

# VOZ de la tribu

REVISTA DE LA SECRETARÍA DE EXTENSIÓN DE LA UAEM

NÚMERO 4

MAYO - JULIO 2015

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

ISSN: 2395-8863

El derecho a la  
dignidad del silencio  
Iván Illich

La significación del silencio  
Luis Villoro

La canción de lo humano  
Humberto Beck

El hueco del abismo  
Javier Sicilia

Sobre el silencio  
Luis Xavier López Farjeat

Entre el silencio y  
el aturdimiento  
Julio Hubard

Silencio, de la música  
a la vida  
Jacobo Dayán

Diálogo con el pintor  
Roger von Gunten

Ricardo Vinós, la búsqueda  
de la inocencia perdida



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

## El silencio



Universidad Autónoma del  
Estado de Morelos

Dr. Alejandro Vera Jiménez  
**Rector**

Dra. Patricia Castillo España  
**Secretaria General**

Javier Sicilia  
**Secretario de Extensión**

Francisco Rebolledo  
**Director de Difusión Cultural**

**NÚM. 4 MAYO - JULIO 2015**

#### CONSEJO EDITORIAL

Miguel Albarrán  
Pietro Ameglio  
Alejandra Atala  
María Elena Ávila  
Ethel Krauze  
Francisco Rebolledo  
Jean Robert  
Javier Sicilia  
Ignacio Solares

#### Director

Francisco Rebolledo

#### Editor

Roberto Abad

#### Diseño y formación

Araceli Vázquez Mancilla

VOZ DE LA TRIBU, año 1, número 4, mayo - julio de 2015, es una publicación trimestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), a través de la Dirección de Difusión Cultural de la Secretaría de Extensión. Camino Antiguo a Ahuatepec 68, col. Lomas de Cortés, CP 62240, Cuernavaca, Morelos, México. Teléfono +52 (777) 177-0342, vozdelatribu@uaem.mx. Editor responsable: Roberto Abad Juárez Serrano. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: No. 04-2014-103112285400-102, ISSN: 2395-8863, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de Título y Contenido: en trámite, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas en la Secretaría de Gobernación. Impresa por Porrúa Print, Ganaderos 149, col. Granjas Esmeralda, Iztapalapa, CP 09810, México, Distrito Federal. Se terminó de imprimir el 11 de mayo de 2015, con un tiraje de 3 000 ejemplares.

La responsabilidad de los textos publicados recae, de manera exclusiva, en sus autores, y no refleja necesariamente el criterio de la institución. No se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. El personal adscrito a la Secretaría de Extensión de la UAEM no cobra honorarios por sus colaboraciones.

*Hidra en vil sobresalto que antaño oyera al ángel  
dar más puro sentido a la voz de la tribu...*

"La tumba de Edgar Allan Poe", STÉPHANE MALLARMÉ  
Trad. Ulalume González de León



Fotografía de Ricardo Vinós  
La luna nueva. Arriaga, Chiapas, 2003

## CONTENIDO

FORO		VOCES DE LA COMUNIDAD	
5	<i>El derecho a la dignidad del silencio</i> Iván Illich	66	<i>Un, dos, tres por el invierno</i> Alma Karla Sandoval
8	<i>La significación del silencio</i> Luis Villoro	68	<i>La sombra, el silencio de Sor Juana Inés de la Cruz</i> Alejandra Atala
17	<i>La canción de lo humano</i> Humberto Beck	70	<i>El arte de la improvisación</i> Susana Frank
25	<i>El hueco del abismo</i> Javier Sicilia	72	<i>La mujer silenciada</i> Lucio Ávila
32	<i>Sobre el silencio</i> Luis Xavier López Farjeat	75	<i>Olvidé que ayer soñaba</i> Rocío Mejía Ornelas
36	<i>Entre el silencio y el aturdimiento</i> Julio Hubard	<b>MISCELÁNEA</b>	
40	<i>Silencio, de la música a la vida</i> Jacobo Dayán	78	<i>iAyotzinapa!</i> Ethel Krauze
43	<i>Justicia social</i> Hugo Ortiz	82	<i>Entre la primavera del águila y el otoño de la serpiente</i> Gustavo de Paredes
<b>VISIONES</b>		86	<i>La legitimidad del dolor</i> Denisse Buendía
45	<i>El legado de la Ruptura</i> <i>Diálogo con el pintor Roger von Gunten</i> Roberto Abad	88	<i>Vagón 16</i> Eder Talavera
57	<i>Ricardo Vinós, la búsqueda de la inocencia perdida</i> Isolda Osorio	90	<i>El pianista</i> Danaé Venegas
		<b>HUELLAS</b>	
		91	<i>Proyectos para la comunidad</i> Jaime Luis Brito
		<b>VOZ DEL LECTOR</b>	
		93	<i>Experiencias de lectura</i>

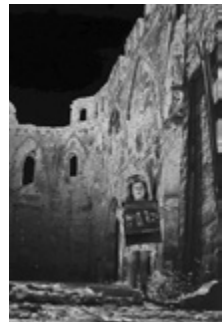
# CARTELERA CULTURAL



**Multidisciplinario**  
 Homenaje a Alejandro Chao y Sara Rebolledo  
 Varios artistas  
 6 de mayo  
 18:00 h  
 Acceso gratuito  
 Auditorio Emiliano Zapata  
 Av. Universidad 1001, col. Chamilpa



**Coloquio**  
 La Universidad de cara a las elecciones  
 Del 11 al 13 de mayo  
 10:00 a 14:00 y 16:00 a 20:00 h  
 Acceso gratuito  
 Auditorio Emiliano Zapata  
 Av. Universidad 1001, col. Chamilpa  
 Mayores informes:  
[www.coloquio-elecciones2015.com.mx](http://www.coloquio-elecciones2015.com.mx)



**Fotografía**  
 Exposición: "Almarío del exilio"  
 Ricardo Vinós  
 Del 20 de mayo al 12 de junio  
 De 9:00 a 19:00 h  
 Acceso gratuito  
 Galería Víctor Manuel Contreras  
 Torre Universitaria de la UAEM  
 Av. Universidad 1001, col. Chamilpa



**Multidisciplinario**  
 Yoga en la UAEM  
 (clase masiva)  
 Por maestros del Centro Shri  
 29 de mayo  
 12:00 h  
 Acceso gratuito  
 Explanada de la Torre Universitaria, av. Universidad 1001, col. Chamilpa



**Música**  
 Muna Zul en concierto  
 11 de junio  
 18:00 h  
 Acceso gratuito  
 Auditorio César Carrizales  
 Torre Universitaria de la UAEM  
 Av. Universidad 1001, col. Chamilpa



**Fotografía**  
 Exposición: "Imágenes, diversidades y contrastes latinoamericanos"  
 Varios artistas  
 Del 17 de junio al 7 de agosto  
 De 9:00 a 19:00 h  
 Acceso gratuito  
 Galería Víctor Manuel Contreras  
 Torre Universitaria de la UAEM  
 Av. Universidad 1001, col. Chamilpa

EL SILENCIO, EN TODAS SUS FORMAS, es el cauce de un mensaje. No es extraño, entonces, que, repetidas veces, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional haya marchado con la bandera del silencio en alto –la última ocasión en apoyo a la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” y a los familiares de los 43 estudiantes desaparecidos en Iguala, Guerrero–. O, en un sentido contrario y ejemplificando lo que parece ser la restauración de un sistema autoritario, que el sistema político quiera silenciar al periodismo crítico, cuyo rostro emblemático es el de Carmen Aristegui. No es extraño, por lo mismo, que la indignación, el dolor y la impunidad, hayan llevado a las víctimas de esta crisis de violencia al silencio del boicot electoral en las próximas votaciones: un llamado a no seguir legitimando las acciones de un Estado fallido, una acción de resistencia civil.

El silencio, en un mundo extremadamente parlante y ruidoso, se ha convertido en una forma del decir cuyos múltiples rostros inquietan. Por ello, en el marco de estos tres escenarios, *Voz de la tribu* dedica su presente entrega a un análisis profundo de las diferentes connotaciones del silencio y su función en diversos contextos sociales. De esta manera, por segunda vez en nuestras páginas, las palabras del gran pensador Iván Illich aparecen, con la traducción de Jean Robert, planteando el derecho a la dignidad del silencio frente a la proliferación de instrumentos genocidas. De Luis Villoro reeditamos un espléndido ensayo en el que el filósofo reflexiona sobre los orígenes y alcances del silencio. El pensador y poeta Humberto Beck revisa con detenimiento las razones por las que algunos poetas –los poseedores del sentido– decidieron callar o explorar, como Paul Celan, el silencio en la poesía, texto que da pie a Javier Sicilia para exponer, desde la intimidad de su experiencia, lo que en su momento muchos intelectuales y lectores no entendieron: ¿por qué dejar para siempre la poesía? Con un tenor similar, el filósofo Luis Xavier López Farjeat entrega un escrito conmovedor que parte de la historia familiar para llegar a una reflexión sobre lo que representa el silencio en términos filosóficos, que se liga con el artículo del poeta y también filósofo Julio Hubbard, que busca desentrañar sus componentes como fenómeno sonoro. Por último, el escritor y periodista Jacobo Dayán cierra la sección **Foro** con una visión interesante sobre la importancia del silencio como un elemento musical y, a la vez, social.

Asimismo, nos aproximamos en esta edición a la pintura de Roger von Gunten, un explorador de la forma y uno de los mayores exponentes en activo de la generación de la Ruptura, y a la obra de uno de nuestros más altos fotógrafos, Ricardo Vinós, cuyas inquietantes imágenes son ejemplo de su maestría en el oficio. 📷

**Informes**

Teléfono: 177 03 42  
 Correo electrónico: [difusioncultural@uaem.mx](mailto:difusioncultural@uaem.mx)

/DifusionCulturalUAEM  
 /Cultura\_UAEM

# EL DERECHO A LA DIGNIDAD DEL SILENCIO

*Iván Illich*

Versión de Jean Robert

*En 1982, en Tokio, Japón, durante el People's Forum: Hope, Iván Illich pronunció la presente conferencia que está recopilada en su libro In the Mirror of the Past. Lectures and Adresses 1978-1990<sup>1</sup>. Aunque el pretexto para su reflexión es la instalación de los misiles Pershing en territorio alemán, la hondura con la que trata la fuerza del silencio frente al horror de las máquinas genocidas, llámense cohetes nucleares, cámaras de gas u otras tantas inventadas por las estructuras técnicas y burocráticas de la modernidad, o de lo que el propio Illich llamó la "Era de los sistemas", es fundamental para entender el sentido del silencio ante el horror indecible en el que vive México.*

EL INVIERNO PASADO, transeúntes de las calles de cierta ciudad de Alemania fueron testigos de una escena poco común. En determinados momentos, y sólo durante una hora, algunas personas se congregaban en intersecciones de calles muy frecuentadas y permanecían silenciosas. Se quedaban calladas en el frío, moviendo a veces los pies para calentarlos, sin pronunciar una palabra, sin contestar preguntas. Después de una hora se iban siempre en silencio. Esa gente muda tenía cuidado de no obstaculizar el tráfico y de no estorbar a los peatones. Su ropa era casual. Generalmente, uno o dos llevaban una pancarta que explicaba la razón de su silencio: "Yo me mantengo en silencio porque no tengo nada que decir sobre el aniquilamiento nuclear".

En ocasiones, me uní a ellos. Y no tardé en notar que esa gente silenciosa podía resultar chocante para los que pasaban por allí: el silencio de estas reuniones sonaba con una claridad irreprimible. El mutismo puede tronar y transmitir un horror indecible. Los alemanes están bien informados

<sup>1</sup> Marion Boyars Publishers Ltd, Londres 1992; existe otra versión en español hecha por Patricia Gutiérrez-Otero en Iván Illich, *Obras reunidas*, vol. II, FCE, México, 2008.

sobre los efectos de artefactos nucleares. Sin embargo, la mayoría de ellos desoye las evidencias científicas sobre las consecuencias de esas armas. Algunos, gente honorable y religiosa, aceptan los riesgos inherentes sobre suelo alemán de un número creciente de misiles estadounidenses *Cruise* y *Pershing*. Sin embargo, una minoría no despreciable y que no deja de crecer se opone con determinación a todo aumento de armamento nuclear, y muchos entre ellos están a favor de un desarme nuclear incondicional.

La gente del silencio representa una provocación viva para los halcones, pero también para las palomas de todas las tendencias. Los que escogen participar en este ritual de esquinas se comprometen a no decir una palabra ni contestar ninguna pregunta. Cierta día un hombre furioso me acosó durante media hora. Estoy convencido de que estaba, tanto como yo, a favor de un desarme nuclear unilateral; simplemente que para él, el silencio no era la forma adecuada de defender esta convicción. Pero en aquel momento y en aquel lugar no le pude contestar.

Ahora puedo mencionar cuatro razones que lo justifican, que muchos comparten como un im-



Manifestación silenciosa en Berlín, 1981. Fotografía de Pete Shacky

perativo y que algunos de nosotros practicamos como un silencio noviolento y defensivo, aun si molesta a algunos de nuestros amigos. Estas razones se pueden entender contestando cuatro preguntas:

- 1) ¿Por qué el silencio como respuesta a las bombas nucleares es tan importante, particularmente en Alemania?
- 2) ¿Por qué yo, un filósofo, creo que los argumentos no son suficientes para resistir a la producción, almacenamiento y manutención de armas nucleares?
- 3) ¿Por qué pienso que el silencio puede ser más persuasivo que la palabra?
- 4) ¿Por qué inscribo el silencio entre los derechos del ser humano que merecen una protección legal?

*Primero.* Pienso que los jóvenes alemanes tienen una relación muy particular con las máquinas genocidas. Pero hay que entender lo que es una máquina genocida. No es un arma. Es, al igual que la bomba atómica, un tipo de fenómeno fundamentalmente nuevo. Mientras que el genocidio no es nuevo, los artefactos nucleares son objetos sin ninguna similitud con cualquier cosa construida en el pasado. Leemos, por ejemplo, en la Biblia que los judíos creyeron haber recibido de su Dios la orden de exterminar a todos los seres humanos que vivían en ciertas ciudades que habían conquistado. Pero nuestros antepasados cometieron genocidios con medios que tenían también otros usos: bastones, cuchillos o fuego. Se podían usar tanto para fines pacíficos –como la preparación de los alimentos– como para actos atroces de tortura, asesinato y genocidio. No se puede decir lo mismo de las bombas atómicas. Su propósito exclusivo es el genocidio. No sirven para algo más, ni siquiera para asesinar.

Esos instrumentos de genocidio, inventados con el propósito de aniquilar a pueblos enteros, se concibieron por primera vez a principio de los años cuarenta, cuando el presidente Roosevelt, estimulado por Albert Einstein, puso en marcha el programa de fabricación de una bomba atómica. Hitler ordenó investigaciones similares en Alemania; simultáneamente a este proyecto científico, ordenó la construcción de campos de concentración para exterminar judíos, gitanos, homosexuales y otros grupos considerados indignos de vivir.

Esos campos habían operado durante cuatro años cuando el *Enola Gay* dejó caer su bomba sobre Hiroshima. Estaban administrados por alemanes que ya han muerto o son muy viejos. Sin embargo,

muchos alemanes jóvenes sienten que existe una asociación personal entre las máquinas genocidas y ellos, aunque no hayan nacido cuando fueron cerrados o desmantelados los últimos campos de concentración, las últimas cámaras de gas y los últimos hornos crematorios. Esos jóvenes, perseguidos por las imágenes de los campos, experimentan un horror indecible. Consideran innecesario, y de hecho imposible, formular lógicamente lo que les haría oponerse a toda intención de reconstruirlos; innecesario porque nadie, en Alemania propone tales campos y consideran imposible discutir lo que es obvio.

En la Alemania nazi los únicos que argumentaron contra la construcción y la operación de campos de concentración fueron algunos funcionarios de alto rango que pensaban que había que posponer el genocidio o que había que perpetrarlo más eficazmente con otros medios. Otros aun querían llamar la atención sobre sus excesivos costos. Hoy muchos europeos jóvenes rechazan la lógica de esos funcionarios. Reconocen que las bombas atómicas no son armas, sino instrumentos genocidas. Ven con peculiar lucidez que hay que oponerse a su existencia –particularmente a su colocación en suelo alemán–, pero sin gastar una sola palabra en ello.

*Segundo.* Sé que ciertas personas gritan de horror cuando no pueden controlar sus emociones. Y no hay nada malo en actuar por intuición del corazón más que por claridad de espíritu. Pero, como filósofo, sé también que existen poderosas razones para no dejarse involucrar en ningún debate sobre ciertos temas. Los judíos y una franja de cristianos piensan que no deben pronunciar el nombre de Dios. Filósofos modernos han identificado conceptos que transforman en sinsentidos los enunciados en los que aparecen. En los testamentos, por ejemplo, es común la frase que empieza por: “Después de mi muerte quiero...”, pero carece de sentido: muerto ya no puedo querer nada.

