compuesta y se colocaron en una especie de vivero. Así obtuvimos como mil plantas en aquella ocasión. Estas tenían que ser plantadas de forma permanente, plantándolas apenas a 50 cm de distancia una de la otra, porque así se provoca una situación de competencia. Todas buscan la luz y así estiran el tallo, la

parte que nos interesa. Después de un año de crecimiento se veía un pequeño bosquecito.

En ese momento, nos mostró una foto, en la cual se veían varias plantas jóvenes de kozo.

—Al cabo de dos años, pudimos efectuar la primera cosecha. Se corta desde abajo, y estos trozos, los 80 o 90 cm del tallo, se meten en un tambo de unos 200 litros, con una tapa que cierra muy bien. El vapor hace encoger un poco las fibras y así la corteza es fácil de arrancar después, como quitarse un calcetín, y esto debe limpiarse, porque aún queda una capa delgada que protege las fibras. Lo que queda debe guardarse en un lugar muy seco, donde no pueda salir hongo; puede guardarse por años, la pura fibra seca. Pero las recetas chinas, usadas en La Ceiba, prescriben que debe hervirse con sosa cáustica la fibra, para destruir el pegamento que las une, la lignina, veneno puro para el papel, que lo hace oscuro y quebradizo. Después de esto, las puras fibras se convierten en algo muy maleable, que en un líquido se ven como una especie de moho en el agua. Así, las fibras pueden volver a conectarse para formar papel.



Per explica que en el papiro y el amate no se liberan las fibras, sino que solo se aplanan, por lo que son antecedentes del papel. En cambio, las fibras ya hervidas de kozo se meten en una peculiar máquina de origen japonés, donde, dentro de una tina de baño, aspas de madera golpean las fibras y las liberan, para interrumpir su tendencia a juntarse como cuando estaban en la planta. Se vacía el contenido líquido, se atrapa la pasta con cernidores, se forman bolas de pura fibra, del tamaño de una naranja, y después de que las



Fotografía: Jimena R. Morandín

fibras pasan este proceso, se hacen las hojas, y esto lo hace el papelerero principal, Josimar. La mezcla tiene menos de 1% de fibra, el 99.5% es agua. Esto hace que las fibras no se hundan tan pronto. Zangoloteando un molde de metal en el agua y sacándolo, las fibras se entrelazan sobre el cernidor y se forma la hoja. Una capa lechosa crece sobre el molde de malla, de invención china, hecho otrora de bambú.

A través de los árabes, la técnica llegó a Europa. Al no tener kozo u otra planta semejante, ahí comenzaron a fabricar el papel con ropa vieja. La ropa fabricada con cáñamo o lino se llevaba al molino, se cortaba en pedacitos y después se llevaba al pudridero. Con estas fibras, Gutemberg imprimió sus primeras biblias.

Después de esta plática, nos movimos al fondo del edificio. A un espacio enmarcado con unas columnas dóricas de ciprés y con un tapanco en la parte superior. Nos rodeaban las máquinas diseñadas por Per Anderson y sus colaboradores para la fabricación del papel. Ahí, se han implementado y modernizado las técnicas de la famosísima fábrica de papel de Amalfi, fundada en 1264 y ubicada en Fabriano, Italia. Estaban fabricando sobres. Normalmente hacen 200 hojas al día.

—Esto es lo que hemos puesto en marcha aquí —concluía Per Anderson—. Y esto ha tomado tiempo. Porque se necesita maquinaria y toda esta maquinaria ha sido construida aquí en Coatepec. Yo voy con los dibujos a ver a los fabricantes. Los dibujos los hago en mis visitas a los museos. A Fabriano, a Alemania, a Suecia o Estados Unidos. Me fijo en los libros cómo es tal máquina. Y me pregunto, ¿no se podría hacer así o así? Y voy con mi maestro mecánico, que me responde “ah sí, cómo no, maestro”. Y, zúmbale, resolvemos de manera práctica, porque esto es extraordinariamente caro. Estas máquinas, importadas, valen más que un coche. ¿O les parece poco 38 000 dólares? Pero aquí las hacemos incluso con desechos de la industria de Coca-Cola, de Nestlé [que tienen fábricas cercanas], de llaves, motores y láminas. Mi maestro mecánico va recolectando por ahí lo que falta.

Una visión sustentable

Tras este largo recorrido, tanto por la antigua hacienda como por la historia, pude acercarme al experto litógrafo, pues todavía era posible ir más lejos en la búsqueda del origen y las ideas que inspiraron al Museo Vivo de Papel. Después de un breve descanso, comenzamos nuestra charla:

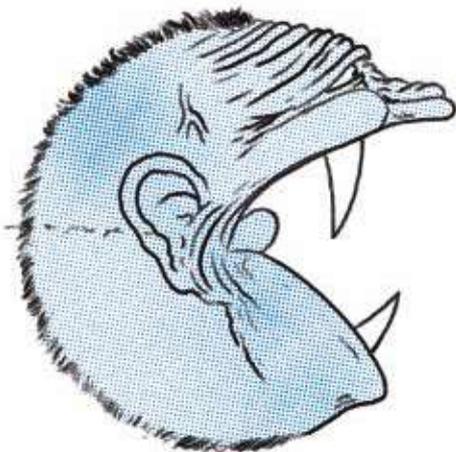
—El museo es parte de un proceso, de una visión sustentable. ¿En qué momento, qué experiencia lo llevó a cambiar el pensamiento de ser un consumidor al de ser un productor?

—Cuando no tienes dinero, esto es una necesidad —responde—. La necesidad es la madre de las invenciones. Justo porque tienes un deseo específico: quieres hacer papel, litografías, pero no dispones de los recursos monetarios. Pues a ver, invéntamelo. Entonces todo este proceso de

generar el proyecto de La Ceiba o toda mi tarea como maestro de litografía fue conducido sobre esta orientación: no tienes el dinero, pero tienes que buscar cómo está hecho lo que quieres, dónde encuentras la materia prima que necesitas. Ahí es donde cambia la situación: ya no eres consumidor, sino productor, generas los recursos, generas los aparatos y todo lo que necesitas. Es una especie de autoconstrucción; construyes en vez de comprar. Es fácil: no tienes la lana, pero sí lo quieres hacer. Entonces invéntalo. Comienzas a preguntar: a los mecánicos, a los biólogos. Comienzas a investigar qué es lo que tienes, dónde.

—En esta historia también leí sobre unos sueños, y sobre todo el que dio origen al famoso mapa de Veracruz que usted dibujó. Me pregunto si esto ocurrió ya en su etapa como agricultor.

—Nace como consecuencia —me dice—. No es una historia, son varias, pero me las estás provocando y no tengo de otra más que contestar. Del encuentro con mi yo profundo es que se dispara el sueño en donde vi desde gran altura el estado, lo que inspira el mapa. Este mapa no lo podía hacer cualquiera, porque yo tenía experiencia de agricultor y de indagar en espacios interiores tremendos y de hacer caso a los sueños. Si pasan sueños y no les haces caso, ¿qué ocurre?, pues dejan de venir. Tienes que tomar en serio los sueños, saberlos interpretar, saber colocarlos dentro de su contexto. Y yo así lo hice. Al final todo ha resultado en que soy libre, hago lo que considero pertinente e importante, pero sin tracionarme. Y puedo apoyar a los demás, para que todos puedan indagar en sus razones profundas, en lugar de convertirse en una persona extremadamente egoísta. Pero todo esto lo he visto siempre desde una perspectiva de izquierda, siempre fui de izquierda...



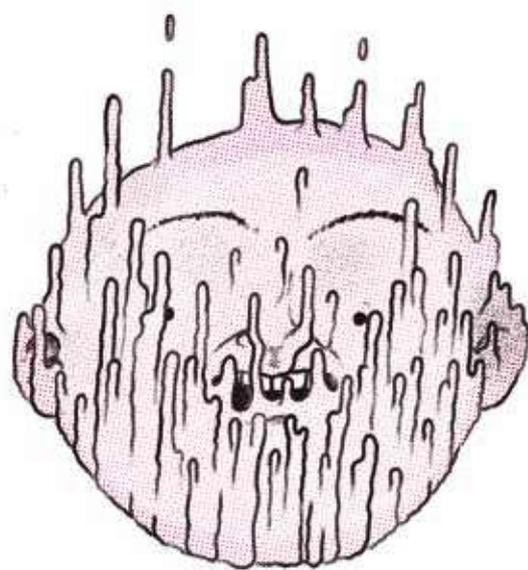
—De hecho, algo más que me llamó la atención fue cuando, en antiguas entrevistas, leí que usted estuvo en contacto con la guerrilla de Lucio Cabañas.

—No, no, con los guatemaltecos... Yo sí estuve con los guerrilleros guatemaltecos, en el mismo grupo en que estuvieron Alaíde Foppa y sus hijos. Cumplí una tarea en la que no podías traicionar tu nivel de conciencia. Hice tareas para ellos, como llevarlos con el secretario de Relaciones Exteriores de Suecia, en el periodo de Olof Palme. Les ayudé en varias tareas, como llevar microfilms cruzando la frontera entre México y Guatemala, cosidos en el resorte del calzón; les ayudé a falsificar pasaportes para que pudieran moverse en México. Son tareas que hice por convicción. Porque yo llegué a México pensando como si fuera un maoísta. Me tomó mu-

chos años entender que no era tan sencillo el asunto de los maoístas; pero éramos ilusionados y queríamos hacer algo que correspondiera a la justicia social.

—¿Por qué la decisión de venir a México y como en qué año?

—La sugerencia de venir aquí yo no la gesté, sino un artista mayor, amigo mío, que solo me dijo “¿Y tú por qué no vas a México?” Y yo tenía una inquietud; primero me pareció como si un rayo me hubiera partido. No podía decir simplemente no, sin motivo. Y me vine acá, que es algo de lo que nunca me arrepentí. Yo llegué a México nada más con el conocimiento de lo que había leído de Oscar Lewis, el antropólogo. Esto fue en 1970, con mi carrera artística ya comenzada, pero sin traer obra alguna, con los papeles en blanco. Llegué en barco a Veracruz, y por mi convicción me



refundí en Ciudad Neza, para ver cómo vivían, para saber. Una anécdota es que ahí algunas personas mayores me confundían con Cristo, por mi apariencia de entonces (cabello largo y ojos azules) y se



Fotografía: Victor Anderson

–Otro mundo es posible. Tenemos que aprender a vivir con menos. ¿Para qué vamos a comprar cosas de China o Japón? Pero en primer lugar hay que escudriñarse uno mismo: ¿qué deseas? Tenemos que adoptar una perspectiva y rápido.

hincaban ante mí y eso me impactó. ¿Quién lo iba a decir? Cuando llegas a un continente nuevo no puedes apoyarte en tu memoria, y esto te ayuda a ser buen observador. Después me fui al otro extremo, de Nezahualcóyotl a San Jerónimo, donde encontré a Mireya Cueto, con quien conocí a los guatemaltecos, pues ella era muy bondadosa y les daba asilo.

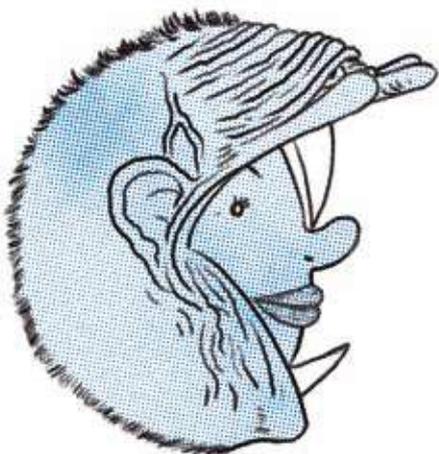
Mientras escuchaba las anécdotas de Per, no pude dejar de pensar que el género humano está invadido por el ansia de posesión, por la atroz costumbre del dominio sobre los otros. Los caminos que abre el arte, que Per Anderson ha abierto y transitado, pretenden ser sendas perdidas en la niebla de las grandes montañas de Veracruz, veredas a otro mundo, un mundo donde los grandes consorcios no sean los que proporcionan, a precios absurdos, cada

cosa que usamos (aunque no necesitamos); que nos venden a precio de oro una vida que puede ser otra, libre. En La Ceiba no se trata de la vanguardia ya, sino de la resistencia artística, de la búsqueda de conocimiento. Tocamos misterios cotidianos: los textiles, las tuberías de cobre, los laberintos diminutos de la electrónica, pero apenas sabemos algo de ello; más bien sabemos que necesitamos cosas, completar la colección de artilugios modernos que los seres humanos requerimos para pensar poco, para pastar tranquilamente en nuestras cómodas casas. Entre lo último que nos dijo el viejo litógrafo, recuerdo:

–Otro mundo es posible. Tenemos que aprender a vivir con menos. ¿Para qué vamos a comprar cosas de China o Japón? Pero en primer lugar hay que escudriñarse uno mismo: ¿qué deseas? Tenemos que adoptar una perspectiva y rápido. El cambio

climático ha alcanzado niveles espantosos. Hay muchas cosas en el mundo que quisiéramos cambiar, no vernos satisfechos con la manera en que todo está articulado; está realmente muy mal. La opción que nos dieron tantos años de neoliberalismo es la de consumir y estar como un robot en un lugar donde se produce algo. Te aleja mucho del compromiso de crear algo, de inventar algo, de generar una respuesta que te sorprenda, y de participar paso a paso en procesos creativos, en donde cumples una necesidad, identificas una necesidad y eres capaz de solventarla, lo cual te genera un gran gusto: “¡sí se pudo! A ver qué reto sigue”. Y entonces ahí vas al siguiente compromiso y te atorras en algo un poquito más complicado. Así se siembra un vínculo muy distinto con tu entorno. Lo ves con otros ojos. No es un asunto de lana. Esto es algo que me ha permitido el arte y por eso puedo decir: “el arte es mi única religión”. **LPyH**

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



UNA TARDE EN LA EXPOSICIÓN DE LOS 45 AÑOS DEL IAP

Germán Martínez Aceves

Pinturas, fotografías, cerámicas, esculturas y textiles formaron parte de la celebración de uno de los principales núcleos generadores de arte y cultura que le dan proyección nacional e internacional a Xalapa.

Uno de los placeres que hay en la vida es acudir a las galerías para tener contacto con las obras de artistas de diversas disciplinas y gozar la quietud del recinto como si se estuviera en el templo, donde sin ver a Dios se siente su presencia, como dijera una canción popular.

El artista crea en la soledad de su taller, de su restirador, de su caballete; de ahí surge la obra que dará a conocer a la sociedad. Una de las mejores formas de presentarla es a través de una exposición a la que llega el visitante, también muchas veces en soledad. Ve, observa, admira, siente. Se crea una comunión artista-espectador en un círculo de comunicación de creación y apreciación del arte.

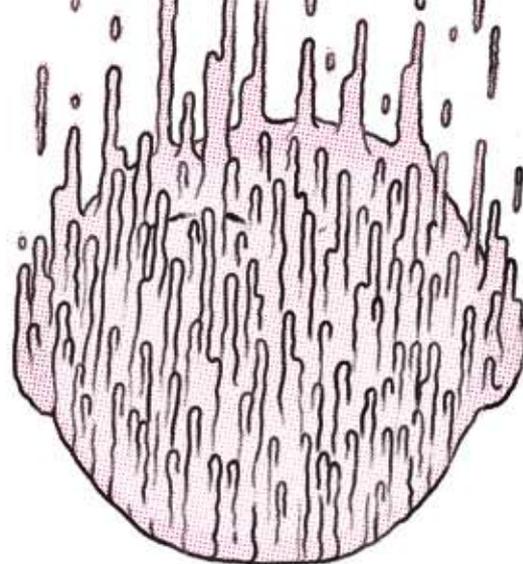
Tal vez sea una costumbre que la mayoría no tiene en su cotidianidad, pero en Xalapa, de manera particular, las galerías existentes guardan tesoros que le dan vida y espíritu a la Atenas veracruzana.

Con el gusto y emoción que provoca asistir a una exposición,

fui al Museo de Antropología de Xalapa para ver la exposición colectiva que organizó el Instituto de Artes Plásticas (IAP) de la Universidad Veracruzana, con motivo de sus 45 años de creación. Ingresar a este recinto siempre será una invitación al encuentro con el arte de nuestros antepasados en un espacio fresco, amplio, ideal para disfrutar.

Fruto de la creatividad y el compromiso, el IAP tuvo un impulso inicial decisivo en la dirección de Carlos Jurado, quien predicó con el ejemplo al crear tecnologías alternativas a través de la investigación, el estudio, el apoyo comunitario y la libertad de creación que transmitió a sus alumnos y compañeros de trabajo.

Parte de ese espíritu aún se conserva, como se pudo apreciar en la Sala de exposiciones temporales, con la muestra colectiva de las obras de los artistas del IAP que se expuso del 8 de diciembre de 2022 a febrero de 2023. Pinturas, fotografías, cerámicas, esculturas y textiles formaron parte de la celebración de uno de los principales



núcleos generadores de arte y cultura que le dan proyección nacional e internacional a Xalapa.

Sin el afán de la presunción del experto, pero sí con el gusto del simple espectador, inicié el recorrido por *Ríos de mis ancestros*, de Yosi Anaya,* una artista peculiar que con los textiles cultiva una de las artes ancestrales. Las telas se convierten en lienzos donde se plasman colores e imágenes mágicas que visten a las personas y a los lugares. La monumental pieza hecha en 2022 está formada por dos columnas que cuelgan con sus 4.50 m de alto y 1.50 m de ancho, formadas por costura de papel amate, henequén, seda teñida en tintas naturales como el índigo, la cochinitilla, el palo de Campeche, el achiote y la flor de cempaxúchitl. Y ahí está ese fluir de diseños de los pueblos originarios combinados con las realidades contemporáneas para dotar de magia a los hilos.

Al continuar con el recorrido anárquico por la sala, encontramos el cuadro *Descenso* (2022), pintura al óleo sobre tela, de Beatriz Sánchez Zurita, en la que muestra su trabajo de investigación permanente para crear con base en la disciplina del dibujo. Su arte es abstracto, inspirado

por uno de sus maestros: Gilberto Aceves Navarro. En esta pintura descendemos, tal vez, al suelo, a la entraña, entre flores y caminos coloridos que a su vez son sueños.

Un cuadro más aparece en la exposición y es de Sergio Domínguez, quien experimenta con la pintura, la gráfica y el diseño, como lo demuestra en su pieza *Skip*, una obra mixta realizada en 2022 en formato horizontal donde los trazos saltan en tiras de papel que parecen fragmentos de hojas incendiadas con líneas que se enciman o bifurcan en miles de direcciones.

En el IAP hay una raíz muy profunda que bien podemos considerar la Escuela del cartel veracruzano, con influencias notables del polaco Wiktor Górka y de cubanos como Ñiko, que formaron cartelistas de excelencia como José Manuel Morelos, Abraham Méndez y Xavier Cózar, quienes exponen en esta muestra sus propuestas en 90 cm x 60 cm.

Mujeres en la edición (2022), de Abraham Méndez, es una imagen potente que muestra el perfil de un rostro femenino; su cabellera es un libro que se abre como flor y refleja la minuciosidad que merece la edición, filigrana que combina a la perfección con las ideas femeninas.

Xavier Cózar presenta *Vida académica* (2022), una impresión digital que muestra la cara de frente de un burro con lentes y una zanahoria delante; ¡tal vez la persecución de los puntos necesarios para calificar y obtener mejores ingresos?

José Manuel Morelos expone un trabajo de la serie *Arte desde el interior* (2022), donde se aprecia un antiguo corno francés del que brotan flores, en una composición que parece un relieve en tercera dimensión, donde música y naturaleza nacen desde las entrañas.

Otra de las escuelas consolidadas en Xalapa es la fotografía, como se constata en la creación de Alfredo Ayala, que en tres cuadros presenta *Analepsis* (2022), en impresión digital, de 35 cm x 27 cm. En estas fotos irrumpe la narrativa con sus propias imágenes.

Byron Brauchli, especialista en captar los paisajes áridos de la frontera, presenta el díptico *Surnorte, positivo-negativo* (2019), un fotograbado en polímero de 60 cm x 80 cm, que exhibe la dualidad de una imagen.

Ilana Boltvinik incrusta, en una pequeña escalera, tres imágenes que exponen *Pedazos de ciudad* (25 kg), una composición con fotografías digitales de 33.8 cm x 50.8 cm, retazos de una ciudad entre el caos y la basura.

Con su cámara estenopeica, Citlalli González captura, en tres fotografías de 35 cm x 100 cm (2021), paisajes horizontales con sus matices de colores que permiten la experimentación de un artefacto aparentemente rudimentario, pero enriquecedor en sus posibilidades de jugar con la luz.

Natalia Calderón, quien combina la investigación académica con la creación artística, presenta la instalación *Disciplina educativa*

(2020). Se trata de cinco triángulos dispuestos en una base de madera, en los que hay sillas escolares, una irrupción al arte y una alteración a la pedagogía.

Ryuichi Yahagi, heredero de la escuela de escultura japonesa, eligió de su serie *La señal de pétalo* (2022) tres piezas de mármol, finas, bellamente tratadas, que dan frescura y convierten a los pétalos en perennes.

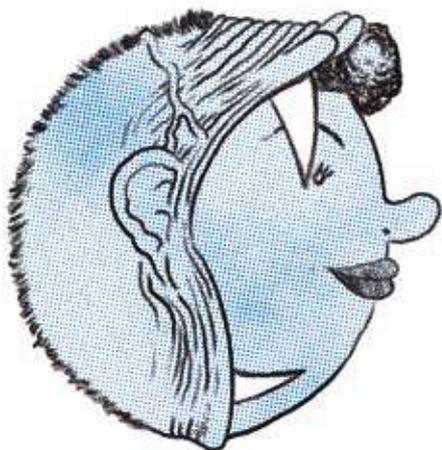
Roberto Rodríguez, el gran ceramista, expone de la serie *Entre la permanencia y el deterioro* (2021) tres piezas abstractas elaboradas durante la pandemia, hechas con cerámica de alta temperatura y arcillas de la región, las cuales dan una textura de colores y formas escultóricas de singular belleza.

Finalmente, Gerardo Vargas, con sus grabados oníricos, presenta de la colección *Japón* (Políptico, 2022) la bella serigrafía *Equilibrio*, una nao-casa en la que a cada extremo viajan un hombre y una mujer; al centro, arriba del tejado, una grulla con las alas extendidas y una pequeña ave acompañan la travesía en la que caen hojas sueltas al agua del mar rosado. Sublime.

El espacio se acaba y aún hay más obras representativas de los artistas del IAP. La invitación está hecha para que asistan a admirar su obra cuando cada uno de ellos exponga, pues muestra la fortaleza de 45 años del arte de vanguardia en la UV. **LPyH**

*Debido a cuestiones técnicas la pieza de Yosi Anaya que se reproduce en el *dossier* no es la misma que se describe en el texto.

Germán Martínez Aceves es integrante de la Editorial de la Universidad Veracruzana, colaborador en Radio UV y visitante furtivo de exposiciones.



DIFUSIÓN
CULTURAL
UV

ARTE DESDE EL INTERIOR

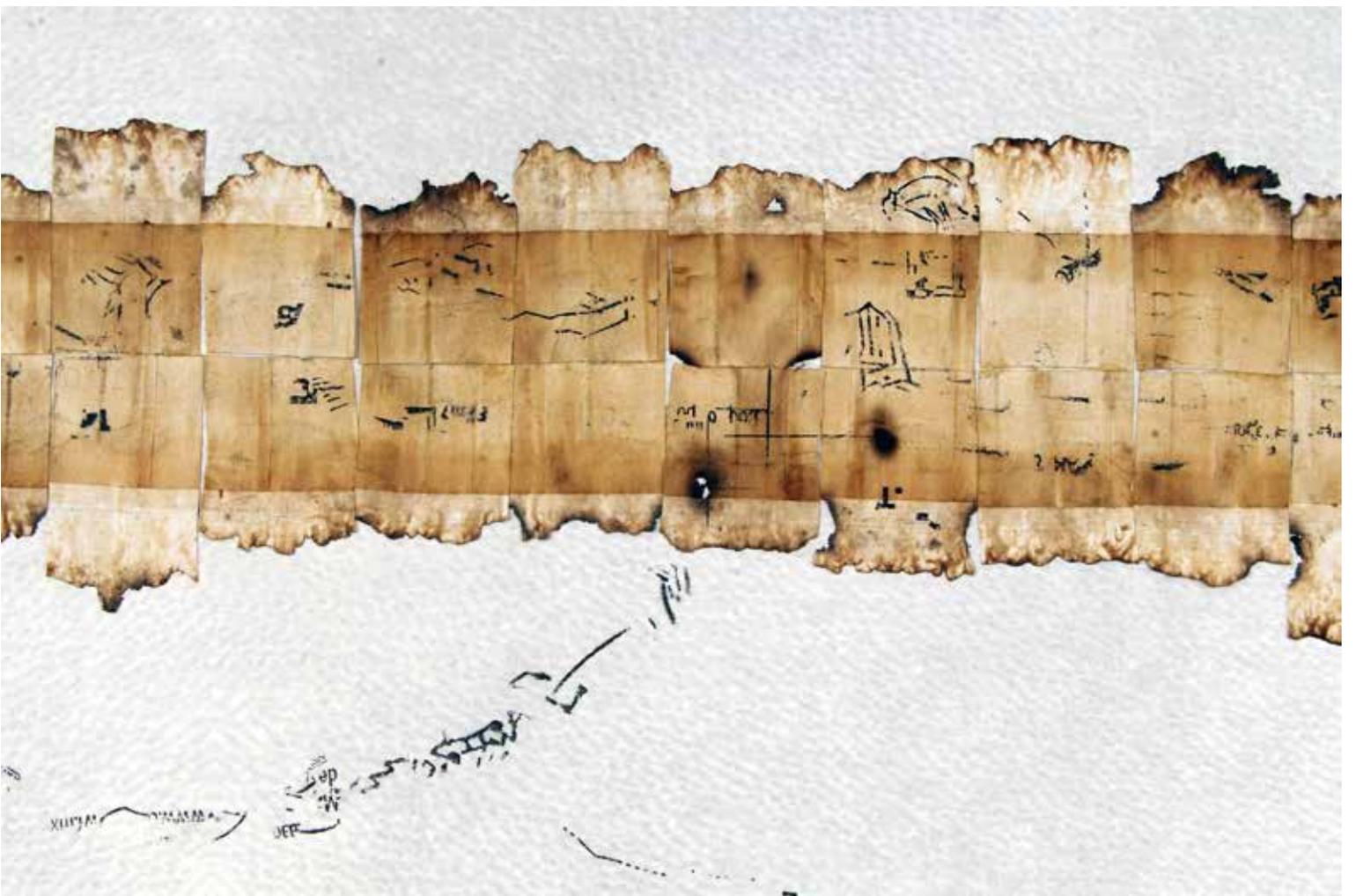
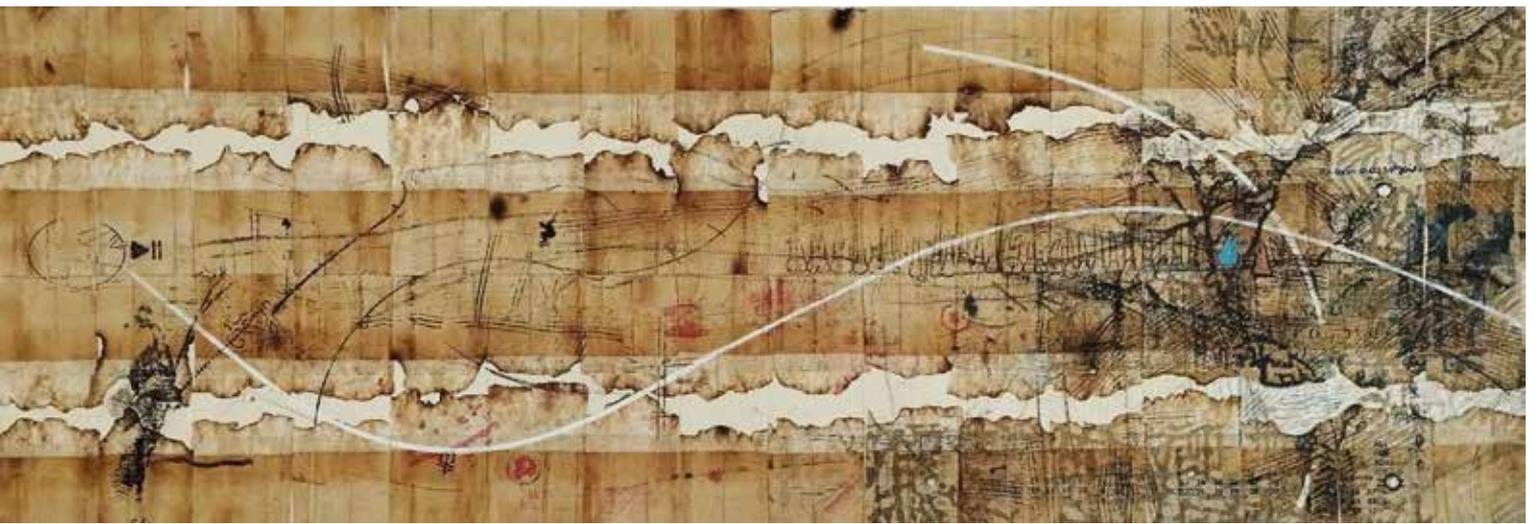


José Manuel Morelos: De la serie *Arte desde el interior*

INSTITUTO DE ARTES PLÁSTICAS
45 AÑOS



Ilana Boltvinik:
Pedazos de ciudad



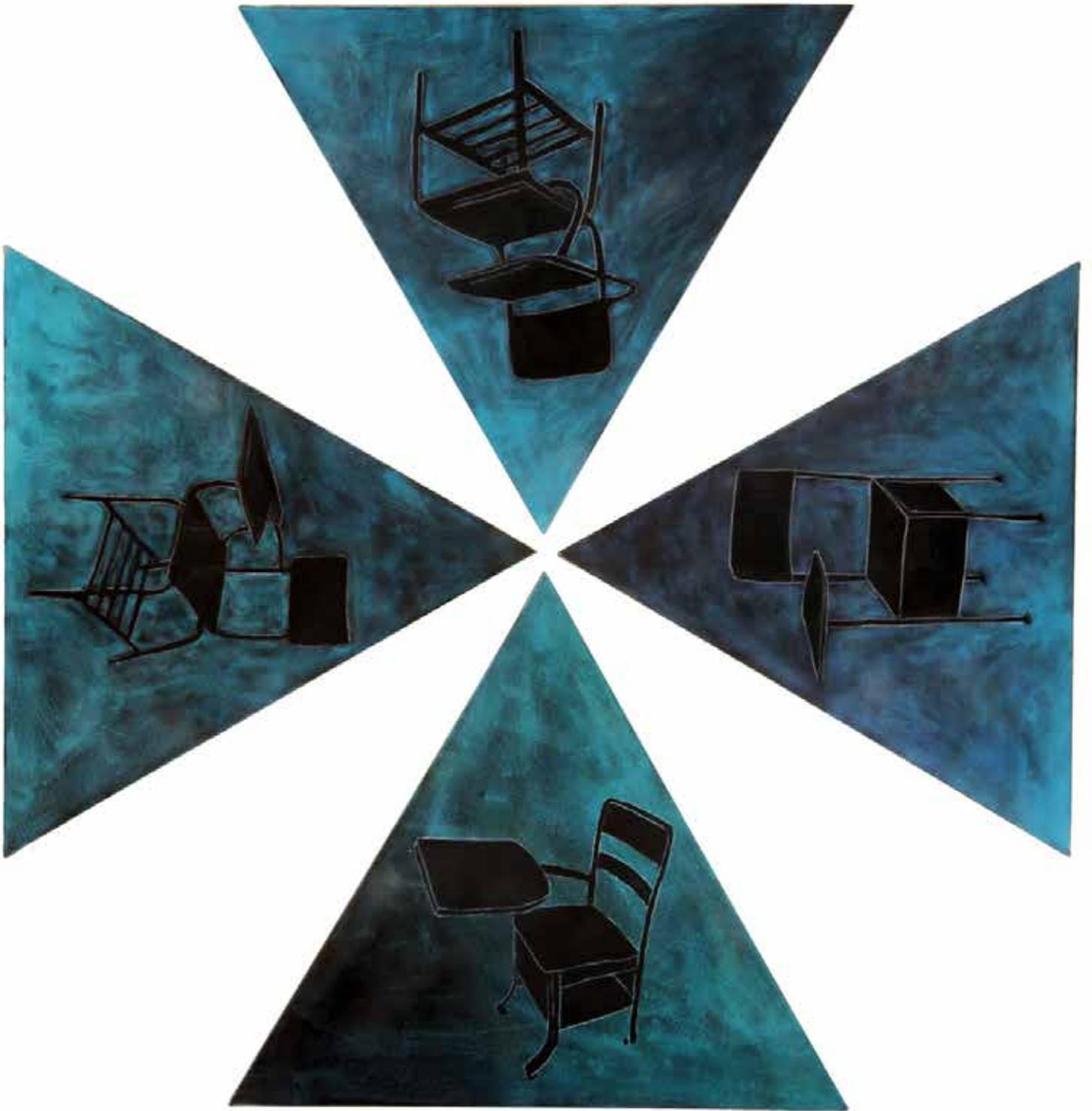
Sergio Domínguez: *Notación desarticulada I*



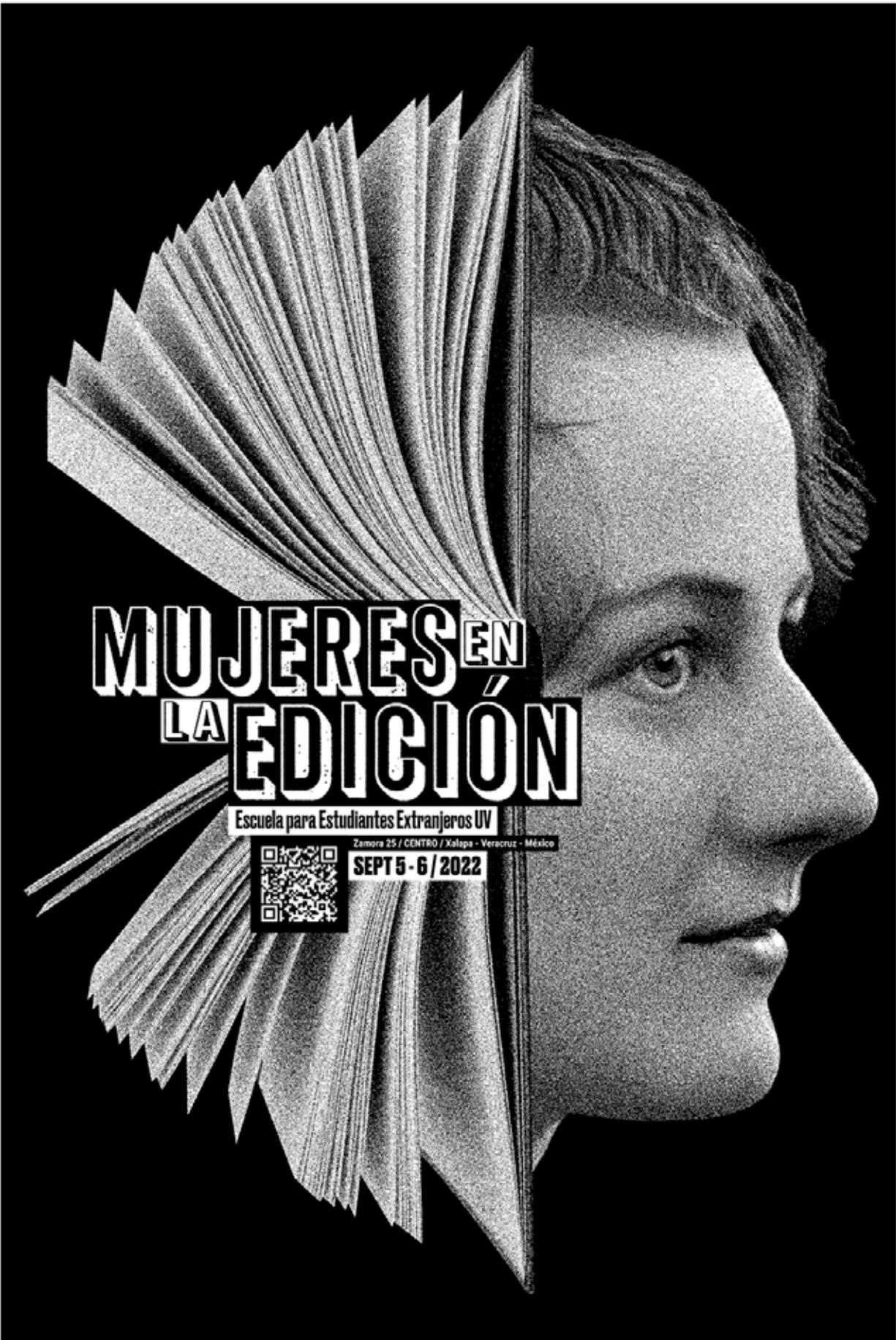


Byron Brauchli: *Sur-norte*, positivo-negativo (díptico)