“Máquina genocida” es otro de esos conceptos a los que la lógica atribuye un “estatuto epistemológico extraordinario”. De la bomba atómica (y, en mi opinión, de las plantas nucleares también) sólo puedo hablar con argumentos que demuestran que son máquinas genocidas. Y cuando esto ha sido comprobado, ya no puedo usar este concepto en una frase sin deshumanizar mi estatus de hablante. No puedo entrar en ninguna discusión en la que se mencione la amenaza de genocidio.

*Tercero.* Cuando me topo con gente que pretende argumentar sobre el genocidio, sólo puedo gritar. Paradójicamente, el grito es más cercano al silencio que a la palabra. Hay formas de lamento

y de grito que, como el llanto o la sílaba “Om” del yoga, se encuentran fuera del ámbito del lenguaje, como el silencio. Y esas formas de expresión pueden hablar más fuerte y con más exactitud que las palabras.

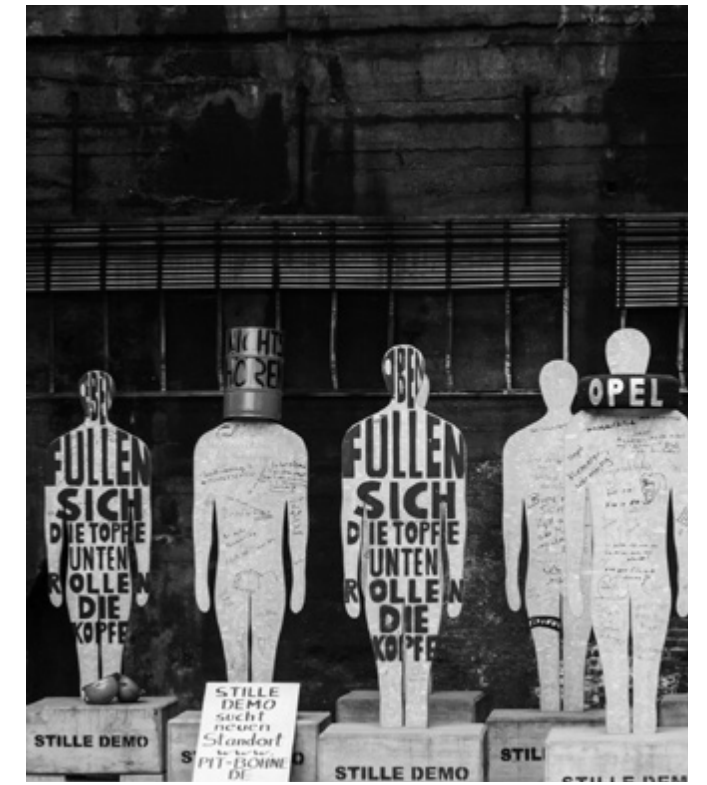
El silencio, enmarcado por gritos de horror, trasciende el lenguaje. Gente de diferentes países y de varias edades, sin lengua común, pueden hablar al unísono en su grito silencioso.

Finalmente, la oposición incondicional a la existencia de máquinas genocidas, expresada por un voto de silencio, es radicalmente democrática. Permítanme explicarme: si afirmo que las bombas no son armas, sino máquinas genocidas y argumento como científico que la energía nuclear pondrá inevitablemente en peligro a las futuras generaciones, el peso de mi argumentación dependerá de mi competencia en un tema complejo y mi credibilidad de mi estatus social. Los argumentos públicos, particularmente en la sociedad actual dominada por los medios de comunicación, sólo pueden ser jerárquicos. Pero ése no es el caso del silencio elocuente por el que se opta racionalmente. Hasta el experto más inteligente y experimentado puede usar el silencio como su *última palabra*. Y cada quien en el mundo puede optar por la protesta silenciosa y expresar de esa manera su horror indecible, para dar voz a su fe directa en la vida, a su esperanza por sus hijos. La decisión de permanecer silencioso y el ritual del “no gracias” son una voz con la que la mayoría puede hablar con gran sencillez.

*Cuarto.* Al hablar del silencio como de un ejemplo a seguir no quiero desanimar ningún debate razonable sobre las razones de guardar silencio. Pero reconozco que el silencio amenaza con introducir la anarquía. El que permanece mudo es ingobernable. Y el silencio prolifera. Por lo tanto, habrá intentos de romper nuestro silencio. Se solicitará nuestra participación en “discusiones sobre la paz”. Hasta es posible una cacería de brujas contra la gente del silencio. Hay que reivindicar y defender el derecho de retirarse silenciosamente del debate y de poner, así, fin a la argumentación, cuando los participantes consideran amenazada su dignidad. Y también hay que reconocer el derecho de propagar el silencio frente al horror.

#### Yo también he decidido permanecer en silencio

Leído y distribuido en el 20 *Evangelischer Kirchentag* de Hannover, 9 de junio de 1983.



Manifestación silenciosa, de Katrin Glaesmann  
Duisburgo, Alemania, 2014.

Yo también he decidido permanecer en silencio,

- porque no entraré en ningún debate sobre el genocidio;
- porque las bombas nucleares no son armas; no tienen otro uso que el exterminio del ser humano;
- porque el despliegue de bombas nucleares resta todo sentido a la paz y a la guerra;
- porque el silencio es, aquí, más elocuente que las palabras;
- porque aceptar discutir las condiciones por las cuales renunciaría a usar esas bombas haría de mí un criminal;
- porque la disuasión nuclear es una locura;
- porque rechazo amenazar a los demás con mi suicidio;
- porque la “zona de silencio” que rodeó el genocidio de los nazis ha sido reemplazada por una “zona de argumentación”;
- porque sólo mi silencio puede hablar claramente en esta zona de pláticas compulsivas de paz;
- porque mi silencio horrorizado no puede ser usado o manipulado;
- porque...

Raye lo que no le parezca adecuado. Añada sus propias razones de silencio. Haga circular. ☛

# LA SIGNIFICACIÓN DEL SILENCIO

Luis Villoro

*La acción de abstraer el sentido de las palabras es compleja, sin embargo se vuelve una práctica mucho más difícil cuando lo que se intenta obtener es el significado de la ausencia de éstas, es decir, el silencio. Visto como un elemento poético y discursivo, el silencio –dice Luis Villoro (1922 - 2014), quien lo define con su prosa exacta como “la materia en que la letra se traza, el tiempo vacío en que fluyen los fonemas”–, halla su forma justamente entre los intersticios del habla, en la circunstancias. Entonces, si es considerado un elemento más del lenguaje, ¿cuáles son sus alcances? ¿Existe el lenguaje en el silencio? ¿Cuál es su función? Este gran filósofo mexicano nos brinda sus reflexiones, en las que ahonda en torno a los diferentes niveles de lectura que puede tener el silencio, el significado y el significante.*

CUANDO LOS GRIEGOS quisieron definir al ser humano, lo llamaron *zoon lógon éjon*; lo que, en su acepción primitiva, no significa “animal racional”, sino “animal provisto de la palabra”. La palabra, en efecto, es patrimonio que el individuo no comparte con ninguna otra criatura. El mundo humano llega hasta donde alcanza el lenguaje, y éste no sería *nuestro* mundo si no se conformara a las significaciones que el lenguaje le presta.

Para estudiar el lenguaje muchos filósofos suelen partir de la proposición y limitar el habla al lenguaje predicativo, conforme a las reglas lógicas y provisto de significaciones invariables. Todo lo que tuviera sentido podría ser traducible a ese lenguaje. Así, se tiende a reducir la esfera de la significación a la del lenguaje discursivo; cualquier otra forma de expresión sólo significaría en la medida en que pudiera transportarse a ese lenguaje.

Pero para explicar la palabra discursiva es necesario admitir una posibilidad *previa* de la existencia: la posibilidad de comprender el mundo en torno aludiendo a él significativamente. Y esta referencia significativa del mundo en torno es anterior al lenguaje predicativo, se encuentra ya en la percepción, en la conducta práctica, en el gesto. No necesito palabras para significar; cualquier conducta dirigida al mundo puede hacerlo. Por ello dirá Heidegger que las significaciones no resultan de las palabras, las preceden. “A las significaciones les brotan palabras, lejos de que a esas

cosas que se llaman palabras se les provea de significaciones”<sup>1</sup>. El lenguaje discursivo es sólo una de las actualizaciones de una actitud significativa previa que Heidegger llama el “habla”. La mímica y la danza, la música, el canto y la poesía son modos del habla; y, como veremos, también lo es el silencio.

Posibilidad originaria del habla es tanto el decir como el callar, escribe Heidegger<sup>2</sup>. Entre esos dos extremos se tenderá toda forma de lenguaje. Podemos preguntar: ¿qué relación guardan esos dos términos en el seno del lenguaje? En particular: si el silencio es ausencia de palabra, ¿cómo puede ser una posibilidad del habla? No pretendemos resolver aquí estos problemas difíciles. Tan sólo exponemos algunas reflexiones –provisionales aún– que ayudarán, esperamos, a plantearlos mejor.

Dirijamos primero nuestra atención a la palabra discursiva. Como todo lenguaje, la palabra discursiva intenta designar el mundo circundante. ¿En qué medida, al designarlo, lo altera?

Antes del discurso estamos en contacto directo con las cosas, las experimentamos y manejamos, nos conmovemos con ellas o en ellas actuamos, pero siempre necesitamos de su presencia. Sin el lenguaje no podríamos referirnos al mundo en su ausencia. Con la palabra aparece la posibilidad de

<sup>1</sup> *Sein und Zeit*, 34. (Seguimos la traducción de Gaos, *El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951).

<sup>2</sup> *Ibid.*

desprendernos de las cosas y de referirnos a ellas sin contar con su existencia actual. La palabra pone a distancia las cosas y a la vez mantiene nuestra referencia a ellas. Según Wundt y su escuela, habría que colocar el inicio del lenguaje en el momento en que el ser humano no acierta a aprehender una cosa para manejarla y se limita a señalarla. La indicación supliría el acto fallido de prensión e iniciaría el lenguaje: trato de agarrar algo pero, por alguna causa, noto que está fuera de mi alcance; entonces lo indico, primero con el dedo, luego con un sonido articulado que reemplaza el objeto inmanejable. Se ha descubierto, en efecto, que en muchas lenguas primitivas las primeras palabras fueron demostrativas<sup>3</sup>. La palabra brotaría, así, de un intento fallido de manejo, supliría la presencia inmediata del objeto con la simple referencia a él. Con ese intento se abre una posibilidad exclusiva del ser humano, de poseer las cosas de un modo más sutil que la prensión: poseerlas en figura, por medio de un signo que las mantenga ante la conciencia como término de referencia.

Al vincular un fonema con un objeto podemos dirigirnos a éste en su ausencia. El fonema indica primero el objeto (como el gesto del dedo índice), pero luego –y éste es el paso decisivo– toma sus veces, lo suplanta; entonces, se ha convertido en “símbolo”. La función simbólica, esto es, la posibilidad de referirnos a las cosas por medio de signos que las suplan, constituye la esencia del lenguaje discursivo. Gracias a ella puede el individuo aludir al mundo entero sin estar obligado a sufrir su presencia. Y esta posibilidad sólo pertenece al ser humano. Muchos animales pueden asociar a objetos determinadas palabras, mas las utilizan como señales de la presencia de esos objetos, no como *símbolos* que los suplan. Vinculan *dos hechos* distintos de su campo perceptivo; igual que los perros de Pavlov asociaban el sonido de la campana a la presencia del alimento. Siempre un hecho existente remite a otro igualmente existente; es señal, no símbolo, del otro. Observemos cómo reacciona un perro al escuchar el nombre de su amo: de inmediato para las orejas, olfatea el aire, alerta, para *buscar* al amo. El fonema está asociado a la presencia del amo, a los olores y formas que lo acompañan; es, en último término, un elemento más en el complejo de cualidades ligadas habitualmente con la percepción del cuerpo del amo. El perro vincula un fonema con un contenido olfativo y visual, no “comprende” una palabra.

Es probable que también en el ser humano pase primero el lenguaje por una fase semejante. Pero

después la rebasa; el fonema se convierte, entonces, en símbolo. Si en una conversación se menciona el nombre de “Sócrates”, a nadie se le ocurrirá buscarlo por el cuarto. La palabra no funge aquí (aunque a veces, en un uso circunstancial, pueda asumir esa función) como un fonema asociado a una presencia, sino como un signo colocado “en lugar” de ella.

“Comprender” un símbolo quiere decir: poder referirnos a un objeto sin tener necesidad de percibirlo. El símbolo “representa” la cosa; literalmente: provee una presencia que suplanta a otra.

De ahí la función liberadora de la palabra. Gracias a ella tuvo el ser humano aquello de lo que el animal carecía: el poder de referirse a las cosas sin estar esclavizado a percibir las, de comprender el mundo sin tener que vivirlo personalmente. El individuo, con la palabra, creó un instrumento para sustituir el mundo vivido y poder manejarlo en figura.

*La función simbólica, esto es, la posibilidad de referirnos a las cosas por medio de signos que las suplan, constituye la esencia del lenguaje discursivo. Gracias a ella puede el individuo aludir al mundo entero sin estar obligado a sufrir su presencia. Y esta posibilidad sólo pertenece al ser humano.*

Por eso, el ideal del lenguaje discursivo sería suplir las cosas de modo tan perfecto que la estructura de las palabras correspondiera a la estructura de las cosas que reemplaza. Un lenguaje de ese tipo es la meta regulativa de todo lenguaje discursivo coherente. El lenguaje proposicional, ha dicho Wittgenstein, es una “figura” o un “modelo” de la realidad<sup>4</sup>. El lenguaje “figura” el mundo en el sentido de traducir en una estructura de signos una estructura de objetos. Wittgenstein nos da un símil: el lenguaje reemplaza la realidad al modo como la notación musical sustituye una sinfonía, y las irregularidades de las rayas del disco gramofónico sustituyen una y otra<sup>5</sup>. La estructura entera de la sinfonía queda traducida, en la partitura y en las ondulaciones físicas del disco, por otras estructuras. Cada estructura “figura” o “modela” la otra. Pero no nos dejemos engañar por el símil. Esta capacidad figurativa del lenguaje no debe entenderse como si cada palabra duplicara un rasgo de la realidad. No es la lengua una especie de “dibujo” o “imitación” de las cosas. Más bien hay que pensar en dos formaciones paralelas –la de los signos lingüísticos y la de la realidad– que pueden traducirse entre sí según las reglas determinadas, pero ninguna de las

<sup>3</sup> Véase: Cassier, *The Philosophy of Symbolic Forms*, Tale, vol. I, pp. 180 y ss., 202 y ss.

<sup>4</sup> *Tractatus Logicus Philosophicus*, 4.01 y 4.011.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, 4.014.

cuales “copia” a la otra. Se trataría de la proyección de una formación en la otra, en el sentido en que los matemáticos emplean esa palabra. Cualquier forma geométrica puede figurarse en signos algebraicos y, a la inversa, cualquier ecuación puede proyectarse en una figura geométrica; para hacerlo basta conocer las reglas específicas que regulan esa proyección. Pero no podemos decir que los componentes de la ecuación “copien” o “dibujen” los elementos de la forma espacial, sino más bien que la estructura del álgebra es convertible en la de la geometría y viceversa. Así también el lenguaje sería una “proyección” de la realidad que, al figurarla en una estructura distinta, podría reemplazarla. Y la lógica sería el conjunto de las reglas que rigen esa proyección. Un lenguaje alógico no podría, pues, “figurar” la realidad.

Pero para traducir la figura geométrica, la ecuación algebraica tiene que prescindir de su modo propio de existencia, el espacio intuitivo; ninguna cualidad meramente perceptiva del espacio puede traducirse. Así también el discurso: con tal de figurarlas en una estructura simbólica, la palabra discursiva hace abstracción de la presencia actual de las cosas; al prescindir de su presencia, tiene que olvidar todas las cualidades vividas ligadas con ella; y sólo gracias a este olvido puede comunicar la realidad en figura. Porque el disco hace abstracción de la vivencia actual de la orquesta, puede comunicar la sinfonía; porque la ecuación prescinde de la percepción espacial, puede enseñar la forma geométrica.

Para cumplir con su fin, un lenguaje discursivo debería estar constituido de significaciones *invariables y objetivas*; de tal modo que el interlocutor pueda en todo momento proyectar con exactitud la misma realidad que ese lenguaje haya figurado. En un lenguaje discursivo perfecto no cabría la menor ambigüedad, el menor equívoco. Ninguna lengua existente cumple, por supuesto, con ese ideal, pero todas, en la medida en que son instrumentos para figurar y comunicar la realidad, tienden a él. Los lógicos modernos han tratado de indicar las características de una lengua ideal. En ella no habría lugar para las vacilaciones significativas que dependen de las circunstancias cambiantes de la experiencia personal. Las palabras del lenguaje cotidiano que Russell llama “egocéntricas” y Husserl “ocasionales”, tales como “yo”, “tú”, “aquí”, “ahora”, “esto”, “aquello”, deberían descartarse, pues hacen referencia a contenidos de experiencia variables con cada individuo y, por tanto, incapaces de que sean comprendidos sin esa experiencia. Por otra parte, todas las significaciones subjetivas, que dependen de la perspectiva

personal, deberían igualmente omitirse. Así, un lenguaje discursivo puro sólo constaría de significaciones invariables y objetivas.