◀ Ryuichi Yahagi:
De la serie *La señal de pétalo*



Natalia Calderón: *Disciplina educativa (políptico)*



MUJERES EN LA EDICIÓN

Escuela para Estudiantes Extranjeros UV

Zamora 25 / CENTRO / Xalapa - Veracruz - México



SEPT 5 - 6 / 2022

Abraham Méndez: Mujeres en la edición



Josefina (Yosi) Anaya: *Arte textil*



Roberto Rodríguez: De la serie *Entre la permanencia y el deterioro*



Citlalli González: *Sin título*



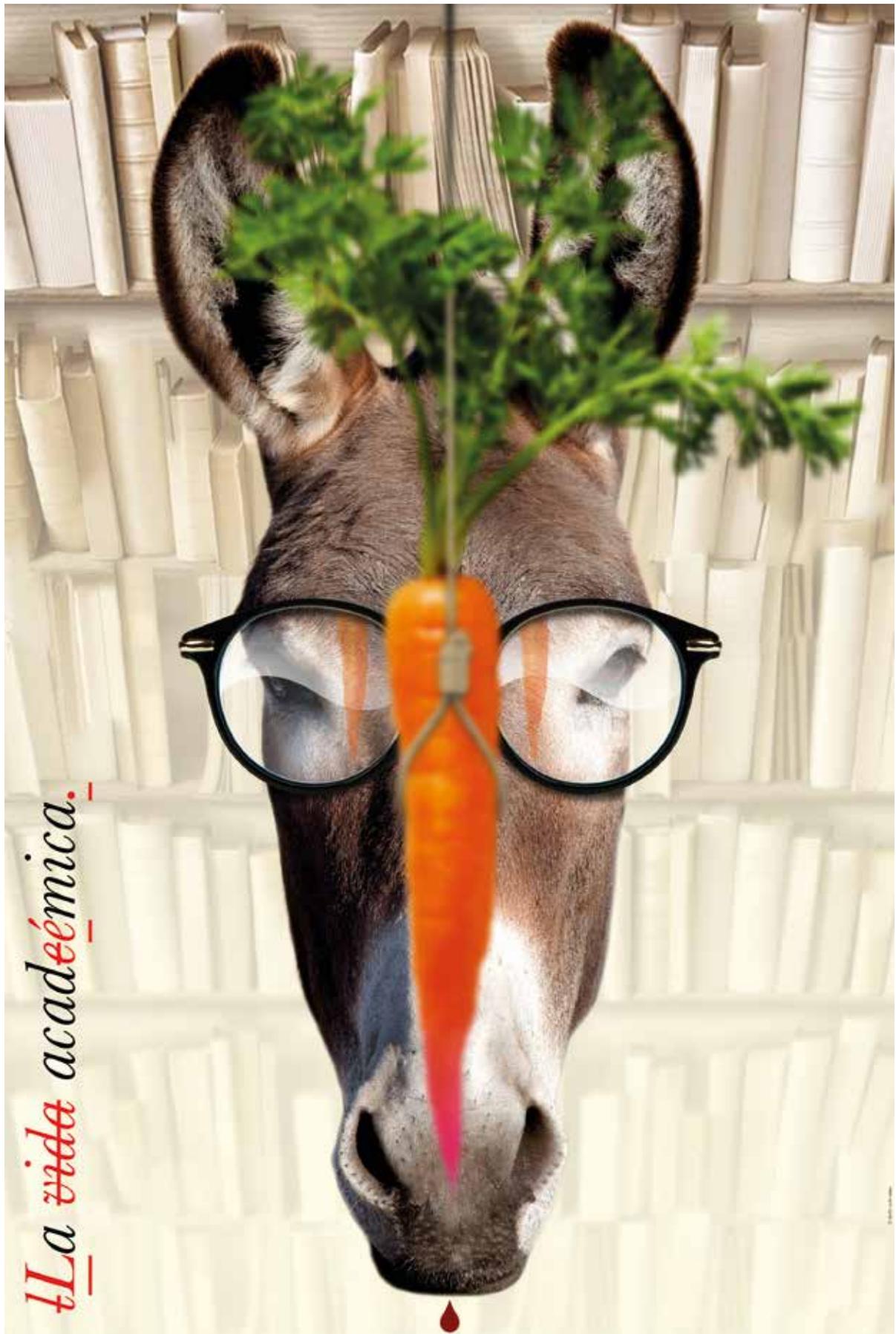
Gerardo Vargas: *Equilibrio*



Alfredo Ayala:
Analepsis I, II y III >



Beatriz Sánchez Zurita: *Descenso*



La vida académica.

Xavier Cózar: Vida académica

IAP: 45 años

José Manuel Morelos Villegas

Es con el arribo del maestro Carlos Jurado en 1973 a la dirección de la Escuela de Artes, hoy Facultad de Artes Plásticas, que se impulsó significativamente la creación plástica en Xalapa. Sus aportes fueron un parteaguas en la docencia y la producción universitaria. Siendo rector de la Universidad Veracruzana, el licenciado Roberto Bravo Garzón le encomienda la fundación de un espacio universitario dedicado exclusivamente a la producción artística. De esta manera el Instituto de Artes Plásticas (IAP) inicia su labor en 1977, quedando formalmente constituido por acuerdo del Consejo Universitario en marzo del año siguiente. Una vez establecido el IAP, ante las limitantes tanto económicas como de infraestructura para la creación, principalmente de las artes gráficas, Jurado adoptó de forma estratégica lo que conocemos como la *tecnología alternativa*, la cual consistía en una auto-suficiencia al construir, a partir de elementos accesibles, maquinaria, materiales, y desarrollar metodologías propias de la creación artística.

Sin lugar a dudas, la suma de la tecnología alternativa y el entusiasmo de los artistas integrantes del IAP dieron como resultado que la producción fuera y siga siendo el eje fundamental del Instituto. Esta efervescencia creativa universitaria tiene su reconocimiento a nivel nacional e internacional durante los años setenta y ochenta. Movimiento que la crítica de arte Raquel Tibol denomina la Plástica xalapeña en su libro *Confrontaciones*, de 1992.



El arte y la investigación científica han sido considerados como categorías separadas, paradigma que en la actualidad se encuentra en revisión, a más de una década de que la socióloga Patricia Leavy

presentara un modelo metodológico que une la investigación social con las artes creativas: *arts-based research*. Una de las características más importantes dentro de este tipo de investigación es la contex-

**Esta efervescencia creativa universitaria
tiene su reconocimiento a nivel nacional e
internacional durante los años setenta
y ochenta. Movimiento que la crítica de arte
Raquel Tibol denomina
la Plástica xalapeña en su libro
Confrontaciones, de 1992.**

tualización del tema de estudio desde la perspectiva del sujeto. Es decir, se analiza el proceso de producción de un artefacto desde una postura subjetiva.

De tal suerte que podemos definir la investigación basada en la práctica como cualitativa y de carácter interdisciplinario, que utiliza procesos de producción para indagar, a través de la práctica y la experiencia humana, problemas que no son revelados a través de otras metodologías. La finalidad de una investigación desde la práctica es producir un objeto artístico, aunado a un proceso informativo que permita contextualizarlo dentro de un marco teórico, y que tenga como objetivo la creación de nuevos conocimientos en el tema, exponiendo una relación simbiótica entre la práctica y la teoría.

En esta ocasión, en el marco de los festejos del 45° aniversario de la fundación del Instituto de Artes Plásticas, los académicos que lo integran: Abraham Méndez, Alfredo Ayala, Beatriz Sánchez Zurita, Byron Brauchli, Citlalli González Ponce, Gerardo Vargas Frías, Ilana Boltvinik, Natalia Calderón, Roberto Rodríguez, Ryuichi Yahagi, Sergio Domínguez, Xavier Cózar Angulo, Yosi Anaya y quien esto escribe, presentamos un conjunto de piezas como muestra de nuestra labor sustantiva: la creación-investigación artística. Las obras pasarán a formar parte del acervo artístico de la Universidad Veracruzana dentro del modelo denominado *cuota de obra*, como una suerte de retribución social. **LPyH**

José Manuel Morelos Villegas es diseñador de carteles, arte-objeto y libro-objeto. Doctor en Diseño y Creación por la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. Director del Instituto de Artes Plásticas, académico de la especialidad en Diseño de Cartel y en la Facultad de Artes Plásticas de la UV.

IDENTIDAD, PALABRA Y VÍNCULOS EN EL TEATRO

de Elena Guiochins

Nidia Vincent

El teatro de Elena Guiochins (Veracruz, Ver., 1969) ocupa un lugar notable en la escena mexicana contemporánea. Más de 30 obras, montajes en México y el extranjero, el reconocimiento de la crítica y el Premio Nacional de Dramaturgia Óscar Liera acreditan su trayectoria. Fiel a sí misma, ha dado a su obra el sello de una búsqueda formal como eco de sus principales preocupaciones: la identidad, la interrelación y el cultivo del lenguaje. A continuación se reproduce la conversación que sostuve con ella recientemente.

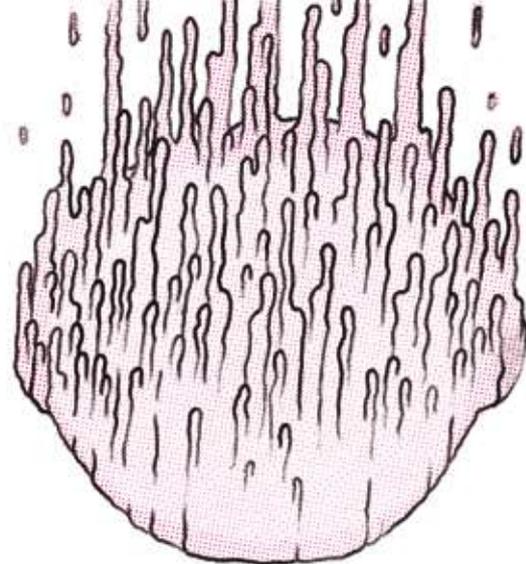
Nidia Vincent: Sé que preguntar sobre tus inicios en el teatro es un lugar común y lo has respondido más de una vez; no obstante, dado que eres veracruzana y esta entrevista es para una publicación de la ciudad donde creciste y en donde empezó tu carrera, quisiera pedirte que recuperaras esos primeros pasos.

Elena Guiochins: Mi amor por el teatro empezó de niña, como espectadora. La primera obra que me marcó fue *¿Alguien dijo dragón?*, dirigida por Jorge Castillo, con la compañía de la UV que se llamaba Ateneum. La vi en Los Lagos con mis papás, y fue ahí cuando conecté con el teatro.

Luego participé en los talleres infantiles del Ágora de la Ciudad, recién inaugurado. Niños de entre 9 y 11 años entramos al curso de José Luis Jasso, quien veía el teatro como algo serio y colectivo; una disciplina para entrar en contacto con la creatividad. En sus clases proponíamos temas para improvisar, y nos llevó a generar nuestras propias historias y representarlas. También montamos obras ya publicadas, como *Cristobalito Colón* de Agustín Chávez, un autor chileno, me parece. Interpreté el personaje del Océano. Era muy gratificante porque el auditorio del Ágora se llenaba. Más adelante, como de 14 años, ingresé a los Talleres Libres de Actuación en La Caja con Paco Beverido. No eran talleres para adolescentes, pero me incluyó sin reticencias a pesar de mi corta edad. Tuve una experiencia muy enriquecedora conviviendo con jóvenes y adultos.

NV: ¿Cuándo y dónde iniciaron tus estudios formales de la disciplina?

EG: Después de un año de preparatoria en Estados Unidos, regresé con la clara idea de estudiar teatro. Mi primera opción fue irme a la Ciudad de México, pero Paco Beverido me recomendó quedarme en Xalapa pues Abraham Oceransky era el nuevo director de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Yo había visto su montaje *Las dos*



Fridas. Así que entré, y ahí tuve la suerte de conocerlo. Pero en esa época el plan de estudios se quería modificar y había cierto caos, mucho tiempo muerto. Existía una materia de equitación, por ejemplo, que no se impartía. Así que me fui al Distrito Federal. Además de actuación, estudié dramaturgia y dirección. La Escuela de Escritores de la Sogem fue esencial también en mi formación. Solo cursé tres semestres en la UV, y fue muchos años después que retomé la licenciatura y me gradué aquí en Educación Artística con perfil diferenciado en Teatro.

NV: ¿A quiénes consideras como tus maestros más importantes?

EG: Paco Beverido, Abraham Oceransky y Margules, con quien llevé perfeccionamiento actoral. En la dramaturgia: Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Sabina Berman. Todos ellos fueron decisivos en mi formación y para el posterior desarrollo de mi carrera. Fueron mis mentores, sabes. A todos los recuerdo con mucho cariño y respeto.

NV: También realizaste residencias artísticas y participaste en el taller de dramaturgia del Royal Court Theatre de Londres. ¿Qué importancia tuvo esto?

Salir de México también me permitió ver que en otros países tienen instituciones especializadas en la gestión cultural, dedicadas exclusivamente a sus dramaturgos: los vinculan y promueven. En esos países el teatro florece de forma muy integral y digna.

EG: El taller con el Royal Court lo tomé en México y fue muy interesante. Mis estancias fueron en Canadá y Estados Unidos. En general, salir del país abre a otros referentes y proyecta a los creadores mexicanos. Sobre todo si hablas otros idiomas para conectar con autores que no han sido traducidos. Ese fue mi caso con el canadiense Daniel Danis, a quien leí en francés. También aprendí inglés desde niña y esto me permitió ser traductora y colaborar con colegas extranjeros.

Salir de México también me permitió ver que en otros países tienen instituciones especializadas en la gestión cultural, dedicadas exclusivamente a sus dramaturgos: los vinculan y promueven. En esos países el teatro florece de forma muy integral y digna. Aquí no hay un organismo como tal ni

cohesión. Tenemos algunos festivales, premios, muestras, pero casi todos los dramaturgos trabajamos de manera individual y dispersa. Hay intentos muy valiosos pero aislados; faltan alianzas, generosidad. Por otra parte los dramaturgos queremos escribir, y no todos queremos desgastarnos en gestión y difusión aunque nos vemos obligados a hacerlo para dar a conocer nuestras obras.

NV: Todos somos lo que vivimos, sentimos, pensamos, pero también lo que leemos, y un artista se alimenta de todo esto. En tu caso, ¿qué lecturas han sido decisivas?, ¿a qué dramaturgos o dramaturgas admiras?

EG: Es una linda pregunta. Yo he sido muy afortunada. Me he nutrido de todo. La música ha estado siempre presente en mi vida; mi familia es melómana, hay músicos y también estudié música en la adolescencia. Mis papás me llevaban a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Tengo experiencias sonoras del jazz, de la música clásica y del *bossa nova*.

En lecturas también fui muy afortunada. Desde niña leí mucho, porque mi familia es lectora. Teatralmente, y cayendo en el lugar común, pues Shakespeare, el genio del teatro que lo dice todo. Abrazo a Virginia Woolf que me abrió otro mundo en la adolescencia, y a Elena Garro que me parece sublime. Ambas me son claves imprescindibles, tanto por la manera en que

escriben como por los mundos que revelan. Como dramaturga Garro es prodigiosa; no encuentro a nadie igual, por su imaginación y por el lenguaje que creó.

También leí a Simone de Beauvoir, mucha literatura mexicana y, por supuesto que como buena veracruzana, a Carballido. Después a Argüelles, a Rosario Castellanos, de quien dirigí una lectura dramatizada de *El eterno femenino* en Bellas Artes. Leí mucho teatro mexicano. Tenemos grandes autores: Leñero, Luisa Josefina Hernández, Usigli, Ibarguengoitia, que es genial. En su momento todos me interesaron. Me gustó particularmente conocer México a través de sus obras, y descubrir qué distintos eran entre ellos.

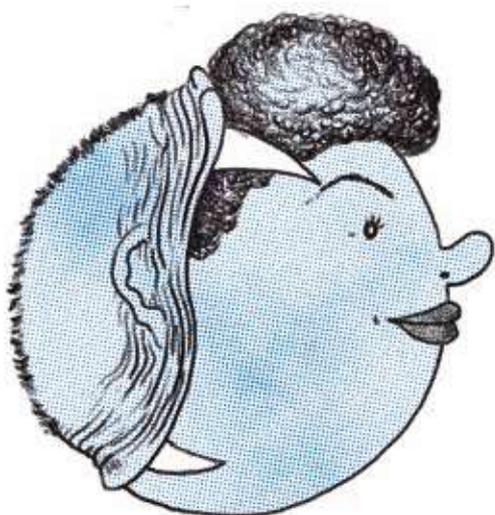
Por otra parte, he leído mucha filosofía, sobre religiones y he estudiado pensamiento místico. Mircea Eliade, con sus estudios sobre lo mítico, lo místico y religioso, ha sido importante. Me gustan mucho Siri Hustvedt y Haruki Murakami.

NV: ¿Y qué nos puedes decir del cine?

EG: Disfruto mucho el cine de Woody Allen, de Ingmar Bergman, cine alemán como el de Fassbinder, el cine europeo en general. Ahorra frecuento el escandinavo. Lo vi muy chica. Aunque no lo entendía me dejó marca. Más grande regresé a él y sus temáticas y tratamiento me interesan.

NV: Has escrito más de 30 obras y, aunque no contamos con tiempo para hablar de todas ellas, me gustaría que nos detuviéramos en algunas. Muy joven recibiste en dos ocasiones el Premio Óscar Liera por *Mutis* en 1997, y en el 2000 por *Plagio de palabras*. ¿Cómo surgió tu primera obra?

EG: *Mutis* es una obra que quiero muchísimo. Fue un momento particular de mi vida. Nació una tarde en casa de mi abuela, con quien yo vivía mientras estudiaba en México. Ella estaba vien-





Elena Guiochins

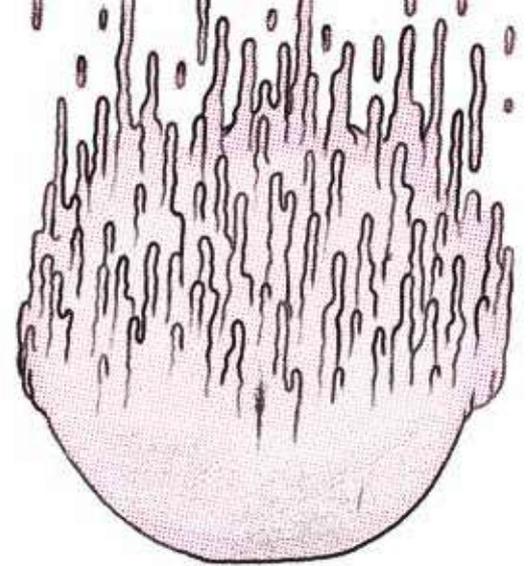


Translúcid@s. Fotografía: Gabriel Morales, CITRU/INBAL

do en la televisión un programa de Cristina Pacheco sobre la Casa del Actor. Cuando vi y escuché a esos personajes me parecieron fascinantes y me vino la necesidad de conocerlos. Vivir con mi abuela me llevó a un vínculo especial con ella. A pesar de que solo tenía 20 años, quería saber de la vejez. Así que visité la Casa del Actor, armé un proyecto y ese fue el primer apoyo que obtuve. Escribí la obra entre el 91 y el 92. Se editó primero por la UAM, y posteriormente en la colección La Centena de El Milagro. La obra la dirigió mi querido maestro Oceransky. De esa expe-

riencia salió otro libro fantástico con las memorias de los actores. La publicó una editorial independiente, con textos introductorios de Carballido y Monsiváis. Ya no se consigue. Creo que sería valioso reeditarlo.