Tal es, sin duda, el lenguaje científico. De él quedan eliminadas todas las significaciones variables y subjetivas. En lenguaje científico no se diría, por ejemplo: “veo ahora un meteoro”, sino “un meteoro es visible a las 8:00 p.m. del M. G., a tantos grados de latitud norte y tantos otros de longitud oeste”. Ni tampoco: “un prado alegre” y “esa trágica noche”, sino “un prado cuya visión se acompaña en la persona X de un sentimiento de alegría” y “la noche en que la persona Z fue protagonista de un acontecimiento trágico”.

Por último, la palabra elimina el carácter singular con que las cosas aparecen y, por ello, tranquiliza. Antes del lenguaje todo para el ser humano es nuevo, nada habitual ni previsible. Conforme se desarrolla un lenguaje, el asombro que primero le producen las cosas va cubriéndose de un tenue velo de familiaridad, y sólo entonces empieza a sentirse seguro en su mundo. Cuando el niño ve u oye algo desusado, lo primero que hace es preguntar por su nombre. Una vez que lo sabe, aunque no lo comprenda, empieza a tranquilizarse. Porque ya sabe que “aquello” tiene un nombre y no es, por lo tanto, algo absolutamente insólito: si tiene un nombre, puede reconocerse. Algo sin nombre es insufrible pues no podría jamás saber a qué atenerse con ello; si tiene un nombre, en cambio, puede clasificarlo, hacerlo un poco suyo, manejarlo por medio de su símbolo. El niño quiere saber cómo se llaman todas las cosas, para que se le hagan hospitalarias. Para los primitivos, poseer el nombre de una cosa o de una persona es ya, en cierto modo, apropiársela. Y aún entre nosotros no hay mejor prueba de confianza que descubrir al amigo el nombre propio y permitir que lo emplee a su gusto.

Siempre es asombroso lo insólito, es decir, lo que sólo se da una vez y no sabemos cómo ni cuándo podrá repetirse; asombroso es “lo que no hay”, lo inesperado y singular. Y el nombre permite reconocer cualquier objeto. Nombrar algo es identificarlo con otro fenómeno que ya ha aparecido y, a la vez, poder reconocer sus apariciones ulteriores. La recognición elimina la alteridad absoluta, la singularidad de lo insólito, y convierte en habitual el mundo en torno. Además, con cada nombre están ligadas ciertas notas fijas y excluidas otras. Nombrar es, pues, proyectar en una estructura lógica que determina las cualidades que sean compatibles con él. Por ello elimina las posibilidades inusitadas e imprevisibles.

En suma, un lenguaje discursivo perfecto, para que pueda figurar y comunicar la realidad con exac-



Escultura *El alma del Ebro*, de Jaume Plensa. Fotografía de Domingo Horcas

titud, tendría que prescindir de la perspectiva personal del observador; para ello tendría que hacer abstracción de la presencia de las cosas con todas sus notas vividas, así como de su carácter insólito y singular. Porque el lenguaje discursivo no habla de un mundo vivido, sino de un mundo representado.

Por él sé que el sol que cada día se levanta es siempre el mismo e irradia a toda hora una luz semejante. Pero en mi mundo vivido, anterior al discurso, ese disco luminoso es nuevo cada día y cobra por momentos fulgores de esplendor inesperado.

El lenguaje discursivo encubre mas no elimina la extrañeza del mundo, ni suprime la capacidad de asombro. Debajo de las palabras, las cosas siguen siendo singulares e imprevisibles. Todo puede ser novedoso, aun lo más cotidiano. ¿Hay algo más extraño que el suave tintineo de una copa de cristal corriente entre las manos? ¿Hay algo más sorprendente que la lengua de fuego que surge de pronto, vivaz, en la estufa cotidiana? Cualquier cosa puede ser a la vez algo habitual, representable en el discurso, y una presencia viva e irrepresentable. Y ambos caracteres no se contradicen, porque dependen de la actitud con que signifiquemos el mundo en torno y de la forma de habla que empleemos para expresarlo. En la primera actitud significamos el mundo tal como es “en sí”, independientemente de las emociones o valoraciones que en nosotros suscite. En la segunda, trataríamos de significarlo tal como se presenta “para nosotros”, revestido de todas las notas que acompañan su

mera presencia. Al primer modo de significar el mundo corresponde el lenguaje discursivo; al segundo, la poesía y, en propiedad, el silencio.

“El mundo está escrito en lenguaje matemático”, decía Galileo. Es cierto: la estructura total del universo podría proyectarse en unas cuantas fórmulas, en una breve estructura simbólica que la figurara adecuadamente. Esos símbolos encerrarían todo lo que del mundo pudiera predicarse objetivamente. Los signos que llenan una pequeña libreta supliendo la presencia del universo: tal sería el ideal de la ciencia. Pero también Pascal tenía razón cuando exclamaba: “El silencio de los espacios infinitos me espanta”. Porque el mundo es a la vez palabra discursiva y presencia silenciosa, claro sistema matemático y portento asombroso.

Supongamos ahora que queremos expresar y comunicar a los demás esa presencia vivida del mundo. El habla originaria tendrá que buscar una forma de lenguaje distinta a la discursiva. Inventará varias, pues es rica en recursos. Desde la piedra burda con que erige sus edificios hasta el sutil ademán de la danza, todo podrá servirle de signo para nuevos lenguajes. Pero también tendrá otra posibilidad que aquí nos interesa particularmente porque nos pondrá sobre la traza de nuestro tema central, el silencio: podrá significar el mundo vivido mediante la negación de las significaciones invariables y objetivas del lenguaje discursivo. Es decir, intentará utilizar el lenguaje discursivo a modo de negar justamente su carácter discursivo. Significará por un rodeo: mostrando cómo las

palabras reducidas a significaciones objetivas son incapaces de significar cabalmente lo vivido. Nacerá entonces un lenguaje paradójico basado en la ruptura, en la destrucción de los significados habituales del discurso. Y así como el lenguaje objetivo perfecto era el ideal de toda palabra discursiva, así este lenguaje paradójico será, en el fondo, el límite a que tiende toda verdadera poesía.

Un ejemplo bastará: son los días de la canícula. El sol está en el cénit. Es el momento del mediodía. El lenguaje discursivo nombra lo que ve: si quiere designar cosas reales dirá, por ejemplo: “El sol es visible en el cénit a tal hora del M. G. y en tal lugar preciso”; si desea designar el simple dato de percepción, tal vez diga: “En el centro de la semiesfera celeste se ve un disco luminoso de color amarillo claro”. Habrá captado todo lo que el fenómeno tiene de objetivo y podrá suplantar su presencia vivida. Pero un poeta, refiriéndose al mismo fenómeno dirá:

Coronado de sí el día extiende sus plumas.  
¡Alto grito amarillo,  
caliente surtidor en el centro de un cielo  
imparcial y benéfico!...<sup>6</sup>

El mismo fenómeno es a la vez un astro en determinada posición sobre el horizonte y un “alto grito amarillo” en un cielo “imparcial y benéfico”.

¿Qué ha tratado de designar el poeta? En primer lugar, la presencia concreta del fenómeno tal como es vivido en ese instante privilegiado. Por ello no pudo hacer caso omiso de las notas que su situación y enfoque personales revelaban en él. El lenguaje poético no ha hecho abstracción de las cualidades que la emoción o la fantasía muestran en el objeto; al contrario: ha tomado el objeto en toda la riqueza de contenido que presenta. Porque no ha tratado de significar el objeto “en sí”, sino el objeto tal como se muestra “para el ser humano”.

Esto se haría más claro al observar el cambio de significado que se opera al intentar traducir el lenguaje poético en lenguaje objetivo. “Alto grito amarillo”, por ejemplo, ocultaría una significación objetiva que expresaría alguna frase como ésta: “mancha de color amarillo, situada a gran altura respecto del observador, tan brillante que puede asociarse a un sonido de tono muy agudo”. A primera vista parece que las dos frases difieren por su forma y eufonía, pero no por su significado. Con todo, por poco que las comparemos, nos percatamos de que la traducción discursiva no sólo altera la forma verbal del poema, sino también su signifi-

cado. Las dos frases no dicen lo mismo. “Alto grito amarillo” designa una unidad de cualidades vividas en la que están ligados datos de percepción, de fantasía y cualidades emotivas, referidos al mismo objeto. Su traducción discursiva, en cambio, designa una multiplicidad de hechos objetivos (la mancha amarilla, el sonido agudo, la asociación entre ambos) no necesariamente vividos por nadie. El sentido inherente al simple enunciado es, por ello, distintivo en uno y otro caso. Del sentido pleno de la frase poética forman parte notas emotivas, “subjetivas” por tanto, que están ausentes del sentido de la frase discursiva.

En segundo lugar, la palabra poética suple una presencia para tratar de revivirla de inmediato en la imaginación y emoción de otra persona. Sólo sirve de fugaz intermediario entre dos experiencias. En efecto, puesto que la expresión poética no ha prescindido de las cualidades vividas del objeto, sólo será plenamente “comprendida” al revivir esas cualidades. Su traducción objetiva, en cambio, puede ser comprendida sin acudir a una nueva experiencia, justamente porque su sentido carece de notas “subjetivas”. La significación poética dota de un uso distinto a la palabra: no sólo pretende figurar una realidad para comunicarla, sino intenta suscitar de nuevo en el oyente todas las cualidades inherentes a su presencia.

Pero para poder hacer esto el poeta ha tenido que emplear las palabras negando sus significaciones invariables y objetivas: “Alto grito amarillo” ha llamado al sol. Más que decir lo que es, alude a lo que no es; se trata de un “grito” distinto a cualquier grito conocido, pues designa algo que a ningún sonido podría convenirle. Según su significado objetivo, un sonido no puede tener color ni estar, cual una cosa, elevado en las alturas. “Amarillo” no responde tampoco a ningún color reconocible, pues ningún color habitual es cualidad de un elevado sonido. Es un “amarillo” capaz de estallar en gritos; un color que consiste en no ser como todo color, designa una cualidad singular y única. Así, “amarillo” y “alto” niegan la significación objetiva de “grito” y viceversa; por esta negación, las palabras usuales del lenguaje discursivo adquieren un nuevo significado en el contexto poético. El poeta ha dotado a las palabras de un nuevo sentido constituido justamente por la negación de su sentido objetivo. Y este sentido poético es indefinible, es decir, es intraducible a otras palabras provistas de significaciones objetivas, pues brota de la contraposición de significaciones que se rechazan recíprocamente y queda constituido por esa negación recíproca. Por ello, los significados poéticos no pueden estar ligados en forma

invariable a determinadas palabras, surgen en el contexto, de modo inesperado, de la distorsión de los significados objetivos. Son significaciones insólitas que en rigor nunca podrán repetirse en otros contextos. Y sólo así puede hablar el poeta de algo singular e irrepetible.

Si era propio de la palabra discursiva permitir la reconocimiento de un objeto y adscribirle ciertas notas fijas, el poeta ha roto esa función normal del discurso; su lenguaje es una negación de las significaciones invariables de la palabra. Designa lo extraordinario y manifiesta a la vez que la presencia insólita de las cosas es indecible para el lenguaje discursivo. Y en verdad toda metáfora tiende a decir lo mismo, en la medida en que rompe la significación precisa que el discurso exige; toda metáfora es ya un principio de negación de la palabra. Pero a menudo fracasa, y sólo el gran poeta logra efectivamente significar con un lenguaje negativo.

No obstante, también la distorsión de la palabra tiene un límite. Si prolongáramos hasta el fin la negación de las significaciones del discurso, cesaría la palabra. La negación total de la palabra es el silencio. Y tal vez, con esta perspectiva, la poesía podría verse como un habla en tensión permanente entre la palabra y su negación, el silencio. En rigor, sólo podría realizarse plenamente en la total negación del discurso, mas entonces desaparecería como habla... ¿Desaparecería efectivamente? ¿No habría un habla del silencio?

Con esta pregunta tocamos el punto crucial de estas breves reflexiones. El intento de mostrar el mundo tal como es vivido conducía a la negación de la palabra y ésta, en su límite, al silencio. Pero, ¿es capaz de indicar algo el silencio?

Ante todo debemos descartar de nuestra consideración el silencio como simple ausencia de todo lenguaje. El mutismo nada dice. No pertenece al habla, sino a su carencia, y no puede aquí interesarnos.

También descartaremos otro aspecto del silencio lleno de posibilidades y sugerencias, pero que aquí no debe detenernos. Nos referimos al silencio como *señal* de determinadas vivencias psíquicas: la reserva que distingue a un alma grave o recogida, el silencio manso que oculta una actitud humilde o el silencio altivo que anuncia orgullo y desprecio, el noble silencio farisaico de quien juzga. En estos casos el silencio es índice de una actitud espiritual o de un estado de ánimo y puede ofrecer una ventana abierta para el estudio de la intimidad ajena. Pertenece a un estilo de conducta, al modo como el ser humano se muestra exteriormente, ante los demás o ante él mismo. Está emparentado con el gesto y la fisonomía. Igual que un ceño airado o un ademán impulsivo, puede ser signo

de un acontecer psíquico, mas no significa, no designa nada acerca del mundo en torno. Aquí no nos concierne, ahora sólo nos interesa el silencio como componente de un lenguaje capaz de referir al interlocutor a cosas distintas de él mismo; nos interesa como elemento significativo.

En primer lugar, hay un silencio que acompaña al lenguaje como su trasfondo, o mejor, como su trama. La palabra lo interrumpe y retorna a él. Parece surgir de su seno, llenarlo mientras se pronuncia y hundirse en él cuando cesa. Sin un fondo uniforme y homogéneo en que se destaquen, las palabras no podrían separarse, conjugarse, dibujar una estructura. Este silencio es la materia en que la letra se traza, el tiempo vacío en que fluyen los fonemas. En otras formas de expresión tiene también su equivalente: en la pintura, es el fondo sin color ni forma que permite, por ejemplo, el matiz del claroscuro; en la arquitectura, lo vanos y el vacío que separan y enlazan las masas tectónicas.

---

*...hay un silencio que acompaña al lenguaje como su trasfondo, o mejor, como su trama. La palabra lo interrumpe y retorna a él... Este silencio es la materia en que la letra se traza, el tiempo vacío en que fluyen los fonemas.*

---

Este trasfondo de la palabra tiene también su lugar entre los signos materiales que emplea el lenguaje. La escritura cuenta con los signos de puntuación para señalarlo, y en la notación musical hay signos que llevan justamente el nombre de “silencios”. Las pausas, el ritmo, que encuadran la palabra oral, la subrayan o destacan, son signos lingüísticos igual que los fonemas. Pero todos ellos sólo funcionan como la trama o el linde de los elementos propiamente significativos del lenguaje. En este sentido, son signos que no se refieren a nada, sino que sólo permiten la organización de los otros elementos del lenguaje. Ellos mismos no significan aún nada.

Sin embargo, en casos determinados, los silencios del lenguaje parecen rebelarse contra ese papel acompañante y querer, también ellos, significar algo. Por lo pronto su pretensión es modesta: sólo quieren designar palabras que los suceden en la trama del lenguaje. Antes de aparecer una palabra puede haber un silencio que la anuncie. Hay pausas que indican claramente la inminencia de una frase desconcertante o imprevista; oradores y actores saben hacer buen uso de ellas. Semejante papel pueden desempeñar en la escritura los puntos suspensivos o los dos puntos, y en la mú-

<sup>6</sup> Octavio Paz, “Himno entre ruinas”, en *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.





Luis Villoro. Fotografía de José Antonio López

sica, algunos silencios tensos que indican la inminencia de un clímax o de una melodía particularmente expresiva. En estos casos es obvio que el silencio no sólo enlaza elementos significativos del lenguaje, sino también a él empieza a brotarle una vaga significación propia. Indica algo distinto a él, se refiere a otra cosa. ¿A qué? A la palabra u oración que viene. Pero no significa una palabra u oración cualquiera, sino una palabra que tenga cierto carácter sorpresivo. En forma vaga e imprecisa, parece balbucir: “¡Atención! ¡Algo digno de nota va a pronunciarse!” Indica, en suma, una palabra tal que de algún modo no es la que fácilmente podría adivinarse o esperarse del anterior contexto. El silencio empieza a anunciar la cualidad sorpresiva de las cosas, aunque sólo sea por lo pronto de las meras palabras.

En este nivel, el silencio es aún simple acceso-rio, apéndice del contexto que lo precede de inmediato; prolonga la palabra que antecede, y sólo por ello, puede anunciar la que viene. Así, el sentido de la “suspensión” de los puntos suspensivos depende de la palabra que los precede; el de la pausa musical, de la frase que acaba de silenciarse. Por otra parte, es patente que no muestra nada fuera del lenguaje mismo; la función de mostrar cosas aún le está vedada.

Pero pasemos a otros casos. Ahora el silencio suplanta a una palabra u oración y toma sobre sí la función significativa que ésta tendría de pronunciarse. Allí donde el contexto o la situación del diálogo exigiría una palabra, aparece un silencio. La palabra está “implícita”, “sobrentendida” en él, y

el interlocutor comprende con el silencio lo mismo que comprendería si la palabra se expresase. Estos silencios son mucho y sus significaciones varían al infinito. Hay silencios cómplices que sin palabras dicen lo que el otro quería escuchar. Hay silencios que reprueban y condenan, y otros que otorgan y entregan. Hay silencios tímidos que expresan, sin querer, la palabra que no quiere pronunciarse, y silencios perplejos que vacilan en ofrecer una palabra. En todos estos casos, es evidente que el silencio no sólo señala el estado de ánimo de la persona (su reprobación o disgusto, su pudor o su duda), sino también significa algo acerca de una situación objetiva: significa lo mismo que en cada caso significaría la palabra que reemplaza. Por ello su significación es variable, ocasional, depende siempre del contexto en que se encuentra.

Pero a través de todos sus significados variables, ¿no habrá una función significativa común a todos esos silencios, sea cual fuere el contexto en que se encuentren? Sólo si la hubiera podríamos decir que el silencio mismo significa. De lo contrario, sería la palabra implícita en el silencio, no formulada pero capaz de ser comprendida o adivinada por el oyente, la que propiamente significaría; el silencio no añadiría ningún matiz propio a la significación de esa palabra. Para investigar este punto tenemos un fácil expediente: reemplazar el silencio por la palabra correspondiente que sugiere, y si obtenemos exactamente la misma significación, podremos decir que el silencio no ha añadido a la palabra que reemplaza ningún matiz significativo propio. Pero si, por el contra-

rio, la palabra no dice exactamente lo mismo que el correspondiente silencio, habremos descubierto la significación propia de éste.

Daremos un par de ejemplos. Primero: contemplo con un amigo alguna obra de arte, él desea mostrar sus conocimientos y profiere alguna observación que, al querer ser profunda, sólo acierta a ser pedante o cursi. Me mira buscando mi respuesta; yo guardo silencio. El silencio reemplaza una palabra de reprobación cortés. Con todo, sentimos que si lo sustituyéramos por esa palabra, algo de la significación quedaría perdido. Pues no sólo significa que las palabras de mi amigo son impertinentes, esto es, que no están adecuadas al objeto presente a que se refieren; también significa que ante esa situación lo mejor es callarse, esto es, que mis propias palabras tampoco serían adecuadas. Vagamente expresa mi silencio: “Lo que has dicho no es pertinente, pero si te lo dijera, yo mismo diría otra impertinencia. Ante eso, lo mejor es callarse”. Dirá alguien que entonces podríamos suplir el silencio justamente por estas palabras que acabo de escribir. Tampoco. Porque estas palabras, que intentan traducir lo que dice el silencio, no dicen lo mismo que éste. Decir que ante algo más vale callarse, es decir algo, algo que a su vez es impropio; quien lo diga no dirá lo mismo que quien calle; quien lo diga formulará también un juicio inadecuado sobre lo que contempla, puesto que no cumplirá con el requisito de callarse. La prueba es que esa frase puede sonarnos tan pedante, tan impertinente, como cualquier otro encomio semejante.

Es el mismo tipo de silencio que podría presentarse si alguien me indicara algún hecho digno de asombro, y yo respondiera con un silencio. Sin palabras, mi interlocutor escucha claramente: “No hay palabras para expresar eso”. Mas si pronunciara esta frase, tampoco diría palabras que expresaran eso. Por ello, lo único capaz de significarlo cabalmente es la negación de toda palabra. Así, el silencio significa, además de la palabra que reemplaza, la circunstancia de que esa palabra no es adecuada para figurar la situación objetiva en cuestión o –a la inversa– que la situación presente no puede proyectarse en la estructura del discurso.

Pero pasemos a un ejemplo contrario: el silencio que aprueba o consiente. Alguien solicita un favor, yo callo, y él comprende mi asentimiento; ¿no dicen que quien calla otorga? Mi silencio reemplaza ahora una afirmación, pero no significa lo mismo que ésta. Significa también que esa afirmación no debe ser dicha. Indica que es una afirmación reservada, reticente, una afirmación a medias. Concede y a la vez niega esa concesión. “Te otorgo lo que pides”,

dice, mas al no pronunciar esas palabras significa también que ellas no se adecuan al género de asentimiento otorgado; al callar dejo sentado que otorgo pero que no asumo mi asentimiento. En suma, significo que mi afirmación no se adecua a la situación objetiva, no responde a mi íntima voluntad ni describe la verdadera situación de nuestras relaciones personales.

Si analizáramos otros ejemplos semejantes, veríamos siempre una situación parecida: el silencio significa en cada contexto algo distinto, pero además añade a ese significado un matiz propio: que la palabra no es adecuada al modo como las cosas en torno se presentan, que no puede figurarlas con precisión. Ésa es la significación propia del silencio. Vemos que propiamente se refiere al lenguaje en cuyo contexto aparece: deja comprender una palabra y, al mismo tiempo, la cancela al mostrarla inadecuada a la realidad que pretende detonar. Así, significa que la palabra es algo limitado y que la situación vivida la rebasa. Porque, al significar los límites de la palabra, muestra indirectamente algo de las cosas: el hecho de que rebasan las posibilidades de la palabra. El silencio se refiere inmediatamente a la palabra, pero, al negar la palabra, muestra el hiato que separa la realidad vivida, del lenguaje que intenta representarla. El silencio es la significatividad negativa en cuanto tal: dice lo que *no son* las cosas vividas; dice que no son cabalmente reducibles a lenguaje. Mas esto tiene que decirlo desde el seno mismo del lenguaje.

No es extraño que, en el seno de determinados contextos expresivos, aparezcan silencios que designen directamente lo singular, lo portentoso, lo “otro” por excelencia. El silencio indica, entonces, una presencia o una situación vivida que, por esencia, no puede traducirse en palabras; algo incapaz de que sea proyectado en cualquier lenguaje. Aun en el mundo cotidiano, doquiera asome un dejo de fantasía, se encuentran estos silencios: sobre un alambre tendido en la altura baila una pequeña figura. El tambor resuena; de pronto, un silencio. Las miradas se fijan en el frágil hombrecillo. El silencio señala la angustia de la espera, además significa la inminencia del portentoso. Algo inesperado, maravilloso va a hacer aquel hombre. El silencio nos ha abierto de nuevo al asombro ante el mundo.

Todo lo inusitado y singular, lo sorprendente y extraño rebasa la palabra discursiva; sólo el silencio puede “nombrarlo”. La muerte y el sufrimiento exigen silencio, y la actitud callada de quienes los presencian no sólo señala respeto o simpatía, sino también significa el misterio injustificable y la vanidad de toda palabra. También el amor, y la gratitud colmada, precisan del silencio.

# LA CANCIÓN DE LO HUMANO

## APUNTES SOBRE LA PALABRA DESPUÉS DEL SILENCIO

*Humberto Beck*

*A partir del problema de los límites del lenguaje planteados por los silencios de Hölderlin y de Rimbaud y por el horror indecible de los campos de exterminio nazis que llevó a Theodor Adorno a una horrible sentencia –“Escribir poesía después de Auschwitz es un acto bárbaro”– y a una pregunta no menos terrible –pudo haber sido un error decir que después de Auschwitz ya no se podían escribir poemas. Pero no es equivocado plantear la pregunta menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo–, Humberto Beck explora el silencio poético y la inmensa respuesta que frente a él dio la poesía y la poética de Paul Celan.*

LA REFLEXIÓN SOBRE EL lenguaje siempre ha estado acompañada por una meditación paralela sobre los límites del lenguaje. Encarnada emblemáticamente por la teología negativa y el budismo zen, esta contra-tradición especulativa ha sido el origen de un particular linaje literario: la historia de los autores y pensadores que, después de haber conocido los límites del lenguaje, optaron por quedarse callados, renunciando a cualquier forma de expresión. Son autores que escogieron guardar silencio como una particular estrategia del decir –algunos por impotencia, otros por haber tropezado con las insuficiencias de la palabra, otros más por haberse enfrentado a un exceso de realidad–. La experiencia histórica de la modernidad agudizó la conciencia de los límites del lenguaje, y por eso ha sido rica en regresos al silencio y manifestaciones de descontento con la palabra. En *Lenguaje y silencio*, el libro que recoge sus reflexiones sobre esta tradición paralela, George Steiner apunta que, si bien el filósofo que escoge el mutismo tiene precedentes antiguos, el poeta que opta por el silencio es un fenómeno reciente, representativo de los tiempos modernos, como lo ejemplifican los conocidos silencios poéticos de Hölderlin y Rimbaud. Tanto el primero (el silencio como consumación de una lógica poética) como el segundo (el silencio como expresión de la primacía de la acción sobre la palabra) se han constituido como “metáforas activas de la condición literaria moderna” –como gestos

y modelos teóricos determinantes para nuestra sensibilidad–. Desde la epistemología de Ludwig Wittgenstein hasta la poética de Samuel Beckett, una región considerable de la producción intelectual y literaria de los últimos cien años ha sido escrita a la sombra de estos dos silencios primordiales.

Desde el siglo XIX la crisis de la expresión hizo visible la existencia de un abismo entre la conciencia moderna y los medios disponibles en la palabra. Pero en las primeras décadas del siglo XX esa crisis hizo explosión. Resaltan dos muestras de este estallido de desengaño con los alcances del lenguaje: “La carta de Lord Chandos”, de Hugo von Hofmannsthal, y el *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein. En la obra de Hofmannsthal, Lord Chandos cuenta la historia de su doloroso desencuentro con el lenguaje, expresado en la pérdida de su capacidad para hablar coherentemente sobre cualquier cosa. Chandos comienza por verse privado de la habilidad de pronunciar palabras abstractas, como “cuerpo” o “espíritu”, y en general cualquiera de los conceptos esenciales para expresar una opinión. Se vuelve después incompetente para mantener una conversación, porque, a cada intento, el lenguaje se hace pedazos y su conciencia termina extraviada en una vorágine de palabras dispersas, inconexas, incapaces de dar cobijo a una idea. Pero sólo entonces, en medio del desconcierto por la deserción de la palabra, la *presencia* de las cosas, aun del menor de los objetos mundanos

El silencio, por fin, ha sido siempre el habla para designar lo extraño por antonomasia: lo sagrado. “Yahvé está en su templo sagrado –dice el profeta Habacuc–, ante Él guarde silencio el mundo”<sup>7</sup>. El mundo entero se mantiene en suspenso, sólo al detener su algarabía puede hablar de su Creador. Por ello, los gnósticos designaban a Dios con la palabra “Sige”, silencio. Y cuando los hindúes desean significar el primer principio, el Brahma, sólo pueden decir que es aquello que ninguna palabra puede significar.

En un Upanishad que sólo conocemos por referencias se narra la siguiente historia: un joven pregunta a su maestro por la naturaleza de Brahma, el maestro calla. El discípulo insiste; idéntica respuesta. Por tercera vez, ruega: “¡Señor, por gracia, enseñadme!” Entonces, el maestro contesta: “Te estoy enseñando pero tú no entiendes: Brahma es silencio”<sup>8</sup>. Callarse significa aquí algo más que esta palabra “silencio”; de lo contrario, el maestro no hubiera preferido callar a pronunciarla. El silencio significa que ninguna palabra, ni siquiera “silencio”, es capaz de designar lo absolutamente otro, el puro y simple portento. Mas en qué consiste esto no lo dice el silencio, sólo muestra “algo” como pura presencia, incapaz de ser representada por la palabra.

*...el silencio es una posibilidad del habla que, de realizarse, suprimiría al habla misma: es la posibilidad de su propia imposibilidad. Pero es una posibilidad que constituye al habla, de la que ésta no puede prescindir. Al igual que la muerte es una posibilidad que constituye la vida y no le es ajena... así también el lenguaje lleva en sí su propio límite.*

Por paradójico que a primera vista parezca, en todos estos casos nos vemos obligados a admitir cierta función significativa propia del silencio. No debemos olvidar, empero, que éste sólo puede significar en el contexto de un lenguaje; y sólo el contexto determina cuándo un silencio resulta significativo. Un silencio separado de toda palabra no diría nada; su condición de posibilidad –en cuanto significación– es la palabra. Porque el ser humano es un “animal provisto de la palabra”, puede guardar un silencio significativo. En la medida en que el silencio signifique es, pues, un elemento del

lenguaje, al igual que la palabra discursiva, del cual no podemos prescindir al tratar de definirlo.

Pero es el elemento más rebelde al análisis. Los símbolos lingüísticos figuran la realidad para poder representarla; el silencio significativo, en cambio, no figura ni representa nada. Sólo muestra una presencia tal que no puede ser representada por el símbolo. Por una parte, señala los límites esenciales de la palabra; por otra, indica la pura presencia ahí, inexplicable, de las cosas. No suministra conocimiento alguno acerca de cómo sean las cosas, sólo dice que las cosas son, y que su ser es inexpresable por la palabra. De Dios, de la muerte, del sufrimiento, del amor, del hecho mismo de que algo exista no puedo dar cuenta con palabras, sólo puedo mostrar su incomprensible presencia.

Por otra parte, el silencio es una posibilidad del habla que, de realizarse, suprimiría al habla misma: es la posibilidad de su propia imposibilidad. Pero es una posibilidad que constituye al habla, de la que ésta no puede prescindir. Al igual que la muerte es una posibilidad que constituye la vida y no le es ajena –de tal modo que no sobreviene desde fuera, sino que está entera en el hecho mismo de nacer y desarrollarse–, así también el lenguaje lleva en sí su propio límite. Tampoco el silencio suprime desde fuera la palabra; es, por lo contrario, un carácter esencial del lenguaje.

El silencio no puede ampliar el ámbito del mundo que el individuo puede proyectar en un lenguaje objetivo. Sólo puede mostrar los límites de ese lenguaje y la existencia de algo que por todas partes lo rebasa. Así, el silencio muestra que –por más que las significaciones verbales se enriquezcan– siempre en el mundo habrá algo de lo que el ser humano no pueda dar cuenta con su vano discurso: la presencia misma del mundo en torno.

Con todo, el hecho de que el silencio sea intrínseco al lenguaje indica con claridad una capacidad inherente a la misma palabra: la del lenguaje negativo. De él dependería, en último término, la posibilidad de todos los lenguajes no discursivos, de la poesía por ejemplo, que ocupa un lugar intermedio entre la palabra y el silencio.

Vemos cuán poco hemos adelantado en dar respuesta a las preguntas con que iniciamos esta indagación. Sólo hemos logrado, a la postre, plantear un nuevo problema: el silencio sería el caso extremo de una posibilidad significativa más general, y a ella nos remitiría: la negación. Pero ¿cómo es posible que la negación, en general, signifique?

Con esta pregunta podemos terminar nuestras reflexiones, pues una reflexión filosófica no concluye cuando formula una respuesta, sino cuando es capaz de plantear un nuevo interrogante. ☛

<sup>7</sup> Habacuc, II, 20.

<sup>8</sup> Cit. por Shankara, comentario a las *Vedanta Sutras*, *The Vedanta Sutras*, Clarendon Press, Oxford, 1890, I, 1, 2.

–una vasija, el patio de una iglesia, un lisiado, un perro bajo el sol– se descubre como *innombrable*. Chandos conscientiza que cada uno de estos objetos es, en sí mismo, “la urna de una revelación” –una revelación incomunicable, que representa “una especie de pensamiento febril, pero pensamiento en un medio más directo, fluido y apasionado que las palabras”–. Percibir, de veras *percibir* los objetos, significa entrar a un remolino que nos lleva hacia nosotros mismos y no hacia el abismo, como lo suelen hacer los remolinos del lenguaje.

El *Tractatus* de Wittgenstein, por su parte, es una rigurosa exposición de las razones por las que el lenguaje es incapaz de ocuparse de los asuntos más graves y trascendentes de la existencia: las cuestiones de valor, como la ética y la religión. Para Wittgenstein hay un límite preciso a la expresión de los pensamientos, y las cuestiones de valor están más allá de esos límites, más allá de las posibilidades lógicas del lenguaje –son un “fuera del lenguaje” que es un “fuera del mundo”–. Sobre ellos nada puede decirse –nada que no sea un absurdo, un sinsentido–. Los problemas de la filosofía surgen de pretender decir lo indecible, pensar lo impensable. Surgen, en otras palabras, de olvidar la diferencia entre lo formulable a través del lenguaje (eso que Wittgenstein llama “proposiciones”) y lo que no puede ser dicho, sino solamente mostrado. La célebre conclusión del *Tractatus* –“De lo que no se puede hablar, se debe permanecer callado”–, no significa que lo inexpresable no exista. Existe, y de hecho es lo más importante, pero su realidad es inefable. Lo inexpresable no se *dice*, sino que “se muestra a sí mismo; es lo místico”. El discurso sobre los temas esenciales se debe recluir, entonces, en algo parecido a la contemplación. En la obra de Wittgenstein, el asombro y la contradicción aparecen como los métodos de una mayéutica invertida, que da lugar a una convergencia entre la filosofía analítica del lenguaje y el misticismo. “La solución del problema de la vida se encuentra en la desaparición de este problema”. La única salida a los problemas de la filosofía es darse cuenta de que estos problemas en realidad nunca existieron –y después quedarse quietos en un gesto de mutismo casi religioso, a la espera del desvelamiento–.