NV: De acuerdo con la crítica, correspondes a las generaciones de teatreros mexicanos que, entre otras cosas, se han caracterizado por su participación en todas las labores del quehacer teatral, incluso la enseñanza, y tú no eres la excepción. ¿Qué nos comentas de los roles que has jugado?, ¿cómo ha sido?



EG: Así es. Esa es una de las formas de hacer teatro en México. He trabajado desde el origen de la idea escénica hasta levantar una producción teatral. La necesidad que yo tenía de ver llegar mis obras a la escena me llevó a ser productora. He hecho de todo; desde buscar al elenco, el teatro, la producción... es un camino que parece no terminar nunca. Asumir la coordinación de una producción es complejo y extenuante. En un solo proyecto se te pueden ir varios años. Quisiera ver culminados más de mis trabajos pero a veces no es posible. Yo preferiría tener más tiempo para mi escritura y llegar a más gente.

Además soy maestra en la Escuela de Artes Escénicas CasAzul desde su fundación, cosa que me encanta, y deseo seguir enseñando. También di clases varios años en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

NV: Se habla de la necesidad urgente de llevar al público al teatro. Para ti, ¿qué pasos podrían seguirse para generar públicos?

EG: Ciertamente, ese es un punto constante de debate en los encuentros de teatreros. Es preciso sembrar las artes desde la infancia porque ahí es donde nacen los

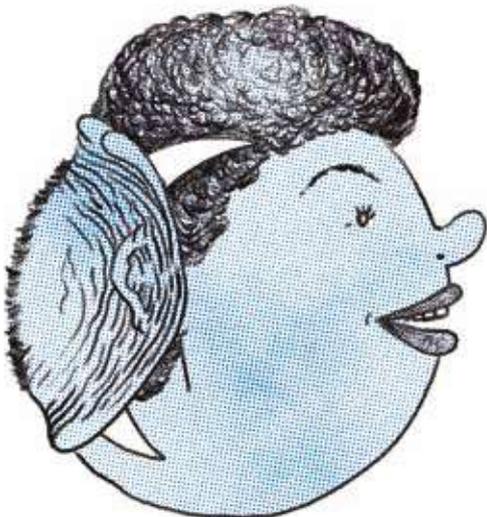


Las Balmoreadas. Fotografía: Gabriel Morales, CITRU/INBAL

He hecho de todo; desde buscar al elenco, el teatro, la producción... es un camino que parece no terminar nunca. Asumir la coordinación de una producción es complejo y extenuante. En un solo proyecto se te pueden ir varios años.

públicos. Urge incorporar de manera seria e integral la enseñanza de las artes a la educación pública de nivel básico. Dejar la idea de

que son un *hobby*, un relleno. Al mismo tiempo se debe atraer a los padres, despertar su interés. Pienso esto a partir de mi experiencia colaborando en el Programa Nacional de Teatro Escolar para niños y jóvenes del INBAL. Los creadores escénicos apoyábamos a los maestros de teatro escolar, en sus montajes, sus dudas o con las autoridades, porque trabajan en situaciones muy adversas. Conocí a un maestro que adaptó pasajes del *Quijote*. Como comprendía las necesidades de los chicos, adaptó el lenguaje, incluyó acrobacias. Era un trabajo valioso e inteligente, que despertó el entusiasmo de sus alumnos. Ellos mismos creaban la escenografía con sus cuerpos. Pero tuve que intervenir para que al menos les facilitaran un sa-



lón amplio para trabajar, pues ensayaban en el patio de recreo. Los propios directivos no dan importancia a las artes.

NV: Me parece que tus obras *Juan Volado del 91*, *¡Hagan olas!* del 2001, y *Nuc* del 2003, son textos que se separan del resto de tu producción: *Nuc* es una obra fantástica, sobre una niña que habla desde la muerte, *Juan Volado* es una obra para máscaras basada en una leyenda totonaca, y *¡Hagan olas!* recibió el Premio Nacional de Teatro para Niños. ¿Querías comentarnos de alguna de ellas?

EG: *Nuc* ha sido especial; con ella he recibido muchas satisfacciones. Es una obra interesante que tuvo una vida muy rica en el interior del país, nunca en la Ciudad de México. Me contaron que la habían traducido al náhuatl y se estaba representando en la Sierra de Puebla. No la vi. Es un teatro comunitario que ha ayudado a sanar. Lo cual para mí es lo más valioso.

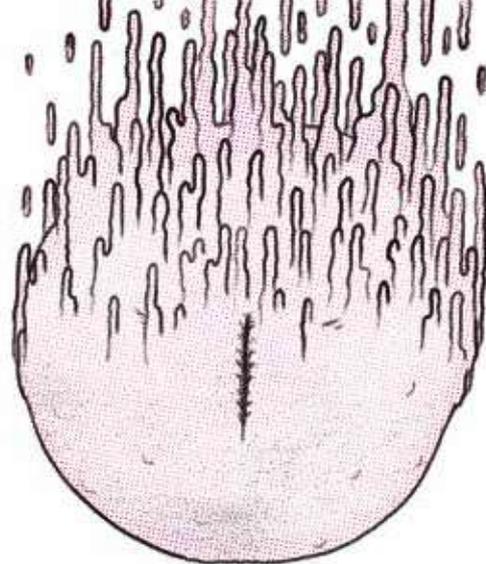
La experiencia con *Juan Volado* fue muy enriquecedora. Las máscaras de Jean-Marie Binoche eran increíbles y Adriana Duch estaba excelente. Me encantaría volver a trabajar con máscaras.

¡Hagan olas! ganó un premio, pero no se publicó por problemas de presupuesto. Tiene que ver con la planta nuclear de Laguna Verde. Está escrita en verso, como un son jarocho. La ensayamos en México hace muchos años, le compusieron la música. El protagonista era Sebastián Hiriart, cuando era niño, el hijo de Hugo Hiriart, pero se malogró la producción y no llegamos al estreno.

NV: Me parece que algunos de tus dramas nacen de la observación y la investigación, y no me refiero solo a lo documental. Tal es el caso, como ya comentaste, de *Mutis*, pero también de *Bellas atrocidades* o de tu obra sobre la vida de Rosario Castellanos, *Prendida de las lámparas*.



Las Balmoreadas. Fotografía: Gabriel Morales, CITRU/INBAL



EG: Es cierto, pero ante todo de la vida. En el caso de *Bellas atroces*, por ejemplo, leí mucho sobre feminismo y sexualidad. Mi mamá ha sido una gran influencia en ese sentido; ella fue pionera del movimiento feminista en Xalapa y siendo muy chica me llevaba a las reuniones del colectivo feminista. Como tú dices, mi teatro parte de una investigación de vida y de lecturas. *Prendida de las lámparas* es un trabajo fundamentado en la lectura de la obra de Castellanos, y también de entrevistas a Lolita Castro, una de sus mejores amigas de juventud; también tuve la fortuna de que Raúl Ortiz, amigo íntimo de Castellanos, me abriera su casa y sus recuerdos. Me gusta trabajar con testimonios.

NV: *Plagio de palabras*, del 2000, es una obra sobre lazos humanos, pero también sobre identidad personal y sexual; asimismo, *Bellas atroces*, de 2002, tiene como temas el feminismo y el lesbianismo. ¿Te consideras pionera en tratar este último aspecto en el drama mexicano?

EG: No lo sé, realmente no lo sé. No pienso mucho en eso. Había oído hablar de Nancy Cárdenas, que fue activista gay, como la pionera en tocar esos temas en el teatro y de su puesta en escena de

la obra norteamericana *Los chicos de la banda*, estrenada en los setenta, aunque esta trata sobre homosexualidad. En ese sentido *Bellas atroces* sí es pionera porque toca temas inéditos en el teatro de aquellos años aunque yo no me considero activista.

Mi teatro parte de una investigación de vida y de lecturas. *Prendida de las lámparas* es un trabajo fundamentado en la lectura de la obra de Castellanos, y también de entrevistas a Lolita Castro, una de sus mejores amigas de juventud.

NV: ¿Podrías hablar un poco de la concepción de *Translúcid@s*, estrenada en 2016?

EG: Esta obra llevó su tiempo. El proceso viene desde 2009. Trata un tema que me conmueve. Conversé con dos personas gracias a quienes abrí los ojos y pude acceder sin prejuicios para abordar la diversidad sexo-genérica; experiencias difíciles y de mucha soledad de personas trans, homosexuales, travestis. Dos amigas xalapeñas me permitieron nutrirme de sus historias. Una de ellas es una compositora xalapeña, Adei; la otra una chica trans. Nos conocimos tiempo atrás, porque son cercanas a la familia. Así que tuve contacto con sus experiencias cuando no se hablaba mucho de ello. Cuando estaba escribiendo la obra, que en su origen giraba en torno a la introspección sobre la identidad, se publicó la noticia del asesinato de una activista transgénero; eso enriqueció la perspectiva de la trama. Para mí es importante generar sensibilidad, vínculos con la gente. Por otra parte, entiendo la necesidad de designar y categorizar para hacer visible; pero al mismo tiempo caemos en el modelo recalcitrante de una especificidad que aprisiona. En mi mente no hay ni siquiera



Las Balmoreadas. Fotografía: Gabriel Morales, CITRU/INBAL

Me interesa muchísimo explorar el territorio de la condición humana desde nuestras interrogantes más profundas: la identidad, la sexualidad y los vínculos. Cuando hablo de vínculo no me refiero solo a lo interpersonal, sino también con nosotros mismos, con nuestras emociones.

hombre y mujer, sino simplemente designaciones de aquello que no podemos aprehender.

NV: ¿Cuáles son las problemáticas que has tratado desde la esce-

na y qué efecto crees que puedan tener en los otros o en lo social?

EG: Mi búsqueda en el teatro es más interior que externa; sin embargo, ese interior se muestra en el exterior de los personajes. Así que el teatro es una búsqueda profunda. Viéndolo en retrospectiva, lo que quizás para mí ha sido esencial es el misterio de lo que implica para cada uno *ser* humano. En el “Yo soy” caben muchas cosas. Me interesa muchísimo explorar el territorio de la condición humana desde nuestras interrogantes más profundas: la identidad, la sexualidad y los vínculos. Cuando hablo de vínculo no me refiero solo a lo interpersonal, sino también con nosotros mismos, con nuestras emociones y nuestra mente; y por otro lado también cómo nos relacionamos

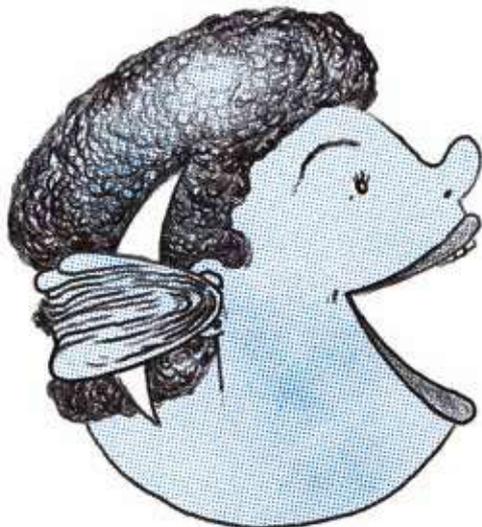
con las nuevas tecnologías. Para mí el ámbito vincular es lo más trascendente en nuestro tránsito por la vida. Lo humano es, desde las emociones y la vida, una experiencia vincular. Ahí se presentan nuestras pulsiones más oscuras; nuestras perturbaciones universales, aunque manifestadas de manera particular.

NV: Tus tramas son complejas, fragmentadas, de tiempo no lineal, espacios múltiples, individuos divididos o actores con más de un papel. Si forma es fondo, ¿por qué la forma de expresión de Elena Guiochins recurre a estas estrategias?

EG: Porque me apasiona la mente. Yo aprendí a meditar desde la adolescencia, y esto me llevó a estudiar textos budistas y mis lecturas actuales profundizan en esa temática: la mente. La meditación es mi disciplina. Meditar te relaciona de otra manera con el tiempo y el espacio. Esto ocurre también en la música. De manera natural no temo relacionar territorios que comúnmente se conciben como separados.

NV: Además de la complejidad de la estructura dramática, los personajes sólidos o el logrado ritmo escénico, me parece que en tu teatro destaca tu atención a los diálogos. ¿Qué es para ti el lenguaje?

EG: Para mí el lenguaje es... poder; una facultad potente y exclusiva de los seres humanos. El teatro se fundamenta en lo que surge de la palabra. Para el actor el cuerpo es la herramienta; pero para el dramaturgo es la palabra. Para mí el lenguaje es sagrado. Me parece, esto es muy personal, que como dramaturga debo honrar la palabra. No utilizarla de manera burda, no subrayar lo evidente y lo ordinario del mundo, sino ver la escritura como una herramienta que revela mundos dotados de muchas posibilidades. Desde el teatro busco honrar a la pala-

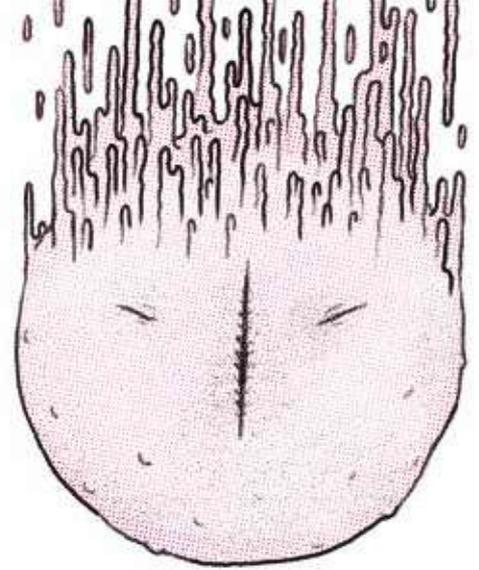




Translúcid@s. Fotografía: Gabriel Morales, CITRU/INBAL



Translúcid@s. Fotografía: Gabriel Morales, CITRU/INBAL



El teatro se fundamenta en lo que surge de la palabra. Para el actor el cuerpo es la herramienta; pero para el dramaturgo es la palabra. Para mí el lenguaje es sagrado. Me parece, esto es muy personal, que como dramaturga debo honrar la palabra.

bra. Elijo con cuidado. Me parece que el lenguaje debe elevarnos por encima de la experiencia de lo ordinario.

NV: Para terminar te planteo la pregunta que debió ser la primera: ¿cómo se presenta a sí misma Elena Guiochins?

EG: Mmmm... yo diría... como un aprendiz incansable de la vida que busca la iluminación. Para mí la experiencia de la vida

espiritual, ligada al ejercicio de la meditación, se enlaza con el teatro, que es también un camino para la iluminación. **LPyH**

Nidia Vincent es doctora en Letras Mexicanas por la UNAM y profesora de tiempo completo de la Facultad de Letras Españolas de la UV. Invitada a universidades de Canadá, Francia y Polonia, y con publicaciones relacionadas con el teatro mexicano.

ENTRE LIBROS

Flores entre el horror y la sangre

Marina Cuéllar Martínez



Iákovos Kambanelis, *Carta a Orestes*, trad. Selma Ancira, Xalapa, UV, 2022, 288 pp.

Un día, hace no mucho, llegó a mis manos un documento impreso para cotejo con un documento

Pronto mi voz se encontró con los diálogos, con los personajes, con las figuras y los escenarios de Kambanelis. Pronto notamos cómo los compañeros que alcanzaban a escuchar el trabajo de cotejo iban involucrándose, abandonando sus quehaceres para tomar partido por los personajes.

digital. Como otrora hacíamos los editores, leí en voz alta a una colega buscando coincidencias, faltantes y erratas.

Si bien es cierto que el texto requería su cuidado, pronto mi voz se encontró con los diálogos, con los personajes, con las figuras y los escenarios de Kambanelis. Pronto notamos cómo los compañeros que alcanzaban a escuchar el trabajo de cotejo iban involucrándose, abandonando sus quehaceres para tomar partido por los personajes, para reír a veces, para acongojarse y molestarse con las situaciones que iba construyendo un dramaturgo extraordinario.

Así me encontré con Iákovos Kambanelis viviendo en voz alta, como una editora que parece hacer de actriz por un instante y que queda atrapada entre los asuntos más íntimos de la naturaleza humana y sus misterios. Eso es el teatro, eso es Kambanelis, conquistando a sus audiencias, a como dé lugar y en cualquier circunstancia, hurgando los espíritus e inscribiéndose en la historia personal de todo aquel que se tope con sus líneas, como si fueran espejos.

Así se inició una travesía editorial. *Carta a Orestes*, que tuvo origen en una edición anterior, antologó algunas piezas del natural de Naxos. Es notable en esta edición el excelente trabajo realizado por Selma Ancira, no solo de traducción, sino de recuperación y reactualización de este dramaturgo extraordi-

nario. *Carta a Orestes* se compone de cinco piezas: la homónima del libro, “Carta a Orestes”, “La cena”, “El camino pasa por dentro”, “Stella con guantes rojos” y “El epicedio”.

En “Carta a Orestes”, con profundos anclajes en la tradición, Kambanelis hace entrar a Clitemnestra en escena con una taza de café en la mano, fumando un cigarrillo. Relegada, guardiana de oscuros secretos, de culpa, de amor y desamor, Clitemnestra se prepara para un intenso monólogo empapado en la tragedia humana, entre papeles arrugados, se dispone a escribir la carta a Orestes...

“La cena” es el espacio para la devoción por la literatura clásica y sus héroes y villanos, para remontar los mitos, para reinventar los símbolos y casarlos con la actualidad de la tragedia humana.

En “El camino pasa por dentro”, Kambanelis recrea espacios que otrora fueron magníficos y que se han vuelto decadentes. La descomposición, los tiempos de bonanza y el esplendor que se han marchado, ceden su protagonismo a la nostalgia, a los fantasmas y a las polillas que lo devoran todo.

“Stella con guantes rojos” dio título a la edición que precede a *Carta a Orestes*, y también es la pieza que ha inspirado a Enriqueta López la portada del libro. En esta obra, el personaje central, Stella, vive la tragedia de la muerte a manos de su amado. Sin embargo, la mayor tragedia de Stella es ser



como era ella, amada y admirada por la misma razón que fue odiada y repudiada, por sus talentos, por su belleza, por su independencia, por su energía; por su extraordinario atractivo. En el escenario de Kambanelis el conjunto de atributos de Stella en una sola mujer es imposible. El mundo castiga inclementemente a una mujer que lo tiene todo, que lo puede todo, que es atractiva y seductora, inteligente, profunda y perspicaz. Los otros son el atroz y brutal infierno que, aniquilando lo extraordinario, equilibran un mundo gris; es la mítica imagen del monstruo que devora lo sublime. Stella lo sabe y sabe también que tiene que pagar el precio.

“El epicedio” es el monólogo que cierra este libro. El oficio de escribir, la voracidad del ego más allá de la muerte, son también hilos temáticos en esta pieza que aquí se compila. La escena apenas cuenta con un asiento, un teléfono. Un escritor habla al teléfono con otro, se debate entre la tragedia del ego, de la angustia de conservar una fama que todavía no alcanza, más allá de la muerte.

Como hemos referido en las tapas de nuestro libro, en esta compilación de obras de Iákovos Kambanelis que Selma Ancira ha logrado traernos a la lengua española, se trasluce la tragedia en los personajes femeninos enfrentados a la imposibilidad del amor, al enorme trecho que vislumbran al frente para conquistar espacios nuevos, reivindicaciones para siempre postergadas, víctimas de su propia belleza e inteligencia, de su necesidad de amor y atención.

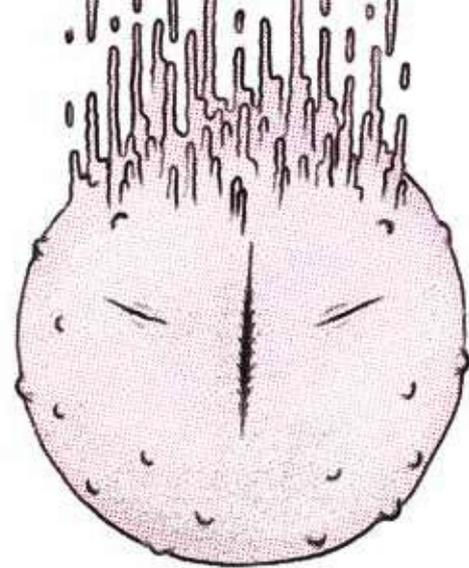
Kambanelis fue un hombre que no tuvo miedo a la experimentación. La fuerza del mito arraigado en sus entrañas le marcaba la exigencia de un viaje; así sucumbía a la mítica fuerza transformadora del desplazamiento y la búsqueda de horizontes nuevos –de tan viejos– para lograr el an-

helado reencuentro consigo mismo. Aquel viaje que Kambanelis emprendió culminó en el infierno, en Mauthausen, el campo de concentración donde se había apostado la crueldad más cruda, el sitio más atroz y emblemático de la Segunda Guerra Mundial. Iákovos Kambanelis entendió que la libertad personal no tiene sentido sin la libertad de los otros; por eso, tras ser liberado de Mauthausen, permaneció allí hasta lograr la liberación de once mil griegos más que permanecían cautivos. La obra del dramaturgo es el delicado perfume de flores que se yerguen entre el horror y la sangre, un sublime beso robado entre las trincheras.

El fracaso es un sabor que Kambanelis conoció al ser despreciado como actor. Decidido a encontrar su propio lugar entre las tablas halló en la escritura el escenario donde dibujó la esencia del hombre, la tragedia inevitable del género humano.

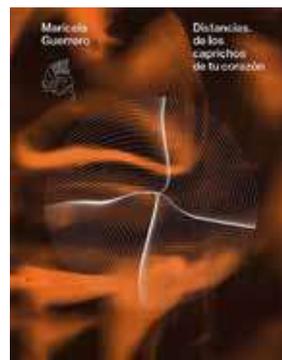
Kambanelis habla desde la marginalidad, la que comparte con sus personajes: criaturas dolorosas, resilientes pero frustradas, investidos de envejecidos deseos reprimidos. Los personajes femeninos de Kambanelis están muy bien acabados, son seres trágicos que se entregan amorosa y apasionadamente a su fatal destino. La obra entera de Iákovos Kambanelis es el escenario que alberga la puesta en escena de la realidad humana contemporánea con extraordinarios anclajes en la literatura clásica griega. **LPyH**

Marina Cuéllar Martínez es editora, ensayista y autora de más de una decena de libros. Actualmente se desempeña como editora en la Editorial UV.



Seguir el diálogo a la distancia

Luis Mendoza Vega



Maricela Guerrero, *Distancias de los caprichos de tu corazón*, México, UNAM, 2021, 92 pp.

A raíz de las constantes referencias a los bólidos en *Distancias de los caprichos de tu corazón*, de Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977), publicado por la UNAM en su mítica colección El Ala de Tigre, no puedo evitar traer a colación algunas líneas del Manifiesto Futurista (1909) de Filippo Tommaso Marinetti: “Nosotros

afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad". Movimiento estético, el cual, por una suerte de tensiones ideológicas, terminaría en las filas del fascismo italiano: se ama el progreso y la máquina, pero de la mano del totalitarismo y de la violencia. No es gratuita la mención: al menos –y volviendo al libro de poemas en cuestión–, cuando la conquista de la celeridad ha significado para el ser humano la disminución de las distancias físicas, la consolidación de su fantasía –la libertad manufacturada– también ha acentuado el poder en aquellos que han hallado en el mundo de la mecánica un símbolo de superioridad, cuyo ejercicio, al final, acrecienta los espacios entre los cuerpos, grupos sociales y naciones. Escribe Guerrero refiriéndose a 1961, *annus mirabilis*: "Pagar un auto / parecía un privilegio de la modernidad y la tecnología, / hasta que los publicistas y los tecnócratas lo convirtieron en / un problema internacional".

No quiero decir que *Distancias. de los caprichos de tu corazón* sea un estudio sociopolítico sobre la incursión del auto en México. La poesía es todo menos tesis de licenciatura. La realidad en los poemas ha pasado por el ojo de

la aguja de la poeta para zurcir la memoria personal e histórica. Su lenguaje, en este sentido, permite el retorno para ponderar, desde la crítica y la reflexión, los resabios y, por supuesto, los intervalos entre el yo y los otros. Porque la fiebre por el automóvil y su presteza no acortó todos los espacios habidos y por haber; algunos escapan de dichas frivolidades:

Las formas y medidas para precisar una distancia son variadas / y disímbolas según el punto de vista del observador, no hay / método científico para precisar la distancia o cercanía que se / establece entre los padres, las madres y los hijos e hijas: un / gesto, un aullido o tibiezas que se alejan o se acercan.

Disminuir con la palabra las distancias "apenas legibles en nuestros relatos, gestos, el color de nuestra piel y las formas de agenciarnos los recursos", porque la velocidad ha afectado la forma de conducirnos, de acercarnos y de tocarnos. No por nada en el griego moderno la metáfora connota a un medio de transporte; traslado de sentidos, mudanza.

La poesía de Maricela Guerrero responde a lo que ella llama una escritura "sencilla, compleja y mágica". Los distintos paratextos, quiero decir, títulos, subtítulos, epígrafes, marcan una línea temática puntual: el viaje oscilatorio de la poesía; el empeño de quien mira el pasado para descubrirlo desde su enunciación. Descubrimiento que parte, como todo asombro, del prodigio; en este caso, de los versos de "La barca" (1957), de Roberto Cantoral: "Dicen que la distancia es el olvido, / pero yo no concibo esa razón". Así inician los cálculos de las longitudes familiares, sociales, geográficas, que confor-

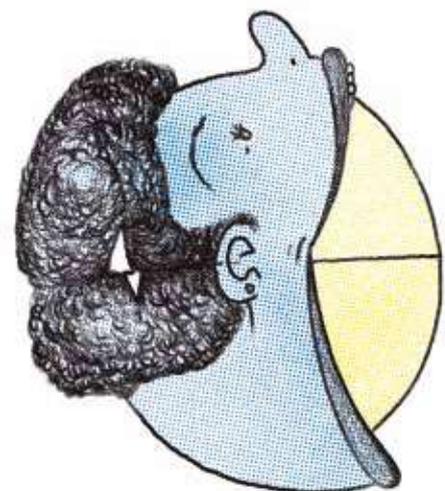
man el itinerario biográfico del sujeto lírico. Anuncia, en primer lugar, un viaje a Piedras Negras, Coahuila, para el encuentro con lo remoto: el padre de su padre. Esto mientras medita cuestiones como el lenguaje y la transitividad de los verbos, una investigación sobre escritoras que conducen –tales como Françoise Sagan o Arundhati Roy–, anécdotas –como su accidente a temprana edad con una Gremlin, llamadas telefónicas, la industria automovilística nacional, el primer campo militar en el país, las relaciones hija-padre y madre-hija–. Puede leerse en la contraportada: "todo aquello que nos separa los unos de los otros"; yo agregaría: "y aquello que nos reúne sin remedio".

Lejos del tono sentimental que uno pensaría guarda *Distancias. de los caprichos de tu corazón*, el libro se desenvuelve en un barroquismo, en el cual la palabra prueba con desconfianza la crónica, los cuadernos de viajes y manuales de gramática; discursos que le permitan bordear el "efecto túnel" de la escritura tradicional. Porque

Las distancias que heredamos son varias, distancias de / muchas dimensiones, distancias que en sueños aparecen como / ríos, acantilados, mares, estaciones de trenes y autobuses que / se ondulan.

El resultado es una libertad poética que responde a una exploración no solo íntima, sino también intelectual, al considerar un sistema metafórico como el mundo automotriz para resarcir los mecanismos de distanciamiento humano atribuidos, más tarde, a la Historia, la Política y el Lenguaje:

Los asuntos de la industria automovilística nacional se / notaron en todas las agencias



de la familia mexicana / promedio nacional como la historia esa del águila que / se posó sobre un nopal.

Saliendo un poco del curso, la consideración que hizo Xitlálitl Rodríguez, escritora mexicana, durante la Feria Internacional del Libro Universitario 2022, de leer al poemario como “un contramantifiesto de la velocidad”, me hace plantear lo siguiente: si la motorización del movimiento afecta la percepción de quien está al volante, del aparato económico y político, es debido a la desacralización del traslado, de los caminos que se transitan, de sus acompañantes. Ni el olvido del que refuta el bolero citado, ni la complicidad del automóvil con el hombre –hablo del género– y el poder, ni el lenguaje alejándose de las ideas, pueden negar que las distancias son un asunto de deseo, de conquista. Escribe Simone Weil: “la distancia es el alma de lo bello”. La poeta agregaría: “Esa distancia tan breve y tan cercana que rebasa todas las teorías geométricas reconocidas”.

Se trata, entonces, de bajar la velocidad, de habitar la pausa en el mundo de la inmediatez, de lo desechable, de la competencia. Porque escribir y conducir son un ejercicio de contemplación, “de observar cuáles objetos o personas o asuntos inesperados se presentan en la orilla del camino”. En este sentido, el libro de Maricela Guerrero es el recuento de una vida diseñada por el tiempo y el espacio; rutas de idas y de regresos. Es un manual de conducción. **LPyH**

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

Retrato

César Alberto Benavides Maruri



Federico Ferroggiaro, *El lugar de la apariencia*, Xalapa, uv, 2022, 299 pp.

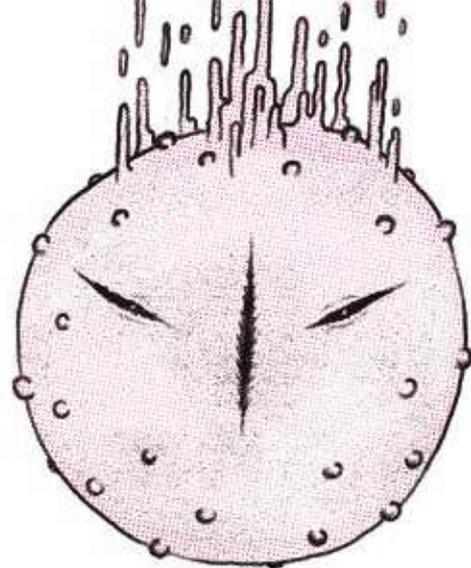
Cuando miramos nuestro rostro reflejado en el agua, este tiende a transformarse por el movimiento y la uniformidad de la superficie líquida, toma formas y colores diversos. Detrás de todo ese goce o extrañeza que provoca mirar nuestro reflejo hay todo un fenómeno de la luz; en apariencia resulta sencillo verlo, pero es mucho más complejo de lo que se cree. Para mí fue inevitable pensar en esta imagen durante la lectura de *El lugar de la apariencia*, de Federico Ferroggiaro, quien nos entrega una decena de cuentos reunidos, los cuales, aunque con diferentes historias, se relacionan por un hilo conductor en el que las cosas y los personajes aparentan ser algo que no son o ser algo más; pero detrás de todo eso se esconde una realidad omisa.

El lugar de la apariencia de Federico Ferroggiaro es la más reciente obra del autor argentino. Este libro es una antología de cuentos curada por el mismo escritor y publicada por la Universidad Veracruzana en 2022. Cabe mencionar que estos relatos ya han sido publicados ante-

riormente en libros como *El pintor de delirios* (2009), *Cuentos que soñaron con tapas* (2011), *La niña de mis ojos* (2013), *Par de seis* (2017) y *Punto de fuga* (2019). El autor también cuenta con una novela, titulada *Tetris* (2016). Ferroggiaro nace en Rosario, Argentina, en 1976. Es escritor, periodista y docente en la Universidad Nacional de esa misma ciudad. Desde 2009, cuando fue publicada su primera obra, ha tenido una notable producción literaria. Es uno de los escritores más productivos de su región debido a la publicación de las seis obras ya mencionadas, a lo largo de diez años.

Con buen ritmo narrativo y una prosa sencilla, orgánica creo yo, Federico Ferroggiaro logra conformar atmósferas que nos dan la sensación de extrañeza en la realidad, porque si bien las historias se desarrollan dentro de un marco realista, no se quedan estancadas en la simpleza de contar lo cotidiano y van más allá, generando conflictos a través de temas como el engaño, las relaciones de poder, la fragilidad de los vínculos afectivos, el humor y, sobre todo, la apariencia contra la verdad. Lo real puede llegar a mezclarse con lo fantástico o lo irónico.

De una manera lúdica, el autor desconcierta y cambia las ex-



De una manera lúdica, el autor desconcierta y cambia las expectativas del lector dándole a sus personajes herramientas para llevar a cabo los giros de tuerca y dirigirlos a situaciones límite.

pectativas del lector dándole a sus personajes herramientas para llevar a cabo los giros de tuerca y dirigirlos a situaciones límite donde tendrán que hacer frente a sus deseos, frustraciones, miedos y verdades, lo que puede causarles un decaimiento inevitable. Los personajes que habitan estas historias son contradictorios y sin escrúpulos. Es a lo largo de sus acciones que vamos develando su verdadera naturaleza, la del individuo contemporáneo con sus hartazgos, rutinas, su egoísmo y su competitividad.

“Hasta lo que parece inmutable puede transformarse, cambiar de golpe. Con tal vértigo que nos deje atónitos, desconcertados, con la vista perdida en la íntima nebulosa por la que flotan nuestros recuerdos”, dice Luis, uno de los múltiples personajes que se encuentran en el libro. Él es un escritor y traductor que atraviesa por un momento de inestabilidad en su vida; el vínculo

con su esposa se está deteriorando, así como su situación laboral. Luis conocerá a tres mujeres que le harán aparentar un estado de alegría y estabilidad, construirá vínculos con ellas y poco a poco irá tejiendo una ilusión de vida que lentamente se irá cayendo hasta mostrarle la verdad. Este cuento es muestra de la maquinaria que echa a andar Ferroggiaro para desconcertarnos, cuestionar la moral e incluso hacernos reír con culpa.

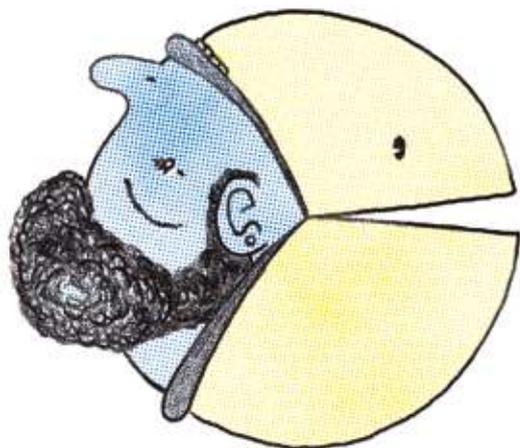
Gos y Petersen son dos apostadores, personajes de otra historia. En un juego de cartas, Gos apuesta su pierna al ya no tener con qué más continuar la partida. Petersen acepta y ahí comienza toda una trama llena de incertidumbres, engaños y conspiraciones. El cuento se desarrolla en un ambiente donde entran en juego la memoria del lugar y la gente que lo habita. Son personajes cotidianos, pero con un gran desarrollo que dota de fuerza e intensidad al relato, en una atmósfera de idealización casi gloriosa para este par de tahúres, que dan muestra de las contradicciones y el egoísmo a que puede llegar el ser humano. El narrador menciona en unas líneas: “Lo real es más egoísta, más rastroso: solo importa ganar lo que se quiere, conservarlo, tenerlo. Aunque el mito se agigante [...] y la historia se nuble [...] se miente para jugar y mentir es parte del juego”.

Ferroggiaro hace uso también de la metaficción y la autorreferencia en uno de sus relatos, “El cuento duplicado”; en él, el autor

nos cuenta la historia de dos escritores: uno es juez dentro de un concurso literario y el otro es un competidor. El juez del concurso se lleva una sorpresa, al revisar uno de los cuentos participantes, ya que descubre que la historia que está leyendo es exactamente la misma que él escribió tiempo atrás. El juez, impulsado por los sentimientos de desconcierto y adulación hacia su competidor, va en busca del participante para confrontarlo. Los cuentos del juez y del concursante ostentan el mismo nombre que el de Ferroggiaro, “El cuento duplicado”, y en una escena donde el juez se encuentra revisando los relatos participantes menciona: “... y otro, sobre un tipo que apuesta una pierna a una partida de cartas, me resultaba familiar pero no identifiqué al autor, solo un eco...”, como dije, un guiño de la autorreferencia por parte del escritor argentino. También considero esta narración como un ejercicio de la escritura, como pensar en el acto de escribir de manera lúdica, porque los personajes dialogan sobre el cuento que ambos escribieron y las técnicas narrativas que emplean.

Estas historias son solo algunas de las que conforman la antología *El lugar de la apariencia*, un libro que nos ofrece una mirada lúcida y crítica sobre las contradicciones del ser humano, que invita a la reflexión, al cuestionamiento y al disfrute estético, y que confirma a Ferroggiaro como un gran escritor, cuyos mundos fascinantes e incómodos dan muestra de su talento y convierten a este libro en una lectura importante para los amantes del cuento contemporáneo. **LPyH**

César Alberto Benavides Maruri (Tlapacoyan, Ver., 1996) comparte el gusto por la literatura y la escritura, la música y los gatos.



Racismo y antirracismo

Ángel Salazar Sánchez



Ibram X. Kendi, *Cómo ser antirracista*, trad. de Cristina Lizarbe Ruiz, México, UNAM, 2021, 360 pp.