La crisis de la fe en los poderes expresivos del lenguaje está asociada con el fenómeno más amplio de una crisis en la noción misma de “experiencia”. El eje de esta crisis fueron los años de la Primera Guerra Mundial, periodo de una calamitosa ruptura en los hilos de la continuidad cultural de occidente. A principios de los años treinta, Walter Benjamin escribía en “Experiencia y pobreza” que:

“La experiencia ha perdido valor en medio de una generación que de 1914 a 1918 tuvo que experimentar algunos de los acontecimientos más monstruosos en la historia del mundo [...] ¿No se notó entonces cuánta gente regresó del frente en silencio? ¿No más ricos sino más pobres en experiencia comunicable? [...] Nunca ha sido la experiencia contradicha más rigurosamente: la experiencia estratégica ha sido contravenida por la guerra de posiciones; la experiencia económica, por la inflación; la experiencia física, por el hambre; las experiencias morales, por los poderes gobernantes. Una generación que había ido a la escuela en tranvías tirados por caballos estaba ahora de pie a cielo abierto, en medio de un paisaje en el que nada era lo mismo excepto las nubes y, en su centro, en un campo de fuerza de torrentes destructivos y explosiones, el diminuto, frágil cuerpo humano”.

Las formas convencionales del lenguaje habían sido despedazadas por la violencia de lo nuevo. Su destrucción se había llevado consigo el andamiaje verbal indispensable para *tener* y *transmitir* experiencias. Ése era el paisaje cultural de una generación que parecía haberse quedado muda, inhabilitada para encontrar una estructura en lo vivido, condenada a contemplar en silencio las ruinas del lenguaje.

Las reflexiones de Benjamin sobre la crisis de la experiencia se consagraron como un punto de referencia indispensable para entender la encrucijada intelectual de su tiempo, pero resultaron acaso insuficientes para dar cuenta de lo que ocurriría inmediatamente después, cuando la escala y la brutalidad de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial saturaron la capacidad humana de realidad y condujeron a la crítica del lenguaje a un nuevo e insospechado límite. ¿Podían existir palabras para dar cuenta de lo que entonces sucedió, de manera incesante y masiva, sobre decenas de millones de personas: la persecución, la muerte, la degradación, el exterminio? George Steiner ha considerado una respuesta negativa: la inhumanidad política del siglo XX habría efectuado un daño irreversible sobre lenguaje. La palabra habría perdido su genio. Frente a la desolación del verbo, abrazar el silencio como retórica consciente adquiriría más sentido que nunca. Más aún: parecía que era la única posibilidad todavía disponible de la significación, la última manera del *decir*. Escribe Steiner:

“Es mejor para el poeta mutilar su propia lengua que dignificar lo inhumano ya sea con su



Entrada principal al campo de concentración de Auschwitz–Birkenau. Fotografía de Jared Polin

talento o su descuido... El silencio es una alternativa. Cuando las palabras de la ciudad están llenas de salvajismo y mentiras, nada habla más fuerte que el poema no escrito”.

Quedarse callados parecía que era el último gesto significativo después del agotamiento del lenguaje.

En los años posteriores al fin de la guerra uno de los autores que reflexionó más penetrantemente sobre la impotencia de las palabras fue Theodor W. Adorno. En su ensayo “Crítica cultural y sociedad”, escribió su bien conocida sentencia: “Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro”. ¿Por qué? Porque la crisis general del lenguaje, recrudescida hasta el límite por la bestialidad de la pasada guerra, había deslustrado aun a las palabras excepcionales de la poesía, de manera que ya no eran capaces de hacerse cargo de la fatalidad. Es un ejercicio valioso releer el pasaje completo de donde se ha extraído el enunciado:

“Entre más total se vuelve la sociedad, más grande se vuelve la reificación de la mente y más paradójico su esfuerzo de escapar por sí misma a la reificación. Aun la conciencia más extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en un ocioso parloteo. La crítica cultural se encuentra confrontada con la etapa final de la dialéctica de cultura y barbarie. Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro. Y esto corroe hasta el conocimiento de por qué se ha vuelto imposible escribir hoy poesía. La reifi-

cación absoluta, la cual presuponía el progreso intelectual como uno de sus elementos, se está preparando ahora para absorber a la mente por completo. La inteligencia crítica no estará a la altura de este desafío mientras se confine a sí misma a una contemplación auto-satisfecha”.

En otras palabras: escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro porque en un mundo en el que el lenguaje ha sido consumido, hasta la visión más exaltada está amenazada de convertirse en una vana murmuración. El lenguaje poético y el lenguaje de la cultura se han reificado de tal manera que hablar de la catástrofe usando esas mismas palabras equivaldría a una banalización.

Después de la guerra hubo un autor que efectivamente guardó silencio. Que se haya tratado, precisamente, del personaje que no podía haberse quedado callado quizás es una de las ironías más dolorosas de la historia. Martin Heidegger, el más grande filósofo vivo de la lengua alemana, decidió guardar un punzante, inexplicable silencio acerca de su vínculo, a principios de los años treinta, con el régimen nacionalsocialista. Desde 1945 hasta su muerte en 1976 Heidegger jamás ofreció una palabra de disculpa o autocrítica, para la decepción o el escándalo, lo mismo de sus partidarios que de sus detractores. Como ha señalado Richard Rorty, Heidegger fue el único pensador eminente en permanecer inmovible ante el Holocausto.

Representa una ironía más el que Heidegger, autor de algunas de las reflexiones más agudas

sobre el sentido filosófico del mutismo, haya sido también el personaje que con su vida misma haya ejemplificado de manera más dramática los límites del silencio como estrategia de significación. El silencio –expone Heidegger en *Ser y tiempo*– no tiene ningún lugar en una idea del lenguaje reducido a mera *comunicación*. En cambio, es esencial a una noción del lenguaje como *ontología*. El filósofo establece también una clara distinción entre dos “at-

---

*El silencio que a veces se presenta como la única reacción asequible ante la inefabilidad del dolor y el exceso de realidad no podría compararse con el silencio ignominioso de los que se niegan a hacerse cargo del abismo.*

---

mósferas” existenciales: por un lado, la inquietud de estar con los otros públicamente y, por otro, los momentos decisivos en los que el “llamado del Ser” acontece en la interioridad de la propia conciencia. En contraste con la ruidosa cháchara del habla pública, la solitaria habla del ser no ofrece informaciones sobre ningún acontecimiento: el ser pareciera no decir “estrictamente considerado, nada”. La conversación interna de la existencia individual con el ser es ajena a cualquier exteriorización lingüística; implica, al contrario, un mandato radical a permanecer callado. Mantenerse en silencio no es una ausencia de discurso, sino su “posibilidad esencial”.

Pero justamente el mutismo del propio Heidegger después de la guerra es el tipo de fenómeno que exige pensar de diferente manera, estableciendo otra clase de distinciones entre las desiguales condiciones del silencio. Establecer, por ejemplo, una distinción entre el silencio de las *víctimas* y el silencio de los *victimarios* y sus cómplices. El silencio que a veces se presenta como la única reacción asequible ante la inefabilidad del dolor y el exceso de realidad, no podría compararse con el silencio ignominioso de los que se niegan a hacerse cargo del abismo. Al contrario de lo que sucede entre las víctimas, la posición de los victimarios exige la palabra. Si hay, desde la perspectiva del sufrimiento, experiencias que requieren del recogimiento, hay también, desde el punto de vista de los autores del tormento, actos que reclaman el discurso. Quizás escudado detrás de sus reflexiones sobre la reticencia, Heidegger no supo o no quiso hacerse cargo de su temporada en el precipicio.

Esa clase de mudez inexcusable se cuenta entre los elementos que en los años cincuenta George

Steiner consideró para diagnosticar el “milagro hueco” de Alemania: la debacle del idioma alemán en la posguerra. “Todo olvida. Pero no una lengua. Cuando se ha inyectado con la falsedad, sólo la verdad más drástica puede depurarla. En cambio, la historia de la lengua alemana en la posguerra ha sido una de disimulación y olvido deliberado”. El veredicto de Steiner es fulminante: a partir de 1945, el idioma alemán solamente “comunica, pero no crea ningún sentido de comunión”. Ésta sería para Steiner la consecuencia de que la lengua alemana no haya sido “inocente de los horrores del nazismo”, de que en ella el hitlerismo hubiera encontrado “precisamente lo que necesitaba para darle voz a su brutalidad”. El uso del lenguaje durante los doce años del régimen nazi habría constituido el “punto de quiebre” del idioma. Después de ese periodo algo de inhumanidad se habría asentado en “la médula del lenguaje”. Más allá de la verdad del juicio de Steiner sobre la lengua alemana vale la pena registrarlo como una lectura representativa del destino de la palabra después de la barbarie.

Por esos mismos años, Adorno retomaría en su obra *Dialéctica negativa* sus reflexiones sobre la condición del lenguaje y la cultura a la sombra de los acontecimientos de la guerra y les daría un tono aún más perentorio. Para Adorno, lo acaecido durante la guerra había producido la debacle no sólo de una provincia específica de la cultura –como la lengua alemana–, sino también de la metafísica en general: después del terror las cuestiones supuestamente eternas e inmutables del pensamiento sencillamente *no podían seguir siendo las mismas*. En los campos de concentración y de exterminio lo cuantitativo se había convertido en cualitativo, al punto que la catástrofe transformó el sentido de las categorías de “lo temporal” y “lo trascendente”. Resultaba como si después de Auschwitz las discusiones metafísicas sobre la existencia hubieran adquirido un tono de gazmoñería, como si fueran, de hecho, un acto de injusticia contra las víctimas –la trivialidad de seguir hablando del ser y de la esencia como si no hubiera ocurrido un cataclismo–. ¿Se podía intentar extraer un “sentido” del sufrimiento de las víctimas? ¿No había algo inherentemente sacrílego en ese intento de sumergir la catástrofe en las categorías abstractas del pensamiento y el lenguaje?

Significativamente, la inclemencia de los juicios de Adorno estaba acompañada de una autocrítica a su propio *dictum* sobre la imposibilidad de la poesía. Aunque el “asesinato administrado de millones” había de alguna manera “expropiado la muerte”, a los sobrevivientes no les quedaba más que

repetir el antiguo *performance* del “yo” –seguir con la atroz inercia de ser individuos–. Este sufriendo, comprendió Adorno, tenía que articularse. Pero su reconocimiento de la necesidad de la expresión venía de la mano de una proposición dialéctica todavía más categórica:

“El sufrimiento perenne tiene el mismo derecho de ser expresado que el de un hombre torturado a gritar; por lo tanto, pudo haber sido un error decir que después de Auschwitz ya no se podían escribir poemas. Pero no es equivocado plantear la pregunta menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo”.

Adorno se replanteaba el tema de la legitimidad de la palabra en medio de una situación intolerable. El retorno del lenguaje sólo podía ocurrir bajo las condiciones de una exigencia radical: “Después de Auschwitz no hay palabra teñida desde las alturas, ni siquiera una palabra teológica, que tenga ningún derecho, a menos que haya sido sometida a una transformación”.

Es posible sugerir que esta transformación es, precisamente, el acontecimiento que tiene lugar en la poesía de Paul Celan. En *El meridiano* –texto que articula su poética– Celan presenta una idea de la poesía en la que todos los principios convencionales son transmutados mediante un proceso de inversión. La poesía no es la encarnación de una palabra, sino la contra palabra que nos arrebató el aliento, un “giro-del-aliento” (*Atemwende*) que pone de cabeza a la idea misma de arte. Escribir poesía no se trata de reproducir la realidad como un mono o un autómatas, sino de dar lugar a un “lenguaje actualizado, liberado bajo el signo de una individuación radical”. Es un lenguaje que permanece siempre consciente de sus orillas, y en el que “el poema resiste en el borde de sí mismo”. La poesía es, así, el espacio de revelación de una alteridad. La esperanza del poema no es facilitar la expansión de un yo lírico, sino “hablar *en nombre de otro* –quién sabe, quizás en nombre *de un totalmente otro*”–. Este otro es un opuesto que el poema necesita, porque “se habla a sí mismo hacia él”. A la poesía ya no incumbe la representación de las cosas, sino el despliegue del mundo (o más bien: del hueco que es el mundo); su propiedad ya no es la palabra, sino el silencio; ya no es el recinto de un yo, sino de *otro*.

Al considerar la poesía de Celan es difícil no evocar la “alquimia del verbo” a la que refiere Rimbaud en su “Carta del vidente”. En los versos de Celan tiene lugar un proceso de transformación análogo, pero acompañado de una amplificación,

porque en ellos la metamorfosis de la palabra es también una transmutación del silencio:

Silencio, cocido como oro, en  
manos  
carbonizadas.

Grande, gris,  
cercana como todo lo perdido,  
figura de hermana:

Todos los nombres, todos los nombres  
quemados  
con ella<sup>1</sup>.

La poesía de Celan se propone efectuar una alquimia particular: el silencio transfigurado en expresión. Pero el silencio de estos poemas no es un silencio sin más –es, a veces, el silencio de la muerte, de los muertos, el “lenguaje de lo que no tiene vida”, como escribió Adorno en su *Teoría estética*. En estos versos todo sucede como si en ellos se dramatizara la muerte misma –para Adorno, el paso de lo orgánico a lo inorgánico–. Después de leer estas líneas tenemos la certeza de que la poesía después de Auschwitz sí era posible, pero también de que tenía que ser *esta* poesía: versos que integran no sólo al silencio, sino también a lo inerte; versos en los que el habla poética se olvida de afirmar el instante y se constituye, en cambio, como un decir en el que acontece la muerte, en el que la muerte misma habla y dice lo imposible: “Estoy muerto”. En ellos es posible leer un luto por el lenguaje extinto, la palabra fallecida:

Una palabra – tú sabes:  
un cadáver.

Vamos a lavarla,  
vamos a peinarla,  
vamos a volver su ojo  
hacia el cielo<sup>2</sup>.

Sabemos que para Celan el decir poético pertenece a un discurso acerca de “lo otro”, y quizá sobre lo “totalmente otro”. Es difícil, entonces, dejar de entrever una intuición: para Celan los enunciados imposibles se originan en esa región de alteridad extrema en la que se confunden Dios y la muerte. Lo divino en Celan, sin embargo, es una deidad sin teodicea, sin consuelo, sin ningún tipo de racionalizaciones. Si en los versos de Celan el lenguaje –por decirlo de alguna manera– *resucita*,

<sup>1</sup> Versión de José Luis Reina Palazón.

<sup>2</sup> Versión de Pablo Oyarzún.



Paul Celan

lo que se reanima es un lenguaje en el que la nada ha encontrado su nicho. Es la nada lo que florece:

Una nada  
fuimos, somos, seremos,  
floreciendo:  
rosa de  
nada, de nadie<sup>3</sup>.

El ser es la flor de la nada. El lenguaje es la flor del silencio –un lenguaje que ha quedado reducido a su existencia desnuda porque ha sido invadido por la aniquilación–. Lo que está en juego es algo fundamental. Los versos de Celan parecen sugerir que después de Auschwitz tuvo lugar un deslizamiento en el problema de la teodicea. No se trata ya de exculpar a lo divino en un mundo inundado por el mal, sino de justificar la persistencia del lenguaje después de su complicidad o su impotencia frente a la catástrofe. Se trata de decretar una teodicea ya no de la divinidad, sino del lenguaje propio. Es como si después de Auschwitz ninguna tentativa poética o filosófica, ninguna empresa de la expresión, pudiera ser, digna de *ser* si no asumiera como uno de sus temas esenciales el conflicto que moralmente entraña su propia existencia. O como si la única poesía admisible, el único pensamiento genuino, fueran la poesía y el pensamiento *sobre* Auschwitz –es decir, sobre el desastre, el abandono sin límites, la devastación absoluta–. Con todo, surgen mo-

<sup>3</sup> Versión de José Ángel Valente.

mentos en los que Celan permite intimar que será posible habitar esa intemperie:

Habitar, habitaremos algo  
–¿un aliento? ¿un nombre?

[...]

Va hacia el *ghetto* y el Edén, recoge  
la constelación que él,  
el hombre, necesita para habitar, aquí,  
entre los hombres.  
Mide con sus pasos  
las letras y la mortal–  
inmortal alma de las letras,  
va hacia Aleph y Yod y va más lejos,

Lo construye, el escudo de David, y lo deja  
arder repentinamente, una vez,

Lo deja extinguirse –ahí se detiene,  
invisible, se detiene  
con Alpha y Aleph, con Yod  
y con las otras, con  
todas: en  
ti,

Beth –que es  
la casa donde está la mesa con

La luz y la Luz<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Versión de Humberto Beck.

Habitar en las letras, en el lenguaje –Celan intuye que es *una letra* la casa donde reside la luz–. ¿Se trata tal vez de una urna para el naufragio de lo humano y los restos de lo sagrado? En otros pasajes, lo que se deja entrever es el rumor de un sentido paralítico, de una intuición cubierta de espinas:

Cuchillos de mi silencio –afilados  
como una oración  
como una blasfemia.

Mis palabras conmigo lisiadas,  
mis palabras erguidas.

Y tú:  
tú, tú, tú  
mi cotidiano, cierto y más cierto,  
desollado más-tarde  
de rosas–:

Cuánto, o cuánto  
mundo. Cuántos  
caminos.

Tú muleta, tú ala. Nosotros–

Cantaremos la canción infantil, la que  
escuchas, la que  
va con el Hom, con el Bre, con el Hombre, sí,  
la que  
va con los arbustos y con  
el par de ojos que yacen ahí listos como  
lágrimas –y–  
lágrimas<sup>5</sup>.

La mudez –que es oración y blasfemia–, las palabras –que son inválidas– y *tú* –un tú que es lo otro, los otros, la muerte, la nada, tal vez Dios– cantan juntos la canción de lo humano. Para cantar esa canción hacen falta el silencio, el lenguaje y algo más que los excede a ambos: la exterioridad absoluta de lo totalmente otro.

La poesía de Paul Celan es un lenguaje *después del silencio*. Después del silencio, la palabra ya no es ruido. Al contrario, se alimenta de su negación: significa porque es implícitamente silenciosa. El silencio como gesto supone una crítica del lenguaje desde ese más allá de la palabra que son el mutismo y la afonía, pero pertenece al movimiento interno del lenguaje la capacidad de integrar esa diferencia, esa distancia entre el lenguaje y lo que está afuera del lenguaje.

<sup>5</sup> Versión de Humberto Beck.

La poesía de Celan es un ejemplo de la incorporación de esa diferencia, y en esa medida constituye un desmentido al veredicto de Adorno. Y, en cierta manera, la obra de Celan contradice también el reproche de Steiner a la lengua alemana de la posguerra. Quizás era necesario, casi inevitable, que tal desmentido corriera a cargo de un poeta proveniente de las orillas de la cultura germánica y, sobre todo, de una víctima –como lo fue Celan– de la barbarie que nació en el seno de esa cultura. Para tener sentido, para no quedarse en una simple censura, una línea como *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, “La muerte es un maestro venido de Alemania” –el epicentro de “Fuga de la muerte”,

*Después del silencio, la palabra ya no es ruido. Al contrario, se alimenta de su negación: significa porque es implícitamente silenciosa. El silencio como gesto supone una crítica del lenguaje desde ese más allá de la palabra que son el mutismo y la afonía.*

el poema más célebre de Celan–, tenía que haber sido escrita, precisamente, en alemán. “Fuga de la muerte” es un juicio apremiante y devastador, una sentencia sobrecogedora sobre la cultura alemana que, no obstante, apunta hacia algo parecido a un resguardo de ese último reducto de lo humano que pulsa en el lenguaje, más allá de todas las corrupciones y de las complicidades de la palabra con la brutalidad. Es una línea que en sí misma nos revela que la lengua alemana (y con ella todas las palabras en su generalidad) forma parte de la dialéctica entre civilización y barbarie, pero que también, por virtud del misterio del lenguaje, la rebasa.

“¿Qué permanece? El lenguaje permanece”, respondió Hannah Arendt al cuestionarla en una ocasión sobre qué había sobrevivido a los años del nazismo en Alemania. Y es que, como apuntó Walter Benjamin, el lenguaje mismo *simboliza* –no hablamos *a través* del lenguaje, sino *en* el lenguaje, y casi se podría decir: *con* el lenguaje–. El lenguaje propio es un símbolo. El lenguaje propio es lenguaje. Lo que simboliza es la supervivencia de lo humano, aunque para conseguirlo haya tenido que integrar en su médula su propia crisis, sus insuficiencias, su vacío –simbolizar su fracaso para que, en esa misma operación, encarnara su presencia–. 📖

# EL HUECO DEL ABISMO

APROXIMACIONES A MI EXPERIENCIA DEL SILENCIO

Javier Sicilia

*A raíz del asesinato de su hijo Juan Francisco, Javier Sicilia le escribió un poema<sup>1</sup> en el que paradójicamente anuncia que dejará de escribir poesía. A pesar de que allí da las razones de su silencio, muchos poetas, periodistas y lectores le han preguntado por qué. Varias veces ha tratado de responder a esa pregunta imposible, pero sólo en el presente ensayo su respuesta, en el orden de la razón, adquiere un rostro más claro y profundo; un rostro que se mueve en dos territorios inefables: el del mal absoluto y el del amor absoluto.*

*Me inclino sobre él, lo ausculto. Me parece que algo todavía palpita en el hueco [...] Algo muy sordo y muy lejano: un rumor que se sofoca y se borra [...]*

JORGE SEMPRÚN

¿POR QUÉ DEJÉ DE escribir poesía? La pregunta, que se me ha hecho infinidad de veces —una pregunta que la propia poesía y la filosofía no dejan de hacer a todos los poetas que, como Rimbaud, Hölderlin o Celan, se han sumido de diferentes maneras en el silencio—, carece, en el fondo, de sentido. Alguien calla porque algo lo rebasó. Es todo. Su silencio, lo incommunicable que se instaló en él, es su respuesta. Sin embargo, esa respuesta que debería bastar, no es suficiente en el caso del poeta.

Un poeta, por un extraño e inmenso llamado, por un *vocatus*, que en este caso es una gracia, ha estado desde el principio poseído por la necesidad de clarificar sus emociones mediante el filtro de la palabra. El poema es, así, el anverso de una emoción, de un desconcierto, quizá de una extraña y enloquecida visión sobre el interior de las cosas que es siempre incomprensible o, para decirlo con mayor precisión: la forma de ese misterio en el tiempo, como la aparición de la flor de loto que hunde sus raíces en las profundidades de un lago insondable.

Ese sino del poeta que suscita, a través de la forma del poema, una respuesta, una clarificación en el orden de la belleza, a las emociones del pro-

pio poeta y del lector<sup>2</sup>, hace, por lo mismo, que la pregunta se vuelva, desde la decepción del lector, legítima. ¿Por qué callaste? ¿Qué hay en ese silencio? No es posible que un poeta pueda callar.

La pregunta, sin embargo, no deja de ser repugnante y dolorosa para el poeta. No imagino, en este sentido, ni a Rimbaud ni a Hölderlin ni a Celan respondiéndola. El francés habría proferido una inmensa cantidad de improperios; el segundo habría reaccionado como reaccionaba cuando le mencionaban a Goethe o hablaban de él mismo: con un enojo que rayaba en la cólera o, quizá, con esa extraña glosolalia con la que, se dice, respondía a ciertas preguntas: "*Pallaksch, Pallaksch*"<sup>3</sup>; Celan ni siquiera habría reaccionado. Su suicidio, el tremendo gesto de su suicidio bajo el emblemático puente Mirabeau, fue su incontestable y terrible reacción a esa pregunta que sabía que le harían: un enigma dejado en el tiempo como una respuesta que, al igual que la flor de loto, hunde sus raíces en un profundo e insondable misterio.

<sup>2</sup> En relación con esta comunión en la poesía, véase Javier Sicilia, "Creación y creación poética", en *Poesía y Espíritu*, Difusión Cultural UNAM, México, 1998.

<sup>3</sup> A este respecto, véase John Felstiner, *Paul Celan*, Editorial Trotta, Madrid, 2002, pp. 244 y 245.

<sup>1</sup> Véase *Conspiratio 12*, México, julio-agosto de 2011.



Fotografía de Rodrigo González

En mi caso, me gustaría reaccionar, si no como Celan<sup>4</sup>, sí de la misma manera como imagino lo habrían hecho Rimbaud o Hölderlin. De hecho, en este momento en que escribo siento una profunda vergüenza que raya en un sentimiento de impudicia y de cólera que, de no esforzarme, me llevarían a mandar todo este escrito al carajo y a decirles: “¿Quieren saber por qué guardé silencio? La respuesta está en el poema que escribí a mi hijo cuando me enteré de su asesinato. Allí está todo”, como todo el silencio de Rimbaud está en las últimas líneas de *Una temporada en el infierno* y de las *Iluminaciones*, o el de Hölderlin en su poema “Patmos”, o el de Celan en “Le pont Mirabeau” de Apollinaire. He aquí una clave de interpretación.

Por qué, sin embargo, no lo asumo así. Porque yo mismo, antes de encontrarme ante el silencio, he hecho la misma pregunta a esos poetas y a otros, y porque profundizando en sus obras y en

<sup>4</sup> Debo, sin embargo, confesar que su opción no ha dejado de pasar a veces por mi cabeza acompañada por ese terrible aforismo de Nietzsche, otro poeta que también se encerró en el silencio:

“La idea del suicidio –cito de memoria– es un gran consuelo. Ha permitido a no pocos hombres sobrellevar una mala noche”. En mí, a veces, lo que la tradición cristiana llama la *tiristia*, la acedia, un estado de apatía y de desesperación, se instala en mí y recuerdo entonces ese padecimiento del alma que a Dietrich Bonhoeffer lo conducía a la tentación del suicidio y que lo hizo escribir en la prisión de Tegel: “Suicidio, no por sentimiento de culpa, sino porque en el fondo estoy ya muerto”. Citado por Eberhard Bethge, en *Dietrich Bonhoeffer*, Desclée de Brower, Bilbao, 1970.

sus vidas he tratado de responder. Tengo en este sentido una deuda que desafía mi repugnancia a hablar sobre aquello que no puede decirse, de lo que está en el silencio y que, al final de cuentas, sólo será en este escrito –no puede ser de otra manera– un impotente balbuceo.

“Escribir poesía después de Auschwitz –dijo Theodor Adorno en *Crítica de la cultura y sociedad*– es un acto bárbaro”. La frase es exagerada si atendemos a que después de la *Shoa* no sólo se ha continuado escribiendo poesía, sino que también se ha escrito de manera abundante. Sin embargo, también es verdadera: en los campos de exterminio, aunque se leía poesía, como lo testimonian Jorge Semprún en *La escritura o la vida* y Primo Levi en su trilogía sobre Auschwitz, no se escribió, hasta donde sé, y sus sobrevivientes o sus testigos, con excepciones como Primo Levi o el propio Celan, que terminaron en el silencio del suicidio, tampoco la escribieron, o fueron, en su calidad de testigos o de seres humanos que presintieron el horror, una minoría de excepción<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> “La aporía de Auschwitz’ –escribió con una fina mirada Juan Villoro, tomando como punto de partida mi novela *El fondo de la noche*– es la urgencia de narrar lo que no puede ser dicho. Sólo quienes (murieron en la cámara de gas y fueron desaparecidos) en los hornos crematorios fueron testigos integrales del espanto. Su voz no puede volver; esa experiencia quedó del otro lado del sentido. De esa imposibilidad deriva la obligación ética del testimonio. El cronista y el sobreviviente saben que no llegarán al fondo de la noche. La importancia de su tarea depende de acercarse lo más posible a una meta inalcanzable”. “Dudar convence”, *Reforma*, 5 de noviembre de 2012.

Entre unos y otros hay una diferencia sustancial. A los segundos, la inhumanidad de su época –cuyos grados de espanto no tienen precedentes en la historia por la capacidad técnica y organizativa puesta al servicio metódico de un exterminio que intentó, incluso, borrar cualquier huella de memoria y de humanidad– gravó en su alma y en su carne los rasgos de su intolerable e indecible rostro. En ellos –de manera distinta al silencio de Rimbaud<sup>6</sup> o de Hölderlin<sup>7</sup>–, la experiencia de esa realidad paralizó, tarde o temprano, la palabra. Frente a ella –me parece que ése es el contenido de la sentencia de Adorno– escribir poesía se volvió un acto trivial, frívolo, impertinente, una extensión de la barbarie<sup>8</sup>, del sinsentido. En la medida en que el mundo de Auschwitz es la instalación del mal radical, ese mundo queda fuera de la palabra y de cualquier razón.

Hay algo de eso en mi experiencia del silencio. Auschwitz, contra lo que podría pensarse, no es asunto de números, sino de intensidad: forma parte de cualquier víctima que repentinamente es golpeada por el mal y el imperio de su no significación.

<sup>6</sup> Aunque el silencio de Rimbaud se ha atribuido al hecho de haber cambiado la palabra por la acción (“Tras haber dominado los recursos del lenguaje –escribió Georges Steiner sobre él– como sólo un excelso poeta puede hacerlo, Rimbaud se vuelve hacia el más noble lenguaje de los actos. El niño sueña y balbucea; el hombre hace”, Georges Steiner, “El silencio y el poeta”, *Lenguaje y silencio*, Gedisa Editorial, España, 2003, pp. 65 y 66), yo tengo para mí que Rimbaud dejó de escribir porque, como lo señala Jacques Maritain, quiso hacer de la poesía, como lo expresa su “Carta al vidente”, un poder de dominación, que está lejos de la humildad del acto poético. Rimbaud no sólo fracasó: lo que vio en sus revelaciones de manera oscura fue el horror de su pretensión: el infierno de “la realidad rugosa” que terminó por abrazar en el comercio en el Sudán y en el tráfico de armas de Etiopía al que se dedicó. Rimbaud, en este sentido, no sólo dejó de escribir para hundirse en el silencio de un infierno tan real como la racionalidad moderna de la que quiso escapar, “sino que se vengó de la poesía, se aplicó [al igual que lo haría el racionalismo de su época que derivaría en el poder asesino de la técnica puesta al servicio del exterminio y de la administración de la vida] a rechazarla de sí mismo como si se tratara de un monstruo”; su silencio es infernal; Jacques y Raïssa Maritain, “*Situation de la Poésie*”, en *Oeuvres Complètes*, vol. VI, p. 858; la traducción es mía.

<sup>7</sup> El silencio de Hölderlin es distinto al de Rimbaud. No es una negación de la poesía, sino su fin último. “[Su silencio] representa la palabra que se supera a sí misma, representa su culminación, no en otro medio, sino en la antítesis y en la negación que la refuta y le hace eco al mismo tiempo, en el silencio”. El silencio de Hölderlin se aproxima al de la contemplación del místico o, quizá, lo es. Georges Steiner, *op. cit.*, pp. 65 y 66.

<sup>8</sup> Recuérdese que la etimología de bárbaro es de origen onomatopéyico. Se refiere, en la Roma antigua, a aquellos pueblos extranjeros cuyas palabras sonaban a los oídos romanos como “bar, bar, bar” y en consecuencia carecían de significación para ellos, quiere decir, “el que balbucea”.

Aunque el mal, por ese extraño proceso de la poesía que nos impone una visión profunda de la realidad, a veces dichosa, a veces espantosa, ha estado (como lo ha estado en otros poetas o testigos del horror, pienso en algunas imágenes de los profetas hebreos, en Kafka o en el propio Rimbaud que terminó devorado por sus visiones<sup>9</sup>, por nombrar sólo algunos) en mi intuición creadora y ha formado parte de mi literatura<sup>10</sup>, la experiencia del silencio no existía en mí. Existía, en cambio, como idea y visión, de manera connatural. Buscaba, sin apartarme de ella, acercarme, como lo señala Juan Villoro<sup>11</sup>, lo más posible al fondo de esa oscuridad “inalcanzable” que dolorosamente se me había impuesto desde siempre<sup>12</sup>, junto con la experiencia de Dios revelada en el Evangelio. Sin embargo, cuando el mal cayó en mi vida de manera brutal con el asesinato de mi hijo Juan Francisco y de sus amigos, el silencio se me impuso de inmediato. Ante esa experiencia –la muerte de un hijo–, para la cual los milenios de humanidad no han podido crear una palabra que la contenga, las cosas dejaron de resonar en mi interior como si estuvieran vacías. Lo único que había allí, que continúa estando allí, es, como lo he escrito varias veces, “una sensación de desarraigo de la vida que se parece a (un estado atenuado de) la muerte y que resuena en la carne como un sufrimiento físico en

<sup>9</sup> En realidad, la mayor parte de las imágenes de los profetas hebreos giran en torno a un acontecimiento dichoso. Para ellos, “lo que [sucedió] en la historia o se [veía] en la naturaleza [era] presagio, en el sentido de que el embarazo de una mujer presagia un nacimiento [...] Los profetas de Israel plantean esta asombrosa afirmación: hablan de un mañana que será totalmente sorprendente, mesiánico [...] Todo el Antiguo Testamento está, en este sentido, ‘encinta’ del Mesías”, Ivan Illich & David Cayley, “L’Évangile”, *La corruption du meilleur est le pire*, t. del inglés de Daniel De Bruycker y Jean Robert y ACTES SUD, Francia, p. 85; véase también Javier Sicilia, “Las trampas de la fe democrática”, revista *Proceso*, núm. 1832, diciembre de 2011.

<sup>10</sup> Incluso como una premonición atroz en *El fondo de la noche* o en el último libro de poesía que escribí, que cierra con el poema a la muerte de mi Juanelo, y que en su título mismo lleva el espantoso estigma: *Los restos*.

<sup>11</sup> Véase la nota 3.