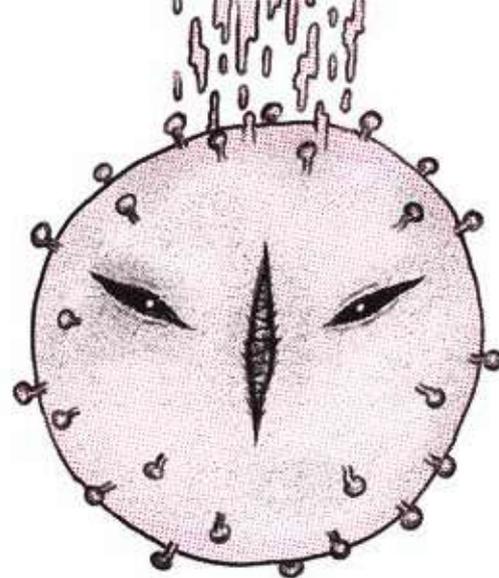
Ibram X. Kendi, historiador estadounidense, es un experto en historia de la raza, de las ideas racistas y de los movimientos afroamericanos en Estados Unidos. Además, es fundador y director del Centro de Estudios Antirracistas de la Universidad de Boston. *Cómo ser antirracista*, publicado en 2019, es su tercero de ocho libros que exploran el racismo y construyen una teoría del antirracismo.

Renunciando al estilo académico, Kendi desarrolla sus posturas antirracistas con una combinación de experiencias personales, documentación histórica sobre las políticas e ideas racistas, y sucesos que han marcado a la comunidad afroamericana en Estados Unidos. Usando elementos del ensayo, es capaz de acercar los datos más duros y complicados a una expresión más cotidiana. De tal modo, una lectura que en principio parecería ardua por su extensión de 352 páginas se transforma en una muy amena. Cuando menos se espera, ya se ha leído buena parte de su contenido y las páginas se sienten como si fue-

ran menos de un centenar. Sin embargo, esto no quiere decir que su tratamiento sobre el racismo sea descafeinado, sino todo lo contrario. En cada capítulo elabora definiciones que son claves para comprender de dónde surgen las prácticas racistas y de qué forma se manifiestan a nuestro alrededor.

Podríamos pensar que el racismo consiste exclusivamente en creer que cierto grupo de personas son inferiores por el simple hecho de pertenecer a cierto grupo racial, y que deberíamos excluirlas o tratarlas de manera condescendiente. Inmediatamente sentiríamos aversión hacia esta forma de pensar —espero— y nos catalogaríamos como personas que no somos racistas. Nada más lejos de la realidad. *Cómo ser antirracista* nos invita a reconocer que todas y todos somos racistas. La construcción de nuestras ideas racistas la vamos formando desde pequeños y se calcifica al pasar el tiempo, haciéndonos incapaces de ver los elementos racistas de nuestro comportamiento, por lo que es posible que nos consideremos “no racistas”. El libro es muy explícito en cuanto a esto: se es racista o se es antirracista; no existen tibiezas como “no ser racistas”.

El *antirracismo* es un concepto negativo, es decir, su significado está directamente relacionado en oposición al concepto de *racismo*. Para Ibram Kendi, el racismo es un conjunto de ideas y políticas que promueven la desigualdad hacia un grupo racial por el simple hecho de pertenecer a este mismo. La postura que el autor sostiene al respecto es que, más que tener como origen una serie de creencias profundamente arraigadas, el racismo es un hecho concreto que se perpetúa a partir de acciones y políticas específicas que promueven la desigualdad entre grupos raciales. Lo reflexiona desde una perspectiva materialista, donde los hechos moldean el pensar. Para ilustrar-



lo mejor, el autor hace un recorrido histórico. El texto relata cómo se inició el tráfico de esclavos en la era moderna, quiénes fueron los individuos que se han beneficiado al respecto y qué justificaciones racistas han dado, ya sea desde la corona portuguesa hasta el actual Estados Unidos. *Cómo ser antirracista* deja en claro que el patrón es el mismo: unos cuantos individuos son quienes se benefician de la desigualdad que sufre un grupo racial; esa desigualdad se sostiene con políticas racistas, las cuales se justifican con ideas que se reproducen, matizan e interiorizan. El racismo, de esta manera, vendría siendo la forma en que unos individuos beneficiados a partir de desigualdades sistémicas justifican estas mismas, echándole la culpa a los individuos y grupos racializados por su naturaleza.

Ibram Kendi comprende que nos hemos criado en sociedades que replican estas ideas y políticas, por lo que, naturalmente, vamos a absorberlas e imitarlas. El estilo discursivo del autor muestra las sutilezas del racismo en nuestro día a día y dichas prácticas comienzan

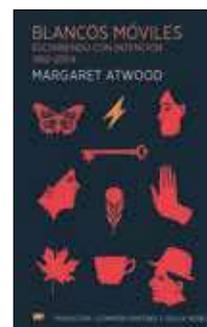
a volverse claras. Primero tenemos las expresiones racistas más obvias, como la segregación; pero el libro profundiza en expresiones más sutiles: involucra el complejo de inferioridad que tendrían las personas racializadas a causa de la misma discriminación, la discriminación por etnia, claridad de la tez e incluso las estructuras raciales que se replican interseccionalmente con el clasismo y el machismo. Tal forma de explicar se realiza sin ser duros con nosotros mismos ni juzgarnos severamente. Así, permite que la lectura no sea una reprimenda moralista que nos señale con el dedo a cada instante; para eso existe nuestra propia conciencia. Sin embargo, no hay que tomarlo tan a pecho, porque en la misma ponzoña está el remedio. El racismo se debe entender como la descripción de las acciones racistas que realizamos, no como un estigma que no podamos borrarlos. Dicho esto, el racismo depende de nuestras acciones y, por lo tanto, es algo temporal que no nos etiqueta de manera definitiva. Podemos en un instante hacer un acto racista y, por lo tanto, ser racistas, y en otro instante hacer un acto antirracista y, por lo tanto, ser antirracistas. Ser antirracista es hacer un autoexamen de nuestro actuar, evaluar en qué aspectos somos racistas y corregirlo.

Hablando de la sociedad mexicana, es verdad que no tenemos una historia racista como la de nuestro vecino en el norte, pero ello no quiere decir que el racismo no exista en México. A menudo creemos que, por no tener una historia de segregación o porque nuestra historia oficial nos hable del mestizaje, nosotros no somos racistas. Si exploremos cómo el cine y la televisión han representado a la población indígena, veremos que la retratan como sumisa, holgazana, ignorante, impotente y sin voluntad propia, siempre necesitada de un guía; o a grupos africanizados –ignorando la existencia de comunidades afromexicanas– como lascivos, impulsivos y peligrosos. Los medios no representan más que la forma en que la sociedad en general piensa al respecto, y al reproducirse por tanto tiempo, reflejan que en la audiencia ha tenido gran aprobación. Una de las manifestaciones racistas que menciona Kendi es el *racismo conductual*, donde se adjudica a todo un grupo racial el mismo comportamiento. También está el *racismo asimilacionista*, que piensa a los grupos raciales igualmente capaces entre sí, pero que para explotar su potencial deben *asimilar* la cultura del grupo racial dominante, por solo mencionar algunas expresiones de esta actitud. Hay varias definiciones racistas que *Cómo ser antirracista* nos permite identificar. Este libro nos da las herramientas para reflexionar sobre el racismo en los entornos que habitamos. Sin duda, es una lectura obligada si pretendemos replantear nuestras creencias y prácticas. **LPyH**

Ángel Salazar Sánchez es jarocho, cinéfilo, licenciado en Filosofía y estudiante de la Especialización en Estudios Cinematográficos.

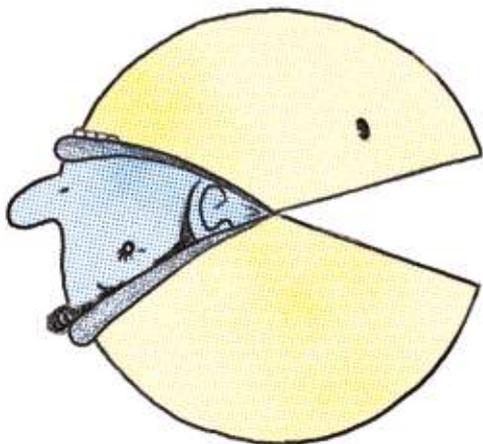
Margaret Atwood: autobiografía literaria

Cam-Us



Margaret Atwood, *Blancos móviles, escribiendo con intención 1982-2004*, México, uv/Elefanta, 2022, 580 pp.

¿Qué es lo que hace a una escritora o escritor “bueno”? ¿ganar premios?, ¿tener más de 8 000 000 copias vendidas?, ¿que adapten sus obras a la pantalla grande?, ¿ser invitado por las universidades más prestigiosas a impartir una *master class*?, ¿aparecer como lectura obligada del programa de estudios de preparatorias y universidades?, ¿ver su cara o frases en playeras, separadores, bolsas, tazas y pines?, ¿todas las anteriores o ninguna? Margaret Atwood, poeta, escritora, activista social y medioambiental nacida en Ottawa, que en 2010 fue elegida para ser parte de la Royal Society of Literature, apuntaba que ella nunca quiso ser una escritora famosa, solo una buena. Probablemente Atwood, ante el ojo público, ya lo sea, pues la adaptación en forma de serie de su novela *El cuento de la criada* (1985), ha ganado 15 premios Emmy y un Globo de Oro –entre otros– desde la emisión de su primera temporada en 2017.



Dividido en tres bloques, que abarcan más de 20 años (de 1982 a 2004), una desenfadada, sarcástica y nostálgica Atwood nos relata su vida personal y profesional de la forma que mejor conoce: con libros.

Finalmente, ser bueno en este ámbito es algo subjetivo; dependerá no solo de la persona que escribe sino de quien lee, y para qué y cuándo lee. Lo cierto es el valor literario e impacto social (en aumento) que la obra de la canadiense ha adquirido desde los inicios de su carrera en 1961, cuando, es importante recordarlo, autopublicó *Double Persephone*, su primera antología poética.

||
Cuando no está escribiendo sus discursos a bordo de un avión, le gusta devorar novedades editoriales, crear recetarios y decorar pasteles. Así, no es sorprendente que la pluma de Atwood sea tan polifacética como ella misma. Prueba de ello es la colección de ensayos *Moving Targets: Writing with Intent*, publicada originalmente en 2004, cuando la autora tenía 42 años, a su vez tomo complementario de *Second Words* (antología lanzada en 1982 que reúne su prosa crítica).

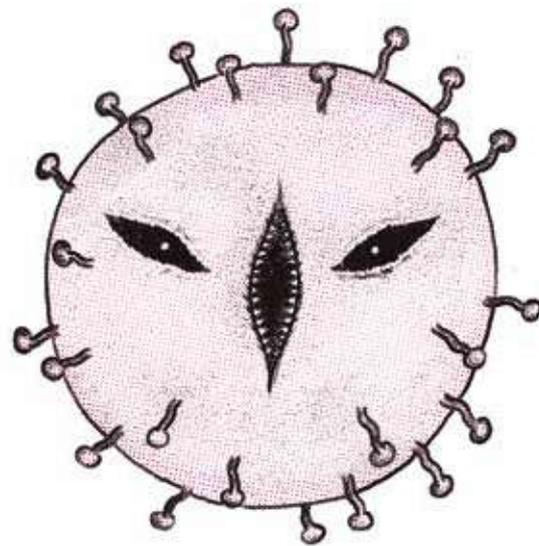
Dividido en tres bloques, que abarcan más de 20 años (de 1982 a 2004), una desenfadada, sarcástica y nostálgica Atwood nos relata su vida personal y profesional de la forma que mejor conoce: con libros. Escritos y películas que dejaron huella y la impulsaron a crear sus propias historias. A simple vista podría parecer una lectura un poco tediosa dada la cantidad de libros mencionados a lo largo de casi 600 páginas, pero nada más

lejos de eso: la autora acompaña cada momento relevante de una simpática e interesante descripción del lugar o ambiente donde se encontraba, logrando que quien lee se sumerja y viva la experiencia como si estuviera allí.

Con un sentido del humor refrescante y opiniones mordaces, Margaret Atwood, gustosa pero cautelosa, nos lleva en un recorrido por los procesos de escritura de sus obras cumbres, los tropiezos aleccionadores en sus primeros años, las autoras y autores que la inspiraron, los colegas que evolucionaron en inspiradoras amistades, y una que otra reflexión autoaplicada.

1982-1989

Estos ocho años bien podrían abarcar la etapa más emotiva y significativa, pues no solo escribió *Ojo de gato*, sino que en 1984, durante su visita a Polonia, Checoslovaquia y Berlín Occidental y Oriental, encontró inspiración para crear la atmósfera totalitaria que caracteriza a *El cuento de la criada*. Y sería precisamente en estos últimos dos lugares donde, a la par de la caída del Muro, en 1989, se estrenaba la película del libro que inspiraron. También encontramos homenajes a Dennis Lee, con quien impulsó la editorial House of Anansi, y a Marian Engel†, miembro fundadora de la Unión de Escritores de Canadá. Avanzando un poco encontramos revisiones a Italo Calvino, John



Updike, Susanna Moodie, Toni Morrison, entre otros.

Pese a la narración de eventos trascendentales, a lo largo de esta primera parte la autora da cabida a bromas sobre los atuendos, siempre negros, que usó durante las cenas del Booker Prize, lo maravillada que estaba por la invención del fax, los múltiples cambios de residencia que pausaban su proceso creativo y cómo, al asistir, gracias a su Tía J., a su primer congreso de escritores, descubrió sus ambiciones literarias con tan solo 18 años.

1990-2000. Inicios del siglo XXI

Durante los 10 años de esta segunda parte Atwood escribe *Alias Grace* y *El asesino ciego*. Describe cómo el mundo se preparaba para recibir el milenio, la Unión Soviética cambiaba y Alemania vivía su reunificación. Hace una lectura crítica de *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, mientras encuentra oportuna la temática en un escenario donde caían imperios como piezas de dominó y el mapa político se reajustaba. También, recuerda un clásico de la literatura infantil: *Ana la de tejas verdes*, y presenta una re-

flexión que recaba “los problemas de la mala conducta femenina en la creación literaria”.

2001-2004

En el cierre del libro podemos encontrar a una escritora adulta y decidida a comentar sobre los acontecimientos político-sociales que la rodean. Pues mientras se gestaba *Oryx y Crake*, Atwood viaja a un festival literario que, sin saberlo, le permitiría presenciar los últimos días de Afganistán antes de la invasión de este país por parte de los Estados Unidos.

III

Esta obra es una coedición de la Universidad Veracruzana y Elefanta, editorial mexicana fundada y dirigida desde 2011 por Emiliano Becerril, que tiene como uno de sus propósitos presentar, reunir y unir a autoras y autores provenientes de países colonizados. En su portal web se pueden encontrar autores como Ngũgĩ wa Thiong’o, primer escritor de África del Este en publicar una novela en Europa, o Mauricio Pestana dos Santos o Pepetela, escritor angoleño conocido por luchar abiertamente contra el colonialismo portugués.

**Blancos móviles
sin lugar a dudas
resulta una pequeña
enciclopedia de
libros y anécdotas
que todo lector,
editor y autor
debería darse la
oportunidad de
conocer y explorar.**

IV

Aunque las obras de Atwood son joyas que quedarán en la posteridad literaria para quienes gusten consultarlas, *Blancos móviles* sin lugar a dudas resulta una pequeña enciclopedia de libros y anécdotas que todo lector, editor y autor debería darse la oportunidad de conocer y explorar. Una vida contada en y con libros que guiará a los y las creadoras novatas a entender que la “página en blanco” es pan de cada día, no hace menos digna a una y que cada lectura que se realice es productiva, ya sea que se conecte con la trama o no. Ayudará a los más expertos a darse cuenta de que al final, escribamos lo que escribamos, sin importar la recepción inicial o final del público, siempre participará e impactará en la vida de al menos una persona con la que entre en contacto que es, precisamente, lo que siempre ha buscado Margaret Atwood, más allá de los premios o la fama. Pues como ella misma dice: “un escritor tiene que escribir algo antes de que un crítico pueda criticarlo”. **LPyH**

Cam-Us es amante del café, los libros y los perritos. A tiempo parcial se dedica a cuestiones editoriales y administrativas; a tiempo completo es madre de un husky testarudo.

Cuando se empeña el alma

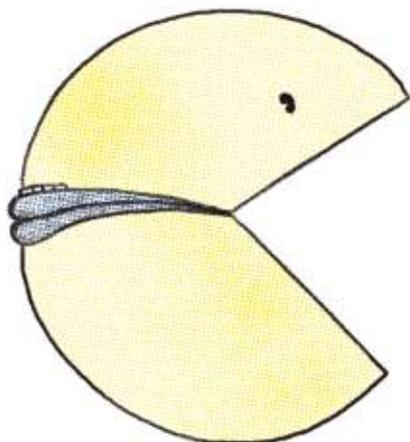
Enrique Sebastián García Peralas



Enrique Serna, *Lealtad al fantasma*, México, Alfaguara, 2022, 265 pp.

La mayor aspiración de todo prisionero es romper sus cadenas, escapar de sus captores y recobrar la libertad. Sin embargo, existen momentos en los que dicho cautiverio no es más que una cruel metáfora sobre la realidad que lo rodea. A partir de un *leitmotiv* que explora esa supresión de la voluntad por el arbitrio ajeno, Enrique Serna retoma la narrativa breve nueve años después de la publicación de su último libro de cuentos (*La ternura caníbal*, 2013) de la mano de *Lealtad al fantasma* (2022), una colección de siete relatos donde el triunfo del placer implica la enajenación de la conciencia y donde los instintos prevalecen por encima de la razón.

Convencionales en su estilo mas no en sus tópicos, las obras de Serna se caracterizan por verbalizar los impulsos que el humano anhela reprimir encerrándolos en el silencio. Sus personajes, además del conflicto planteado en la trama, se enfrentan al propio autor, luchan contra las palabras

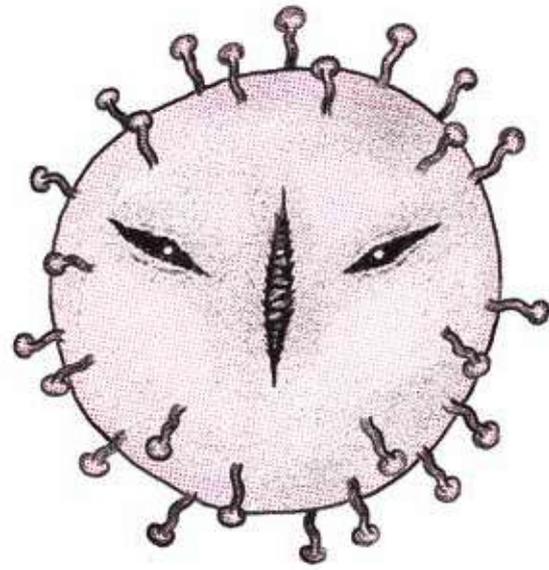


que tejen su destino página a página, como si Serna ansiara hacerlos confesar sus secretos mediante una tortura lingüística. Irremediablemente, todos acaban por sucumbir ante el peso de la ironía que ellos mismos contribuyeron a crear. No es sorpresa, pues, que se considere al premio Xavier Villaurrutia 2019 un maestro del sarcasmo; su prosa tiene la virtud de relatar temas difíciles de una manera concisa, de volver digeribles los tragos más amargos, de hacerle ver a sus lectores que los límites establecidos por la moral pública marcan el inicio del verdadero humor. Sus libros dicen lo que la gente prefiere callar, y sus argumentos hacen que una novela sea más fiel retrato de la verdad que la propia realidad. Lo que Jorge Ibarguengoitia significó para quienes leyeron *La ley de Herodes*, es lo que Enrique Serna significará para quienes emprendan la lectura de *Lealtad al fantasma*.

En cada historia, los personajes desarrollan situaciones de dependencia existencial, que los conducen a vivir un papel secundario en sus propios dramas. Así, en “El anillo maléfico” un profesor enamorado de su alumna se tambalea entre el placer y la integridad, sin percibir que los hilos de su destino los maneja un titiritero tan insólito como poderoso. Después, “La fe perdida” plantea cómo la obsesión de Elpidia por las celebridades y el mundo de la farándula desfiguran su noción de la realidad, y no duda en sacrificarse a sí misma –y a otros– por su mundo de apariencias. “El paso de la muerte” expone la disyuntiva de un jurista de mediana edad, quien hace hasta lo imposible por llenar los vacíos emocionales que el tiempo ha dejado en su corazón, aunque ello implique el fin de su prometido-

ra carrera política y de su matrimonio. Una pareja fatigada por el hastío en “Paternidad responsable” plantea cómo se ve alterada su rutina con la aparición de un cachorro que los lleva a pelearse drásticamente por su cariño. Al leer “El blanco advenimiento”, el lector asiste a la progresiva decadencia de un mujeriego cuernavacense que, al perder el mayor atributo de los conquistadores empedernidos, se sume en un juego de paranoias que desencadenan un giro de ironía y humor negro. “Abuela en brama” cuenta la historia de una mujer burguesa que vive el otoño de su cuerpo, mas no el de sus tentaciones, y que busca ejercer su sexualidad para romper con los convencionalismos de clase. El último relato da nombre al libro y, a diferencia de los demás, se encuadra en el género fantástico, pues expone lo que bien podría llamarse una confrontación de espejos y la agnición de las pasiones en el submundo de París.

En *Lealtad al fantasma*, Serna se vale de una radiografía de los instintos básicos –y más reprimidos– de sus personajes para dejar al descubierto los pormenores de la intimidad con un lenguaje pleno de ironía que desnuda las “vergüenzas” humanas. En estos cuentos, la vida propia es propiedad ajena; este drama se desenvuelve, casi de manera unánime, en una dinámica de sexo y expiación: el sexo responde a los reclamos del cuerpo y la expiación nace por una necesidad de resarcirlos. Freud y Jung aparecen de cuando en cuando entre línea y línea con sugerentes imágenes: el fantasma susurra y pone en jaque a los protagonistas, pues, para cumplirse, el deseo impone condiciones que comprometen la voluntad. Por otro lado, el machismo folclóri-



co halla su vertiente en los personajes masculinos, y los femeninos oscilan entre la complicidad de su propio sometimiento y la emancipación de sus cuerpos.

La temática reiterada en *Lealtad al fantasma* recuerda, por momentos, el estilo de los relatos cortos más aplaudidos de Serna, como “Hombre con minotauro en el pecho” o “La noche ajena”. Igualmente, la decadencia del donjuanismo y la falsa virilidad son temas ya tratados por el autor en *La sangre erguida*. Los cuentos que ahora ofrece al lector involucran, *grosso modo*, el destino ineluctable de bocas invadidas por un aliento intruso, de prisioneros hostiles a la libertad y de cuerpos contaminados por un alma ajena. **LPyH**

Enrique Sebastián García Perales ha hecho estudios en Historia en el Instituto Mora (Conacyt). Colabora con *Senderos Filológicos* de la UNAM.

MISCE- LÁNEA

En el país de los cuchillos, el ácido y las llamas

Tania Rivera

Para Montserrat,
Itzel Dayana y Micaela

Dice Fernanda Melchor que “vivir en una ciudad es vivir entre historias”; me pregunto cómo he podido habitar callando las voces fantasmales de la mía. He transitado por calles que son escenarios de hechos que nunca conoceré y, hasta hace muy poco, ni siquiera me había percatado de todas las historias que se esfuman cada día.

Descubrí muy pronto que ser periodista es vivir agüitada; mirar y hablar con una voz que no es la tuya, confiando en que el eco tendrá la resonancia suficiente para mover el mundo. No siempre se logra.

Llevo un par de meses trabajando como reportera y me siento inflamada, repleta de información, con asco a todas horas. He perdido la cuenta de las veces que he escrito “justicia”, “violencia”, “muerte”, “desaparecidos”, “feminicidio”, “asesinato”, “balacera”, y cada vez que las escribo se deslava un poco su significado. Soy una minera que escarba hasta extraer un brillo que ya no existe. ¿Cuántas veces más podré escribir la palabra “violencia” hasta que no signifique nada? ¿Y “justicia” alguna vez habrá significado algo?

II “Ármate esta nota sin agüitarte”, dice mi jefa. Descubrí muy pronto que ser periodista es vivir agüitada; mirar y hablar con una voz que no es la tuya, confiando en que el eco tendrá la resonancia suficiente para mover el mundo. No siempre se logra. Ni tampoco se vive lo suficiente para comprobarlo. A veces también es grito en el vacío, como una vela que no alumbraba ni calentaba, pero está ahí, en la oscuridad, peleando por no extinguirse. Reviso el caso, sintiéndome importante como lo hago con cualquier pequeña comisión. De repente soy un hoyo negro que se traga todo el dolor del mundo. Estoy agüitada.

17 de abril de 2021. Veracruz, Ver. Mujer, 20 años. Grave en el hospital tras ser golpeada por su pareja. Fractura de cráneo, cuello y brazos. Se desconoce paradero del agresor. Su familia exige justicia.

Es que seguro se lo ganó la morra. Siempre dicen “la mató”, pero nadie dice qué provocó la furia de la otra parte. ¿Y dónde están las feministas? Aquí deberían estar pidiendo justicia y no rayoneando las paredes. N’hombre, el vato ya debe andar en el extranjero, dicen que su familia tiene una casa en Texas. Nel, ya no lo van agarrar. Pero es que seguro se lo ganó la morra. No, si uno no se enoja porque sí. Era buen muchacho. Por eso deben fijarse con quién salen. ¿Y los papás dónde estaban? No lo van a agarrar. Dicen que se fue a Estados Unidos. No, pos amolado uno que es pobre. Al primer golpe váyanse, mujeres. Es que seguro se lo ganó la morra.

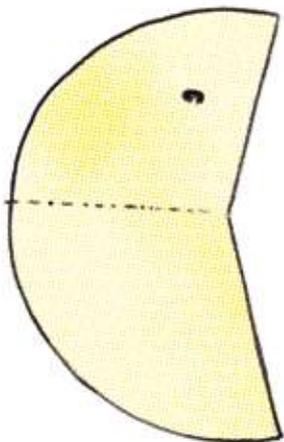
III

21 de abril de 2021. Xalapa, Ver. Mujer perdió ojo tras ataque de ácido perpetrado por una vecina. Se presume motivo “pasional”. La familia exige justicia.

¿Ya ven cómo las mujeres también violentan?

Mi jefa me pide que la acompañe a entrevistar a una mujer que fue atacada con ácido. No. Es la primera vez que le digo que no. *Está muy lejos* (¿El dolor, la tierra?).

Ya no queda café para el desayuno. Sales a la tienda. Estás muy contenta. Pronto tendrás tu negocio. Caminas unos metros, pensando en el suave olor del café, del desa-



yuno, del futuro. Alguien grita tu nombre. Te giras. Algo roza tu rostro. No es agua, lo sabes por el ardor. El mundo se oscurece, como el futuro, tu negocio, el desayuno. Dolor es lo único que queda. *Eso te pasa por meterte con mi marido.* La voz, una voz y el resto es oscuridad.

IV

Solamente una vez quise ser periodista. Era 2014. Apenas dos años antes nos habían advertido que se acabaría el mundo. Prometieron bolas de fuego y la tierra partiéndose desde sus entrañas. No fue necesario. Los cambios pequeños, a la larga, son más duraderos. Cartulinas fluorescentes con palabras furiosas, sonidos de trueno que emergían de armas nocturnas, restos de los que alguna vez fueron humanos sumergidos en las profundidades de las bolsas negras, fueron mucho más potentes que ver el mundo reducido a cenizas.

Tenía 16 años. Una maestra me sugirió que estudiara periodismo por un inútil test vocacional. Tras dos años de contemplar el abismo en que lentamente se sumía todo a mi alrededor, la palabra “periodista” se había convertido en un vocablo que decías justo antes de persignarte. Esta asociación era muy simple, hasta lógica. A los periodistas los mataban. Nos mataban a todos, pero la sangre seca de los periodistas muertos se volvía rápidamente polvo que respirábamos.

No quise ser periodista porque no me quería morir.

V

23 de abril de 2021. Veracruz, Ver. Tras seis días luchando por su vida en el hospital, falleció la joven atacada por su novio. La madre agradece las oraciones por su hija. Veracruz exige justicia.

Era 2014. Apenas dos años antes nos habían advertido que se acabaría el mundo. Prometieron bolas de fuego y la tierra partiéndose desde sus entrañas.

No se necesita sino apuntar hacia la noche para matar a un hombre.

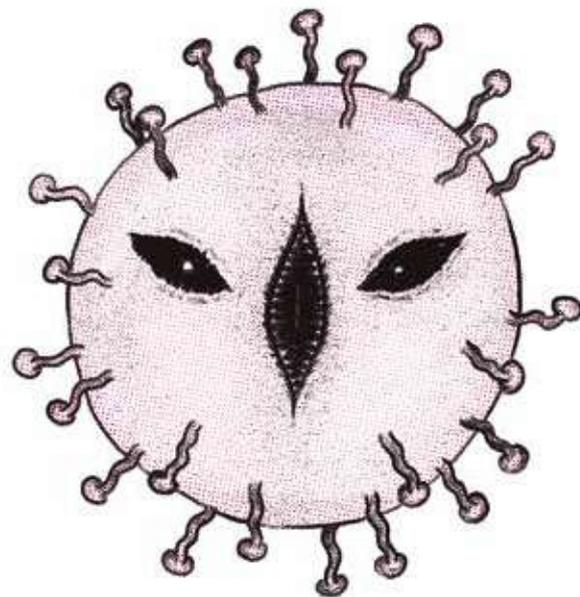
¿Qué se necesita para matar a una mujer?

“Si eres en verdad un hombre, y no digo que amaste a mi hija... porque lo que se ama no se daña, se cuida... Entrégate... dejaste de ser un presunto asesino para ahora ser un asesino”. (Madre de Monserrat Bendimes).

VI

04 de junio de 2021. Nanchital, Ver. Niña de 16 años es asesinada en su casa. Vecinos reportan no haber escuchado ni visto nada. Se presume que fueron varias personas. No hay detenidos. Familia exige justicia.

Seis niñas avanzan por la calle principal. Con el peso sobre sus hombros caminan al punto sin retorno. Ya no son niñas. Se los confirmó no la sangre sorpresiva que un día brotó naturalmente de sus cuerpos, ni tampoco ese brillante vestido con el que por una noche fueron reinas, sino la muerte.



Ella está muerta. No lo creerían si no sostuvieran su fétetro.

Seis niñas avanzan por la calle principal. A casa, ninguna de ellas regresará siendo niña.

Ya no hay más niñas en la ciudad.

“Te arrebataron de nuestras vidas. Dicen que las mujeres estamos locas por pedir seguridad, justicia y respeto para nosotras... Que nosotras buscamos nuestro propio mal. Quién creería que estando en tu propia casa, haciendo tarea porque eras una excelente estudiante, alguien te haría daño”. (Fernanda, familiar de Itzel).

VII

Feminicidios. ¿Cómo una palabra que empieza con “Fe” y terminan con “Dios” puede tener en medio tanta sangre?

F-E-M-I-N-I-C-I-D-I-O-S. 12 letras. La misma F de felicidad, la M de miedo, de muerte, de madre, la N de nada, de nunca...

¿Cuándo fue la primera vez que escuché esa palabra? Recuerdo en mi infancia, cruces rosadas en el desierto. Allá en el norte, tan lejos. En las 12 letras caben también un camino entre la arena y la costa.

Las 12 letras se colaron en la boca con la misma facilidad que “agua”, “papá”, “mamá”. La boca las pronuncia con la misma facilidad que “tengo hambre”, “quiero dormir”, “¿qué horas son?” La boca no sabe, no distingue. Inicia el camino de la palabra con los dientes en la *fe*, regresa al roce de los labios en la *mi*, retrocede al paladar en la *ni*, de nuevo los dientes en la *ci* y exhala finalmente un redondo (el círculo: la forma de la eternidad) *Dios*.

Sí, la boca no sabe, no distingue. Lo dice y no lo siente.

Y creo que yo tampoco.

VIII

Vieron al asesino del Puerto. Dicen que está en Estados Unidos. Otros lo han visto en Chihuahua. Su rostro está en las calles que probablemente transitaba con la mujer que *amaba*. Desde hace días, alguien intenta borrar su cara con tinta azul. Familiares rumorean que él se va a entregar, que están esperando a ver qué dicen los abo-

gados. Confía en la justicia, en que es inocente, en que fue un accidente. Sí, fue un accidente.

Seguro se lo ganó la morra.

El sueño, la locura y la vigilia tienen límites borrosos entre sí. ¿En cuál de ellos cabe la conciencia...? En cualquiera de ellos, no hay nada peor que la memoria. Imagina un lienzo rojo, tus manos cálidas y la fuga de la vida prendida en tus pensamientos para siempre. Si no es eso la conciencia, ¿qué es?

Hay cosas peores que tener sueños teñidos de rojo. Por ejemplo, sentir esas miradas detrás de ti. Saber que te conocen. No, conocen lo que hiciste (lo que hicimos, mi amor).

Cada persona que te observa nota que tu conciencia lleva su sangre. Que no duermes porque no hay un minuto que no la recuerdes. La muerte es más fuerte que el amor, *matamos lo que amamos, lo demás no ha estado vivo nunca*.

Que cese ya la angustia de la memoria de sueños escarlata.

¿De qué color sueñan los asesinos (si es que sueñan)?

IX

Octavio Paz estuvo equivocado en varias cosas, pero no en decir que soñaba con “un lenguaje de cuchillos y picos, de ácido y llamas”. ¿Sabrías que estas palabras algún día servirían para describir a México?

¿Qué se sentirá vivir en un país que no te haga llorar todos los días?

LPyH

Tania Rivera es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la uv. Dirige la revista literaria *Pérgola de humo*.

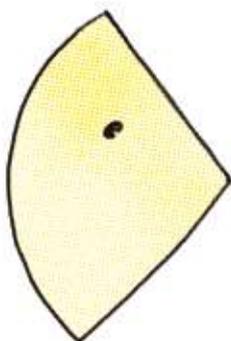
Mujeres en el espacio audiovisual o carta a mis hermanas

Nataly Perusquia

Desde hace meses la noción de espacio ronda mi mente: el *espacio* de la educación, el que transformamos para habitar, el intocable, el solo observable. El espacio de los cambios sociales, el de transformaciones íntimas. El *espacio común*, el seguro, el propio. Pensar en el espacio no solo hacia afuera, pensar en cómo influye nuestra manera de vivir cada situación: “así como es afuera es adentro”.

Este ha sido mi tema de cabecera en las últimas semanas, se ha adentrado en mi habitar cotidiano hasta impulsarme a escribir estas líneas. Un cotidiano que se ha vuelto pensar, conceptualizar, fomentar, formar y promover procesos y materiales generados a través de diversas prácticas audiovisuales en diferentes contextos: cine, en su término más vulgar. La vida me ha hecho entender que cuando las cosas se alinean hay que saber mirar y sumar; y después de una noche donde por primera vez muchas mujeres vinculadas al ámbito audiovisual en Veracruz coincidieron en un espacio virtual, me di cuenta de la importancia de las mujeres en el espacio audiovisual.

En este texto, me gustaría compartir algunas ideas de este camino que estamos construyendo juntas. Primero es necesario mirar el término de “mujeres en el espacio audiovisual” en el amplio sentido, a tal punto que entremos todas aquellas que producimos, gestionamos, escribimos, fomentamos, formamos, promovemos y exhibimos; pero también las que asisten a proyecciones, las que ven y escuchan y pasan la voz, las que



se representan y son representadas en los diversos discursos de los distintos formatos y realidades que habitamos.

Entendernos en el espacio audiovisual es entender que es urgente una re-presentación simbólica de nosotras mismas. Contar la historia a partir de nosotras mismas. Eliminar o resignificar los símbolos que nos enmarcan y etiquetan y construir nuestras identidades: lo que sí somos. Construir y representar esa multiplicidad de identidades de mujeres presentes y futuras que necesitamos en la humanidad.

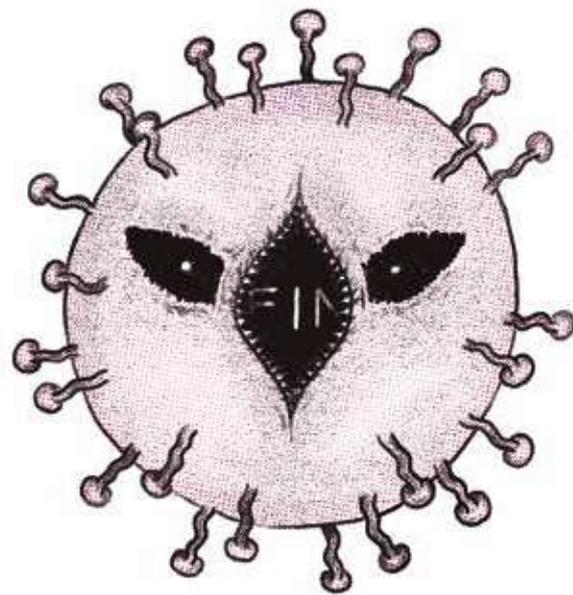
Reconstruirnos en el espacio audiovisual, o en el cine, implica posicionar en el mundo real lo que sí somos y no lo que debemos ser: los cuerpos que debemos tener, la forma en la que son consumidos nuestros cuerpos, la forma en la que nos mira el otro, la otra; y la forma en la que nos entienden deben ser reescritas en la historia de la imagen. Reconozco que somos parte de un camino largo de pioneras que dejaron huellas en este tránsito, a quienes recordamos y honramos; pero somos nosotras las que estamos aquí ahora para continuar ese andar.