<sup>12</sup> Desde niño me ha perseguido oscuramente la sensación de que alguno de mi seres amados no volvería. Si alguno de ellos, caída la noche, tardaba en llegar, una inmensa angustia me recorría y asomado a la ventana, el tiempo de la espera adquiría el peso de lo eterno y del terror. ¿Qué pensaba? Nada. Era sólo la experiencia interior e inasible de la presencia del mal que a veces también habitaba mis sueños en la forma de una casa cuya atmósfera era irrespirable. Esa sensación de desolación y de abandono, a pesar de que mi vida ha estado rodeada de mucho amor, siempre me ha habitado como una negación profunda del amor y sus significados, como el gesto atroz de Getsemaní y de la cruz que hace sobrevivir el amor en la tortura de la esperanza.

donde falta el aire y duele el corazón; una especie de desorden biológico y psíquico (producido) por la liberación brutal de un amor cuyo objeto (me había sido) brutal e injustamente arrancado y (...) cuyo ultraje<sup>13</sup> me había abierto, en medio de la impotencia, a un vacío tan oscuro como la muerte misma. Un estado que la tradición cristiana ha llamado la “derelicción” y que Simone Weil –otra que también terminó por asumir el silencio– llamó con un lenguaje más directo: la desdicha<sup>14</sup>. Después, no he dejado de escuchar ese mismo sufrimiento en boca de otros padres, de otras madres y detrás de él la misma angustia, la misma desolación, el mismo hueco que no encuentra la palabra para decirse. Uno cierra entonces los ojos cada noche y mira a unos muchachos asustados –uno de ellos, mi hijo– frente a unos tipos armados que los golpean, los humillan, los vejan y finalmente los van ejecutando uno a uno asfixiándolos con bolsas de plástico. Mira a una adolescente violada durante días enteros por otros seres humanos, y luego arrodillada, decapitada brutalmente, frente a la fosa que cavaron para ella. Uno mira tantas historias recogidas en este camino del infierno. Allí, en medio de esas imágenes que sucedieron, pero que siguen sucediendo en el presente de la memoria, que se te imponen como si se hubieran grabado para siempre en la carne, el horror, el temor, la angustia, los ojos abiertos y el cuerpo paralizado de terror, junto con una profunda sensación de culpabilidad y suciedad –la misma que debería sentir el criminal y que no siente– se apoderan de ti. Abres los ojos en medio del sobresalto y del ahogo del grito y lo que miras es la noche, la oscuridad de la noche y el silencio inmenso detrás de la angustia que te acompaña a lo largo del día y que el consuelo, el abrazo de otros, el amor atenúan un poco.

¿Qué puede decirse desde allí? Lo que estoy diciendo, me dirán. Pero a lo que me refiero es al fondo insondable del silencio, al abismo que nos llega como un rumor horrible que nos paraliza hasta la mudez, a eso que Villoro llama “la meta inalcanzable” y que está, junto con los asesinados, del otro lado del sentido, en la noche misma, y que el poeta siempre trata de decir, pero que, llegado

<sup>13</sup> “El rostro de las víctimas”, texto leído en el Encuentro Fe y Cultura, Diálogo por la Paz, 3 de septiembre de 2012, [www.movimientoporlapaz.mx](http://www.movimientoporlapaz.mx). Véase también Javier Sicilia, “Prólogo” a *Soledad*, de Rubén Salazar Mallén, UNAM, México, 2003.

<sup>14</sup> Véase en relación con esto, su espléndido texto “El amor de Dios y la desdicha”, revista *Ixtus*, núm. 1, México, 1993, y Javier Sicilia, “La clave mística de Simone Weil”, en *Conspiratio 03*, México, enero-febrero de 2010.

allí, no puede, como si la asfixia misma le hubiera desgarrado el aliento, como si el lenguaje más fino que es el de la poesía no alcanzara, degradado por el horror y el envilecimiento de la palabra, para decir ya nada del sentido que quedó atrapado más allá del sentido. En el silencio mismo.

Para un poeta, la palabra es sagrada (“el mundo –escribió con acierto Octavio Paz– está hecho de palabras”); lo es más para un católico que ejerce ese oficio. El mundo, dice el Génesis, fue creado mediante la palabra y esa palabra, llena de un peso carnal y perentorio a lo largo de toda la Biblia<sup>15</sup>, es, nos dice el Evangelio de San Juan, una persona, una presencia encarnada. Esa palabra, que en el orden del poema es, para un cristiano, una participación de la palabra creadora de Dios<sup>16</sup>, y en el orden del ser una participación del Verbo en la presencia humana, es la manifestación de Dios, su presencia entre nosotros o, para ser más precisos, su imagen. Dios, en este sentido, como la flor de loto, que usé como un análogo de la poesía, se nos revela por su ausencia en la belleza de lo creado, semejante, diría André Compte-Sponville, comentando a Simone Weil, “a la huella que deja un caminante al bajar la marea, único testimonio [...] a un tiempo de su existencia y desaparición”<sup>17</sup>. No hay otra forma de captarlo. Dios, en esa escandalosa lógica de la revelación cristiana, es amor, y el amor es retiro, renuncia. Sólo se puede crear, dar vida –el poeta lo sabe tanto como el santo y los padres– retirándose de sí (de lo contrario sólo habría nuestra presencia que es siempre nada)<sup>18</sup>. Es allí, en esa extraña ausencia, en ese vacío

<sup>15</sup> Al respecto, véase Javier Sicilia, *Poesía y Espíritu*, op. cit., y “La cifra de las cosas o el descubrimiento del Nombre”, prólogo a *El nombre*, de Lanza del Vasto, El Tucán de Virginia Editores, México, 1998.

<sup>16</sup> Todo poeta imita, en este sentido, al Dios creador o, para decirlo con Aristóteles, a la naturaleza, es decir, la manera en que desde la oscuridad más profunda, Dios o la naturaleza, hacen aparecer algo. Podría decirse algo semejante del santo, que imita en su bondad el ser de Dios.

<sup>17</sup> Véase André Compte-Sponville, “Amor”, en *Pequeño tratado de las grandes virtudes*, Editorial Andrés Bello, Chile, 2000, p. 273; también, Javier Sicilia, “La clave mística de Simone Weil”, op. cit.

<sup>18</sup> Hay en la revelación judeocristiana dos momentos que hablan de esa realidad y que la tradición ha llamado *kenosis*, vaciamiento, el primero es el de la creación: Dios, diría Isaac Luria, Weil y Compte-Sponville, sólo pudo crear retirándose detrás de su palabra (de lo contrario sólo habría Dios); el segundo es el de la encarnación de esa verbalidad: Dios renuncia a sí mismo para hacerse un ser humano absolutamente vulnerable, se suicida, diría Blondel. Ambas revelaciones sólo pueden develarnos a un Dios amoroso, y por lo mismo, impotente en su omnipotencia. Un Dios absolutamente ajeno al poder y absolutamente insondable.

del yo, que permite la aparición de otros o de algo, donde Dios aparece como imagen participada de su ser inabarcable, proporcional al ser humano. Sin esa mediación de la belleza o de la bondad, Dios sería sólo un inmenso abismo, un lago insondable, el *mysterium tremendum* de un vertiginoso abismo sin fin. Las creaciones tanto de Dios como del individuo serían en este sentido un umbral a través del cual transitamos para contemplarlo. Quizá la tradición del icono podría, en su plasticidad, clarificar más estas ideas extremadamente delicadas. Un icono, esas pinturas que se desarrollaron como una respuesta cristiana al problema de las imágenes<sup>19</sup>, no es en realidad una pintura, una representación, sino un umbral sagrado. Está hecho para la contemplación de la invisibilidad de Dios. La tradición espiritual dice que frente al icono hay que arrodillarse y centrar la mirada en él hasta que comienza a vibrar. Entonces cruzamos el umbral, la imagen desaparece y nos hallamos en el otro lado del misterio, en el centro de aquello del cual el icono es su imagen o, para usar otra palabra griega, el *typos*: la presencia que desemboca en el silencio y se resuelve en el vacío que todo lo contiene y del que emana todo. Podríamos decir, en este sentido, que el ser humano es el icono absoluto de Dios, una participación encarnada de la palabra, que la propia palabra del profeta, del poeta –que dice el sentido profundo de las cosas y del ser– revela y hace resonar mediante metáforas, imágenes y sorprendentes ritmos.

¿Qué sucede cuando el icono es destruido? Que ya no hay mediación posible. Cuando asesinaron a mi hijo y a sus amigos, ese icono, esa presencia de Dios en mi vida, quedó destruida. No hay ya y no ha habido palabra que pueda dar cuenta de ese horror y, al mismo tiempo, del misterio de Dios. Llegado a esos límites donde el mal irrumpe con toda la fuerza de su no significación, lo que queda es la oscuridad abisal de donde llega un rumor ininteligible cuyo sonido es el silencio. Es la experiencia atroz del Viernes y del Sábado Santos, en donde la palabra encarnada, después de haberse vuelto maldición en la cruz, desciende, bajo el silencio de Dios y de los hombres –es el único momento en la liturgia cristiana en donde la palabra de la misa guarda silencio– a la oscuridad de la tumba. No es el vacío de donde emana la

<sup>19</sup> Cuando la comunidad cristiana se consolidó, la prohibición judía de hacer imágenes –una prohibición que hundió sus raíces en la caída que distorsionó la imagen que Dios había impreso en su creación– volvió a plantearse. La respuesta, frente al restablecimiento de esa imagen en Cristo, fue el icono que sólo pintó al Cristo transfigurado en su resurrección y a los santos, presencias de la imagen de Dios restablecida en el Cristo resucitado.

palabra, un vacío, un hueco blanco, sino el hueco oscuro, adonde, a causa de la violencia del mal, vuelve todo y aguarda en una esperanza tan oscura como el hueco al que descendió. Nada hay allí que pueda contener la palabra degradada. Hablar desde allí es, como dice Steiner, “arriesgar la supervivencia del lenguaje en tanto creador y portador de verdades humanas y racionales. Las palabras saturadas de mentiras y atrocidades (que se encarnan en los actos criminales de una época y de un mundo) difícilmente pueden resumir la vida”<sup>20</sup>. Por ello, el lenguaje de Celan, que trató de devolverle la dignidad significativa al alemán degradado por los nazis, se fue haciendo cada vez más críptico hasta quedar atravesado por la autoridad del silencio.

*Podríamos decir, en este sentido, que el ser humano es el icono absoluto de Dios, una participación encarnada de la palabra, que la propia palabra del profeta, del poeta –que dice el sentido profundo de las cosas y del ser– revela y hace resonar mediante metáforas, imágenes y sorprendentes ritmos.*

Quien mejor ha expresado esta realidad de manera terriblemente plástica es Mark Rothko, un pintor que, al igual que Celan, terminó por abrazar, también en 1970, el silencio de la muerte.

Muchos años pasé abismado en sus lienzos, particularmente en los rojos y negros que produjo en los años cincuenta y sesenta. No los comprendía –la pintura abstracta siempre me ha producido una experiencia que, por su ausencia iconográfica o figurativa, se mueve entre la fascinación y el rechazo–.

A partir del asesinato de mi hijo, Rothko, por un extraño azar, volvió a mi vida. En medio de las caravanas que el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad hizo para visibilizar el dolor del país, Víctor Trujillo me invitó, junto con Emilio Álvarez Icaza, Raquel e Isolda, a ver la adaptación que había hecho de la espléndida obra de John Logan, *Rojo*. Frente al drama allí narrado y mi propia tragedia, comprendí entonces que Rothko no era un pintor abstracto, sino icónico. Sólo que sus iconos, que ya presentaban profundas deformidades en su obra figurativa, habían desaparecido bajo el poder de las ideologías y de sus técnicas. Sus rojos no son más que el último testimonio del hombre sometido a la fuerza atroz de su desaparición: la

<sup>20</sup> Georges Steiner, “K”, en op. cit., p. 144.





Capilla Rothko. Fotografía de Hickey Robertson

sangre derramada; sus negros, el otro lado del sentido, el silencio expresado en pintura. Destruído el umbral, lo que quedaba frente a Rothko era la oscuridad del vacío, el hueco abisal del que emana, si los miras mucho tiempo, una extraña luminosidad. La infancia de Rothko estuvo marcada por la violencia tan brutal que los cosacos ejercieron sobre los judíos. Una imagen persistente a lo largo de toda su vida fue la de aquellas escenas de los cosacos obligando a los judíos a cavar sus propias tumbas. No sin razón, algunos críticos han visto en las formas rectangulares tan recurrentes en sus pinturas la evocación de estas tumbas<sup>21</sup>.

Muchos meses después, durante la Caravana por la Paz a Estados Unidos, en agosto de 2012, en medio de la visibilización de las víctimas, de los discursos, de los diálogos políticos y de las acciones no-violentas, los organizadores de nuestra estancia en Houston tuvieron un gesto inesperado: me invitaron a leer poesía en la capilla Rothko –esa magnífica obra que el propio Rothko concibió a petición de la familia Menil en 1964, seis años antes de su suicidio y que, edificada dentro de la Universidad Católica de St. Thomas, contiene sus más profundos y luminosos negros, sus más sobrecogedores e inquietantes iconos–.

Aunque no he dejado de leer poesía y de citar en mis discursos poemas como claves del sentido extraviado –uno busca siempre mirarse en esos iconos lingüísticos en busca de un umbral, de un destello–, yo no iba preparado para ese gesto de

<sup>21</sup> Véase James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1993, pp. 17-19.

amor inesperado, como la gracia. No llevaba un solo poema mío traducido, ni siquiera un libro. Traía, sin embargo, mi USB y en ésta la versión final de *Tríptico del desierto*. Escogí tres poemas, que mi amigo José Luis Barajas imprimió en algún lugar de Houston: los cantos III y V de la sección “Dolor” del primer panel de *Tríptico del desierto*: “Las cuentas en los dedos”, y el canto III del tercer panel, “La estría en el yermo”. Los tres, que pertenecen a un libro cuya estructura se inspira en la pintura, hablan de esa oscuridad luminosa.

Al final, rodeado por los 14 cuadros negros que habitan el interior de la capilla, concluí con esa extensión del canto III de “*East Coker*” de Eliot, que es mi canto III de “La estría en el yermo” –“(…) empobréctete toda, hasta ser nada, porque sólo en la nada el hueco del amor se hace visible,/ porque sólo en la nada el hueco del amor,/ porque sólo en la nada,/ en el brillo desnudo de la nada”–, quedé de cara a la noche donde el horror de la oscuridad y el asombro de la luz del amor –dos extremos indecibles–, se unían, y supe de manera inequívoca que con ese poema y el que le escribí a mi Juanelo, el silencio de la poesía se había vuelto casi absoluto en mí. Frente al mal, las palabras, en el orden de la sacralidad del poema, no alcanzan y, como dije, corren el riesgo de degradarse; tampoco en el orden del misterio de Dios que, para captarlo en los cuadros negros de Rothko es necesario, al igual que sucede con los iconos antiguos, contemplarlos mucho tiempo en el silencio de una muda oración, como si se estuviera no ante un umbral, sino ante un abismo, ante el hueco del que brotara, valga la sinestesia, el luminoso y casi imperceptible rumor de la nada del amor.

Yo sé que detrás de esa noche de la fe –como si una especie de oscuro saber traspasara la tiniebla absoluta en la que mi experiencia sensible se encuentra– que mi Juanelo, y todos los inocentes muertos, habitan en la resurrección. Sé también, sin embargo, que de este lado de la tiniebla yo me encuentro, como el espectador de los cuadros negros de Rothko y el poeta que recita frente a ellos sus poemas más extremos, en el límite del sentido, y que delante de esa tiniebla no puedo ya decir nada. Mi lengua, al menos mi lengua sagrada, no alcanza a articularse bajo el peso de la asfixia. Está, frente a la oscuridad del Viernes y del Sábado Santos o, mejor, frente al hueco del abismo, tratando de escuchar el rumor de luz que viene de su fondo, el aleteo de la resurrección de una nación y de un lenguaje que se prolonga densamente en el tiempo, y sostenido, “en el brillo desnudo de la nada”, por el puro hueco del amor.

En medio de esas tinieblas, de esa ausencia, frente a ese hueco, lo único que no podemos permitirnos es dejar de amar. Si lo hiciéramos, la oscuridad, las tinieblas en las que –si uno no tiene la fuerza de mirar más allá del horror– no hay nada que amar, se volverían definitivas. “Es necesario que el alma continúe amando en el vacío o, al menos, queriendo amar aunque sea con una parte infinitesimal de ella misma”<sup>22</sup>. Ese amor, al igual que el mal, es indecible, pero concreto. A veces, cuando la desdicha es inmensa, es sólo una orientación de la mirada hacia ese abismo sin fin en el que, como en los *negros* de Rothko, hay una tenue luminosidad. A veces, ha sido mi caso, se transforma, a través del amor de otros<sup>23</sup>, en una acción.

Un poeta, al menos el poeta que soy –toda experiencia poética es universal en su individualidad y sus características específicas– a pesar de haber sido asfixiado en su decir poético fundamental, el poema, o de haber renunciado a él, no deja de ser un poeta. El *vocatus* que lo posee, y que es inseparable del amor, lo hace seguir mirando y sintiendo paradójicamente desde allí, y al hacerlo expresa ese amor con otros lenguajes, sobre todo el de la carnalidad –un beso, un abrazo, el llanto compartido en medio de la compasión extrema– y el del discurso que trata de recordar, si no fragmentos del significado del ser, que quedó en el silencio de la noche, al menos los significados de la *polis* extrañados en el mal y su barbarie.

Nada, sin embargo, ninguna gracia, puede compensar el horror, la oscuridad sin mediaciones, a la que el mal extremo nos arroja. Por eso, dice Weil, el Cristo resucitado lleva las huellas del mal en su cuerpo.