Pensar en la reapropiación de este espacio es pensar también en el espacio público, libre, seguro y propio para trabajarlo. Habitar implica también hacer estos lugares físicos –desde la arquitectura y el urbanismo– y simbólicos –la representación en las artes, la cultura, las ciencias, la política– accesibles a nosotras, tomarnos en cuenta como personas de acción, es decir, incidir en esos espacios y modificar lo que se necesite modificar para entrar todas. Ser y estar en el espacio es saber que podemos hacer uso de él, pintarlo, decorarlo, hacerlo propio hasta saber que lo que está en él hable de nuestra historia y no de la de otros o de nuestra historia vista por otros.

No es una lucha, es reapropiación. Es nuestra participación activa que, como ciudadanía que ejerce sus derechos, se hace presente. Hablar, en cualquier lenguaje y disciplina, es participar, un principio básico que parece revolucionario. La insurrección del habla, del nombrarnos y del estar. Conformar redes y grupos organizados suena a rebeldía, contarnos, respaldarnos en nuestras salidas, en nuestra seguridad durante el uso de la cámara, durante nuestras prácticas y gestiones.

Busquemos modificar los símbolos estáticos donde se encuentra el entendimiento del otro, lo que digamos ahora hará entender a la humanidad mañana: *saber ver* y *saber comprender*, esa es una misión de nuestro andar como *mujeres audiovisuales*. Creo en la educación como potencia, más allá de lo “oficial” o “formal”, de su reducción a un ámbito de competencia donde solo eres un número, el espacio de perpetuación de roles y encasillamientos que, como madre, aseguro va en contra de las libertades y la seguridad que necesitamos para hoy y para el futuro de las mujeres. Creo en la educación como potencia para la profesionalización, para enseñar a otras personas y en la necesidad de espacios propios para la formación y la autogestión. Formar a otras y otros es formarnos.

La importancia de tomar, hacer, fomentar o potencializar los lugares donde imágenes y discursos se transmiten, también es reapropiarnos del espacio, es pensar en las comunidades, lugares de exhibición comercial o independiente: cineclubes, festivales, galerías, cafeterías y librerías, TV y cualquier otra pantalla que ayude a modificar estos símbolos que no somos. Reconocernos, empoderarnos y hacer que nos reconozcan debería ser una meta en nuestras prácticas.



Habitar el espacio audiovisual es recordar que nuestros conocimientos, esfuerzos, tiempos, trabajos y gastos valen, que incluso en nuestra vertiente más independiente esto que hacemos es nuestra profesión. Tener una cámara al cuello es política, ejercer el uso de este espacio es política, archivar en imágenes nuestros discursos es un hacer político, organizarnos es una acción política. Lograr colectivamente ser visibles como profesionales de nuestra área es un acto político.

El espacio audiovisual es cualquier espacio que sume lo antes mencionado más lo que corresponda a cada realidad, a cada geografía; es cualquier lugar donde se manifieste, exprese y proteste lo necesario para ser representadas en todos los espacios, incluido el no audiovisual. **LPyH**

Nataly Perusquia es productora cultural, promotora de la cinematografía veracruzana. Fundadora del Festival de Cine Infantil Oftálmica, actualmente encabeza la coordinación de Cine en el Ivec.

Bardo, un elogio

Maximiliano Sauza Durán

18-11-22

Sales del cine. No hay palabras en tus labios. Tu mente se cuece, hirviendo, en su propio caldo. Es ocioso querer descifrar lo que acabas de ver.

Una primera impresión, reflexionada en el taxi, es el juicio que ya leíste en Twitter. Al momento en que esto escribes (11:19 am, 19-11-22) el tuit de Margo Glantz, que ya tiene seis días en la red, casi alcanza los 500 RT y más de 4 100 likes: “Creo que NUNCA había [sic] visto una película tan insoportable, pretenciosa, larga, estúpidamente filosófica como *Bardo*”.

Quiero pensar que la escritora no habla en serio, o que habla en serio en el mismo código que pone sobre la mesa González Iñárritu (México, 1963) en este filme.

Pero, ¿de qué va *Bardo*? El desapego me parece ser su tema central; se bifurca por varios senderos. El protagonista, Silverio Gama (interpretado por Daniel Giménez Cacho) es un exitoso documentalista mexicano, radicado entre México y Estados Unidos,

A pesar de ser una opinión simplona, no miente del todo: *Bardo* es una autobiografía, y como toda autobiografía, la conjugación del alma del artista con su contexto histórico-cultural es la materia que hace resplandecer el fuego de su hoguera.

absorbido por sus traumas (la infancia, sus padres, un hijo muerto al nacer), incapaz de arrancar su vida personal de la pública. La película, “falsa crónica”, es el documental de su vida, la relación de sus tormentos, llámense éxitos o fracasos.

Otro tuit –este sí, que peca de tonto– alega que *Bardo* suena a *Birdman*, y que Iñárritu quiso hacer una película de esta película. A pesar de ser una opinión simplona, no miente del todo: *Bardo* es una autobiografía, y como toda autobiografía, la conjugación del alma del artista con su contexto histórico-cultural es la materia que hace resplandecer el fuego de su hoguera. Así como leemos el *Ulises* de Joyce (publicado hace 100 años antes de *Bardo*; un dato que dudo será pura casualidad) creo que debemos ver la película a partir de su título: Iñárritu aquí apuesta por ser un Shakespeare, un cantor de verdades disfrazadas en lo que Mario Vargas Llosa llamaría “la verdad de las mentiras”, es decir, la ficción pura, la ficción que se alcanza no por lo que se dice sino por el cómo se dice.

Se equivocan los que llaman pretenciosa a la película. Es un error llamar pretencioso a lo ambicioso, y el salto que da Iñárritu con esta, de lejos su obra maestra, es una absoluta genialidad. Onírica y surrealista, todo en ella es un espejo de la realidad. A primera vista, puede caer uno en el juego de que “al final todo fue un sue-

ño” de Silverio Gama, pero hasta este recurso facilón tiene una razón de ser. Es, en todo caso, el telón de fondo. Mateo, el hijo que solo vivió un día, es el pequeño caníbal que devora el matrimonio de Silverio y Lucía, un pequeño ente que no pasó de ser una idea, un proyecto fallido. La Ciudad de México y la migración en la frontera norte, los desplazados que retrata en sus documentales, los narcos que toman la palabra en sus entrevistas, los intelectuales orgánicos al servicio no del poder sino del demonio acéfalo que es la opinión pública, los desaparecidos que hinchan de cadáveres a nuestro país, todo se congrega en un desfile de máscaras donde el hombre es una botarga de sí mismo, y lo vuelven un bardo, el único capaz de decir las cosas tal y como son.

En una escena, Silverio camina en el reguero de soledades del Zócalo, donde un gigante –acaso el Motecuhzoma de pies de barro del que escribieron Carlos Fuentes y Fernando Benítez– yace derribado ante una pirámide de cuerpos mientras desde la cima Hernán Cortés recita versos de “Petrificada petrificante” de Octavio Paz.

No sé mucho de cine, pero algo sé de la frustración. Cada diálogo de la película, una flecha directa al ego. Cada escena, unas exequias a nuestra cultura.

Bardo es una película sobre el síndrome del impostor: la imposibilidad del artista para encontrar-



se y reconciliarse consigo mismo, con su intimidad; sobre la incapacidad asfixiante de que uno se sienta cómodo con sus logros, sobre la infelicidad que causa el saberse un perpetuo extranjero, que no quiere vivir la vida que vive ni tampoco cree merecer la muerte que no le toca. La eterna frustración de quien –me vence la autoproyección– intenta crear con todo su empeño algo que al final nos encadena. ¿Es un artista sus premios, sus críticas, su Obra? La vida que le tocó vivir, ¿es de veras suya? Y la vida que le escupen los otros, ¿es en serio la vida que vivimos? Los reclamos que nos maniatan, las disculpas que ofrecemos a nuestros padres y amigos, los pasos que nos aplastan y las victorias que nos derrotan, ¿son de veras nuestras?

México en esta película es un eufemismo del Infierno. Una patria donde la desigualdad, la injusticia, la contradicción son el pan de cada día: la materia –como los sueños– de la que estamos hechos. Parodia de sí misma, *Bardo* tiene un humor y una búsqueda de totalidad que recuerda al *Palinuro de México*, y su cacería estética no es menos afanosa. Nada ni nadie queda bien parado; todos son (somos) arrasados por las borrascosas olas de la inmensidad. Cada escena explora un recoveco de nuestra existencia: la ternura del perdón, la inocencia del elogio, la arrogancia de la modestia, la pesadez de la banalidad, el sueño de la razón que no produce monstruos sino que nos deja desnudos de voluntad y de fuerzas, bailando, arrobados como idiotas, en una orgía de desapegos.

***Bardo* es una película sobre el síndrome del impostor: la imposibilidad del artista para encontrarse y reconciliarse consigo mismo, con su intimidad; sobre la incapacidad asfixiante de que uno se sienta cómodo con sus logros, sobre la infelicidad que causa el saberse un perpetuo extranjero.**

13-2-23

Lunes, 6 p.m. Voy con mi psicoanalista. Le expreso que me siento como en *Bardo*, que siento que las cosas que he alcanzado no las merezco, que mi vida la vivo como Silverio bailando desentonado de esa fiesta que es para él y, sin embargo, donde es un completo extraño.

–Perdona E*** –le digo–. ¿Viste *Bardo*?

–Sí –asienta con la cabeza–. Creo que es lo mejor que ha salido en una década.

Es lindo escuchar esta opinión entre todo lo que, a la fecha,



sigo leyendo sobre *Bardo*. (En su mayoría, insensateces.)

Hace 100 años un señor llamado James Joyce publicó una novela llamada *Ulises*, y de no haberle puesto ese nombre, quizá nadie hubiera advertido que esa obra era la odisea de un hombre (Leopold Bloom) en un día cualquiera en Dublín. Si Iñárritu, 100 años después, no le hubiera puesto *Bardo* a su película, que intenta decirlo todo sobre el *ethos* mexicano, aun así habría habido algún sensato que dijera: Detengan todo, hemos encontrado a nuestro Shakespeare, nuestro Homero. **LPyH**

Maximiliano Sauza Durán (Querétaro, 1993) es arqueólogo y maestro en Literatura Mexicana por la uv. Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo 2020 con *Los dioses que huyeron*.

NUESTRO ARTISTA DE INTERIORES

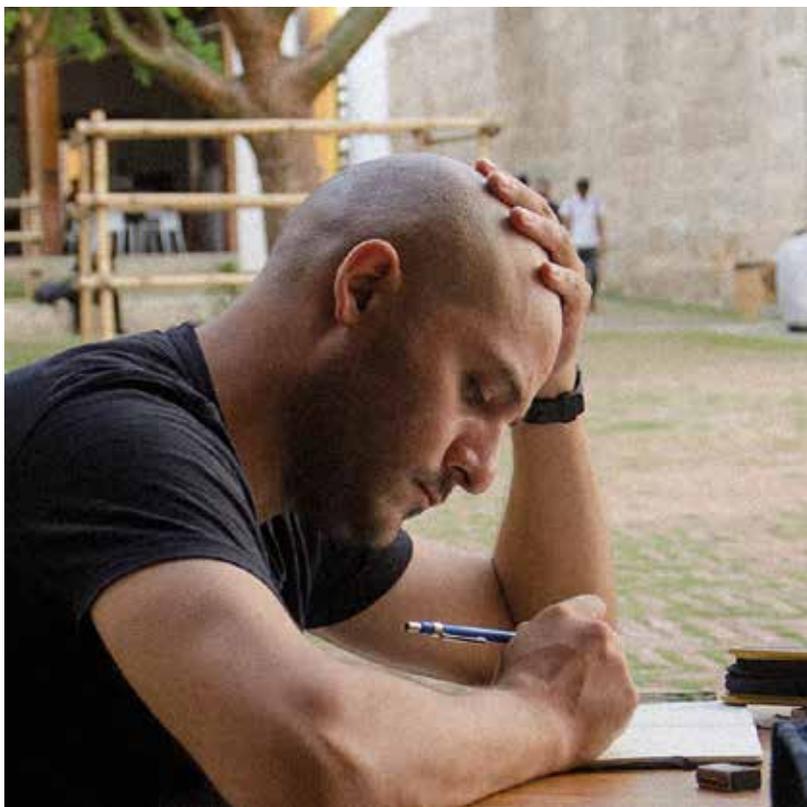
Nació en 1986 en el Distrito Federal. Pasó la adolescencia en Comitán, Chiapas. En 2007 se mudó a estudiar diseño gráfico en Xalapa, donde vive actualmente. Ha enfocado su profesión hacia el diseño editorial en varios formatos y medios, tanto comercial como personalmente.

Fue a partir del 2014 que comenzó formalmente a desarrollar narrativa gráfica y el siguiente año editó la revista de cómics *Insomnio* con contenido propio y de colaboradores, en su mayoría de Xalapa.

En 2015, junto con algunos amigos, formó Ediciones Estridentes, un colectivo de fomento y difusión a las autopublicaciones. Anualmente, Ediciones Estridentes organizó Contracorriente, un encuentro de editoriales independientes, por medio del cual tuvo acercamiento y colaboración con más personas afines al cómic.

A principios de 2016, los artistas Enero y Abril y Eme de Armario formaron junto con Raúl Dieff una pequeña imprenta risográfica/editorial llamada Roto Ediciones, enfocada en la gráfica: fotolibro, dibujo y narrativa gráfica.

A lo largo de nueve años ha publicado y colaborado con cómics, que van desde estilos tradicionales



Raúl Dieff. Fotografía: Ale del Angel

RAÚL DIEFF

[Instagram.com/dieffff](https://www.instagram.com/dieffff)

y saturados, hasta la experimentación geométrica y minimalista.

Su trabajo puede encontrarse bajo los sellos y proyectos editoriales: Roto Ediciones, Mono Ebrío Editorial, *Insomnio Cómics*, Strips, Tiny Splendor, Desert Is-

land y Dextrosa; y se ha mostrado en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Centro de las Artes San Agustín en Oaxaca, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, Casa de la Caricatura de Xalapa, Casa del Hijo del Ahuizote (Rrréplica) en la CDMX, Centro Cultural Casa de Francia-Instituto Francés de América Latina (IFAL) en la CDMX, East Bay Print Sale en Los Ángeles, Estados Unidos, y Feria POP en Xalapa. **LPyH**

el entusiasmo LIBROS

 el.entusiasmo.libros

 el.entusiasmo

 ElEntusiasmoLibros

 <http://elentusiasmolibros.com>

librería latinoamericana
caribeña
contemporánea
narrativa
ensayo
poesía
LIJ

MIGUEL PALACIOS #32, ESQ. BELISARIO DOMÍNGUEZ. COL. CENTRO
XALAPA, VER. LUNES A SÁBADO DE 12:00 A 20:00 HRS.

Universidad Veracruzana

Artis

Revista cultural
universitaria

Reflexiones, crítica y nuevas propuestas sobre
música, danza, teatro, artes plásticas, cine y literatura



<https://www.uv.mx/comunicacionuv/>

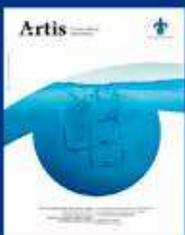
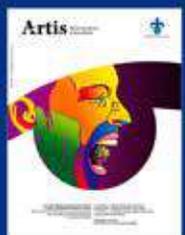


Dirección General de
Comunicación Universitaria

Lomas del Estadio s/n. Edificio D. Primer
Piso. Unidad Central. Zona Universitaria.
Xalapa, Veracruz.



Incluye: suplemento
literario *Pie a tierra*



75
ANIVERSARIO
Universidad Veracruzana
1944-2019

Novedades editoriales

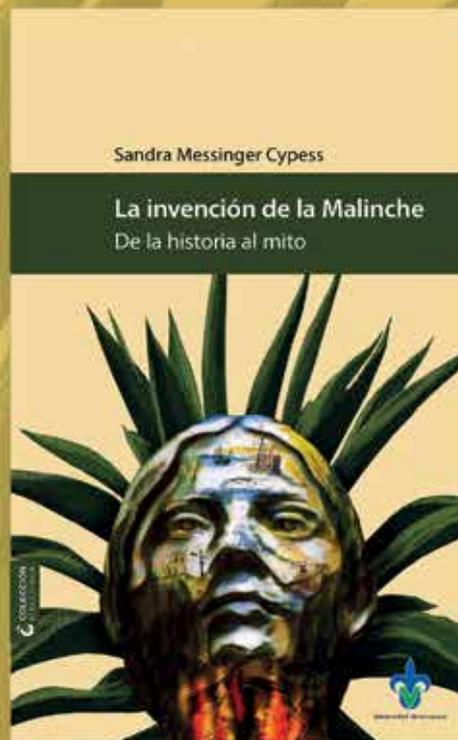
La invención de la Malinche. De la historia al mito

Sandra Messinger Cypess

Doña Marina, nombrada Malintzin por los indígenas, constituye uno de los personajes más importantes de la Conquista de México. Popularmente conocida como la Malinche, fue hija de un cacique, esclava, traductora, guía, intérprete de diversas lenguas, una suerte de embajadora cultural y madre de uno de los hijos de Cortés.

Este libro, *La invención de la Malinche. De la Historia al mito*, es la versión revisada y ampliada del texto originalmente publicado en 1991 en inglés por Sandra Messinger Cypess. Se analizan en él las diversas transformaciones de la representación de Marina en textos literarios y en la cultura popular, desde la Colonia hasta el siglo XXI. Basado en escritos de Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Ireneo Paz, Miguel León-Portilla, Octavio Paz, Elena Garro, Rosario Castellanos, Sabina Berman, Margo Glantz y Jesusa Rodríguez, entre otros escritores y artistas, se sostiene en él la tesis de que la comprensión de esta figura depende de la ideología de quienes la interpretan.

La Malinche, como se apunta en la introducción, continúa siendo un paradigma, objeto de estudio con base en diversas fuentes e ideologías. Así, de manera cada vez más unánime, hoy se le ve como una mujer enigmática, polifacética. Una invención basada en la vida de Malintzin, la mujer nahua cuyo papel fue central en este período de la vida de lo que hoy es México.



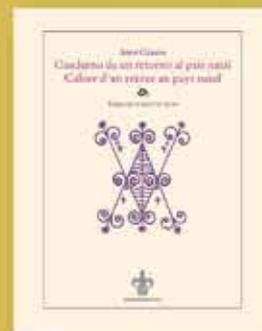
Las lluvias de Estocolmo
de Edgar London
Colección ficción



La matanza de Tehuipango
de Gualberto Díaz González
Colección Biblioteca



Soy de nación campesino. Representación y memoria en el agrarismo veracruzano
de Elissa J. Rashkin
Colección Vida y memoria



Cuaderno de un retorno al país natal
de Aimé Césaire
Traducción de José Luis Rivas
Colección Lenguas de la poesía