Como Job, pero de manera atenuada, porque el amor de los seres humanos ha compensado algo de mi desdicha, es necesario que continúe amando o queriendo amar frente a esa noche<sup>24</sup>,

<sup>22</sup> Simone Weil, “El amor de Dios y la desdicha”, *op. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup> La gracia, a diferencia de lo que una noción de Dios “tapagujeros” –para usar la expresión de Dietrich Bonhoeffer– nos enseñó durante muchos siglos, que no llega de afuera, sino, por la imagen y semejanza que hay en el ser humano, a través de otros y de manera sorprendente y gratuita. *Resistencia y sumisión*, Editorial Sígueme, Barcelona, 2008.

<sup>24</sup> Los amigos y los amantes viven, cuando verdaderamente se aman, dos experiencias profundas: la de amarse, cuando están cerca, lo más íntimamente posible hasta formar un solo ser; y cuando están lejos y separados incluso por miles de kilómetros de tiempo y espacio, con la misma intensidad que tenían cuando estaban cerca, al grado de que el amor no sufre ninguna fractura. Así, mi hijo y yo nos hemos amado en la presencia y ahora en la ausencia. Véase “El amor de Dios y la desdicha”, *op. cit.*, pp. 39 y 40.

frente a ese hueco donde los significados ya no son decibles y sólo habita la verdad del silencio. Quizás un buen día, como le sucedió a Job y se le concedió a Juan Gelman –quien en un breve y hermoso poema<sup>25</sup> me lo ha aseverado, él que sufrió lo que yo y cada víctima del mundo– el rumor de Dios que viene de la noche, del abismo sin fin, me vuelva a revelar la belleza, el icono de Dios, y entonces la palabra del poema vuelva a desatarse en mí, una palabra que quizá, como dice Humberto Beck le sucedió a Celan, deba incorporar “el silencio, el lenguaje y algo más que los excede: la exterioridad absoluta de lo totalmente otro”<sup>26</sup>. O quizá no, y sólo se me conceda abismarme en el silencio de la contemplación donde –semejante a Hölderlin o a alguien que ha decidido quedarse en la capilla Rothko mirando esos iconos vacíos– aguarde el milagro de la presencia destruida: el rostro de la resurrección<sup>27</sup>. Porque “aquél cuya alma permanece orientada hacia Dios<sup>28</sup> mientras es taladrado por un clavo, se encuentra colgado sobre el centro mismo del universo. El verdadero centro que no está en medio, que está fuera del espacio y del tiempo que es Dios. Según una dimensión que no pertenece al espacio, que no es el tiempo, que es completamente otra, ese clavo ha taladrado un hoyo a través de la creación, a través (del mal) que separa al alma de Dios.

“Por esa maravillosa dimensión el alma puede [ésta es mi esperanza], sin abandonar el sitio y el instante en el que se encuentra el cuerpo [...] atravesar la totalidad del espacio y del tiempo y llegar hasta la presencia misma de Dios.

Ella se encuentra en la intersección de la creación y del Creador [...]”<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Véase *Poemas para un poeta que dejó la poesía*, compilación de Eusebio Ruvalcaba, Cuadernos El Financiero, México, 2011.

<sup>26</sup> Véase Humberto Beck, “La canción de lo humano. Apuntes sobre la palabra después del silencio”, incluido en este mismo número.

<sup>27</sup> La creación de Dios, tanto como su encarnación –dos actos amorosos de Dios que lo revelan en su profunda debilidad; el amor es siempre débil frente a la fuerza– me revelan que “por debajo de la infinitud del espacio y del tiempo [por debajo de la terrible y perentoria oscuridad del mal], el amor más infinitamente infinito llega en su momento para tomarnos. Tenemos [sin embargo, y como le sucede a los criminales] el poder de consentir en acogerlo o rechazarlo. Si permanecemos sordos, él vuelve y vuelve como un mendigo. Pero también, al igual que los mendigos, un día no vuelve más”, y entonces el mal se vuelve perentorio y absoluto y no deja más camino que el precipitarnos al abismo en su búsqueda. Véase “El amor de Dios y la desdicha”, *op. cit.*, p. 42.

<sup>28</sup> Es decir, hacia el amor, hacia el icono que la brutal y repentinamente fue destrozado en su carne y en la nuestra.

<sup>29</sup> “El amor de Dios y la desdicha”, *op. cit.*, p. 43.

# SOBRE EL SILENCIO

*Luis Xavier López Farjeat*

*El doloroso recordatorio de la muerte de su madre, en 2009, y del asesinato de Juan Francisco Sicilia y de sus amigos, en 2011, sirven a Luis Xavier López Farjeat como tela de fondo para una profunda reflexión filosófica sobre el silencio y el sentido. Texto conmovedor, “Sobre el silencio” nos coloca de cara a la profundidad de la palabra y de sus límites y al peso insondable del silencio, del silencio poético y de sus múltiples y paradójicas sugerencias.*

*El hombre ya no se conmueve cuando se vulnera y se asesina la condición humana.*

JOSEPH ROTH

*Aquél cuyo país natal no es el silencio,  
es excesivo incluso cuando permanece callado.  
El silencio no es algo exclusivo de la lengua,  
sino también del corazón y de todos los miembros.*

ABU BAKR AL-FARISI

EL 20 DE ABRIL de 2009 mi padre llamó poco antes de las diez de la mañana. Su voz temblaba, y no era para menos. Me informó que, según el último reporte de los médicos, a mi madre le quedaban pocos días de vida. Quedé helado y en absoluto silencio. No esperaba una noticia como ésa. Apenas dos días antes celebrábamos que, de acuerdo con los últimos exámenes que se le habían practicado, la metástasis estaba totalmente controlada y los tumores en el cerebro habían desaparecido. Pero el cáncer es así: había vuelto y la situación era bastante grave. Mi pulso se aceleraba cada vez más, mis piernas tambaleaban y con trabajo podían sostenerme; me costaba respirar. Al fin pude decir algo: “Tomaré el primer vuelo hacia México”. Salí de mi cubículo y me dirigí a paso rápido hacia la oficina del director del centro de investigación en donde trabajaba. Le dije que tenía que viajar de inmediato a México y le pedí que suspendiera la conferencia sobre racionalismo islámico que debía impartir al día siguiente. Tras darme un abrazo sincero, me pidió que tomara asiento. Oró entonces por mi madre y enseguida buscó en Internet

los datos del primer vuelo de Nueva York hacia México. Compró el boleto, lo imprimió y pidió a uno de mis colegas que me llevara a casa para preparar mis cosas. Me advirtió que un auto privado pasaría por mí para llevarme desde Princeton hasta el aeropuerto JFK. Nunca olvidaré ese gesto. Tampoco la tristeza y el amor impresos en el rostro de mi esposa, ni las lágrimas de mi hijo mayor, quien había cumplido tres años apenas hacía dos meses y claramente se percataba de lo que estaba a punto de suceder. Desde entonces mi pequeño es capaz de reconocer mi aflicción y mi nostalgia solamente con mirarme a los ojos.

Llovía en Princeton, algo raro para ser abril. Llovió todo el camino hacia el aeropuerto. No dirigí una sola palabra al chofer. Guardé silencio. Apretaba los dientes, contenía las lágrimas, tensaba las piernas y los hombros; mi mente estaba saturada, llena de recuerdos, llena de miedo, a ratos en blanco y a ratos tratando de engañarme diciéndome que a veces los milagros suceden. Brotaba de pronto alguna lágrima que se confundía con las gotas de lluvia. Imaginaba el dolor que sentía mi

padre. Ya en la sala de embarque me llamó de nuevo para confirmarme que los milagros no suelen suceder. Me dijo que el estado de mi madre empeoraba y me recomendó despedirme de ella desde el teléfono. No podría repetir cada palabra que pronuncié cuando puso la bocina en sus oídos. El ritmo de mi voz, siempre lento, se había acelerado como nunca. Mi madre ya no lograba responder, pero su respiración era intensa, como si estuviera tratando de hacerlo; y sé con exactitud lo que me hubiera dicho. Antes de colgar le dije que estaba en camino y que llegaría a abrazarla y besarla. Pero no llegué. El vuelo se retrasó y cuando finalmente el avión pudo despegar, supe en mi interior que mi madre había muerto. El vuelo transcurrió lenta y dolorosamente. Contuve las lágrimas. Silencio absoluto. Tenía unas ganas inmensas de gritar mi dolor, pero eso no hubiera tenido sentido alguno porque nadie habría escuchado y, en caso de haberlo hecho, nadie hubiera tenido por qué conmovirse. La enfermedad es algo natural. La muerte es un acontecimiento tan común como corriente. Cada día mueren millones de personas que estaban enfermas. Esta vez era mi madre y por eso, como es lógico, me afectaba a mí, exclusivamente a mí; y por ello contuve mis gritos y mi llanto. Así suele suceder cuando uno siente un dolor tan intenso: no se puede gritar, el silencio se impone; y los gritos están ahí como si estuvieran enlatados al vacío, totalmente fuera de control y al mismo tiempo sin que puedan escapar.

Las funerarias dan empleo, sospecho, a los pasantes de decoración. Había demasiada gente en esa sala de mal gusto. Abracé a mi padre, a mi hermano, a mi abuela y me dirigí al féretro. Supongo que había llanto y barullo de quienes nos acompañaban, pero para mí todo era silencio. Miré el rostro de mi madre. Éramos ella y yo conversando por última vez. Lo que nos dijimos es exclusivamente mío. Mi madre fue una mujer maravillosa. Imagino que todos dicen lo mismo de la propia. ¿Cuántas personas pierden diariamente a su madre? La muerte de la madre es algo absolutamente trivial. Nos duele solamente a nosotros, a quienes hemos quedado huérfanos. A nadie más le importa. La noche fue larga, demasiado larga. Incluso creo que mi permanente dolor de cabeza estuvo ausente durante algunas horas –no demasiadas–.

Desde lo sucedido comencé a redactar un largo ensayo: *Sobre la enfermedad*. Tengo notas, apuntes, ideas, todo disperso. Es un proyecto personal que suelo abandonar cada vez que vuelvo a él. ¿Qué decirle al enfermo desahuciado? ¿Qué decir ante situaciones en donde los niños son víctimas de una enfermedad terminal? ¿Cómo enfrenta cada

uno su enfermedad? Es humano enfermar. Es natural enfermar. ¿La enfermedad es trivial? El mundo del enfermo, visto desde dentro, es una de las experiencias menos comprensibles y más dolorosas que existen. Y me he dado cuenta de que cada vez que comienzo a escribir sobre ello llega un momento en el que prefiero guardar silencio. He dado largas a ese ensayo porque sé que encontraré mucho dolor.

*El poeta enterró entonces las palabras. La tristeza, la pérdida, el triunfo de la crueldad y la instauración del mal asfixiaron cualquier lenguaje, cualquier forma de expresión. Nada puede decirse. Todo perdió el sentido porque cuando a uno le es arrebatado lo único que importaba en este mundo, ya no hace falta seguir aquí.*

En marzo de 2011 enfermé. Nada grave, afortunadamente, pero pasé por el quirófano. Durante mi convalecencia viví de cerca otra faceta del dolor, también relacionada con la pérdida de alguien querido, pero a causa de algo mucho más terrible e inexplicable que la enfermedad: a causa de la maldad y la perversión que anida en el corazón de algunos seres humanos. Curiosamente, desde hace tiempo en mi país, México, mueren asesinadas miles de personas. Pero también eso se ha vuelto algo trivial. Estamos bastante habituados a vivir, robando palabras de Joseph Roth, en la “filial del infierno”. El hijo de Javier Sicilia fue asesinado. Esta otra experiencia de pérdida, dolor y silencio desgarró el alma de sus familiares y amigos. La enfermedad mata cruel pero involuntariamente. Los sicarios, en cambio, saben lo que hacen.

Javier Sicilia estaba en Filipinas. Imaginarlo viajando hacia México desde tan lejos con la pérdida enorme que había sufrido me hizo pensar de inmediato en el hondo silencio que viví cuando volaba desde Nueva York para encontrarme con mi madre muerta. Recuerdo que para mí fue como estar ausente –si acaso como morir– por unas horas. Javier, en cambio, escribía un poema, las líneas terribles de su último poema. Javier, como muchas otras personas en este país, enterró a su hijo asesinado. Y ése es un dolor mucho peor que cualquier otro. Un dolor que no podemos siquiera imaginar porque sobrepasa las fuerzas, que no son pocas, de la imaginación. El poeta enterró entonces las palabras. La tristeza, la pérdida, el triunfo de la crueldad y la instauración del mal asfixiaron cualquier lenguaje, cualquier forma de expresión. Nada puede decirse. Todo perdió el sentido por-



*Casting a Mother's Pain. Caravana por la Paz en Houston, Texas, 2012. Fotografía de José Rivera*

que cuando a uno le es arrebatado lo único que importaba en este mundo, ya no hace falta seguir aquí. Uno puede matarse o volverse un exiliado en la Tierra; uno puede acoger y consolar a quienes sienten el mismo dolor. Siempre es más humano besar y abrazar. Las palabras dejan de servir.

“Hay golpes en la vida tan fuertes”, dice César Vallejo en *Los heraldos negros*, “golpes como del odio de Dios”... o golpes como el silencio de Dios. Si Dios habla, crea el mundo: *en el principio era la Palabra*. Si Dios calla, si Dios prefiere el silencio, el mundo empieza a desvanecerse. La palabra es el verdadero soporte ontológico. Cuando no hay palabras, deja de haber mundo. Entonces, el poeta, ese exiliado en la Tierra, ya no tiene adónde ir. “Mi casa fueron mis palabras”, escribió Octavio Paz. Pero esta vez ya no hay palabras. ¿Los poetas tienen derecho a renegar de las palabras? ¿El silencio sería en este caso una enfermedad, una metástasis que se extiende por todo el corazón, que se apodera de nuestro aliento impidiendo cualquier remedio para su curación? ¿El silencio es el síntoma declarativo de un alma perturbada?

El silencio puede sugerir demasiadas cosas. Entre muchas otras puede ser, en efecto, la consecuencia de un tormento indescriptible, de un

dolor enorme capaz de socavar los ánimos y asfixiar nuestras palabras. El silencio prologando, sobre todo en el caso de un poeta, es indicativo de una perturbación metafísica, de heridas demasiado agudas en lo más hondo del corazón. Son parecidas a las llagas ardientes del Cristo, el Cristo flagelado, torturado, a punto de morir en la cruz. Así termina el Viernes Santo, en absoluto silencio.

El silencio emerge cuando las palabras pierden su poder expresivo. Sin embargo, al menos en el acontecer poético, el silencio es también el prelude de la palabra. Entonces, los silencios no tendrían por qué entenderse como el fracaso definitivo de la poesía. El silencio puede ser, también, un hábito poético. En este sentido renunciar a la poesía no es sino la invocación de un metasentido; es un grito increpante que no encuentra respuestas ante el dolor provocado por la desgracia y la pérdida irremediable. Paradójicamente, guardar silencio es el acto poético más sincero y más valiente: el silencio de un poeta es el suicidio de las palabras.

Yo no soy poeta, pero confío en la fuerza de las palabras. La precisión de las palabras es tan importante para el poeta como para el filósofo. No en balde, en su filosofía del lenguaje, John Austin destacó la utilidad del diccionario para resolver problemas ordinarios. Así como el poeta usa las palabras para transmitir sus sentimientos y sus intuiciones, los filósofos nos valemos de las palabras para revisar y construir argumentos y describir aspectos del mundo con la mayor precisión. Pero las palabras son limitadas. Decía que el acto poético más sincero es declarar el final de la poesía cuando la experiencia del mundo –la dolorosa experiencia de seguir vivo– se vuelve indescriptible, inenarrable. Entonces, el silencio. Los filósofos también podrían renunciar a sus argumentos cuando los sucesos se vuelven incomprensibles: la enfermedad, el sufrimiento, el dolor, la crueldad, el mal.

Como Javier Sicilia, yo también guardé silencio ante mi pérdida, ante su pérdida y ante la pérdida de muchas otras personas. Me doy por vencido cada vez que logro escribir una o dos líneas para mi ensayo *Sobre la enfermedad*. Me conmuevo hasta el llanto cuando Javier y otros más tratan de decirme lo que sienten. Son experiencias intransferibles. Yo no escribo poesía, pero también he llegado a pensar que las palabras –y los argumentos– son limitados. He pensado, junto con Javier, que hay experiencias que simplemente nos conducen a la perplejidad. El paradigma de las perplejidades es la persistencia del mal. No nos resta, al parecer, sino soportar esa realidad, vivir estoicamente, asumiendo nuestra limitación, nuestra fragilidad. No nos queda sino guardar silencio ante la perplejidad.

“¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, se preguntó Hölderlin. He pensado, más de una vez, que ante la incompetencia de las palabras, la poesía –y la propia filosofía– habría de transitar hacia la música o a las artes plásticas. Si acaso nuestro dolor podría hallar un cauce, una ascesis. Desde ese tiempo me entregué por ello a los placeres de la música. (“Y pensar que hay imbéciles que encuentran consuelo en las bellas artes”, palabras que Sartre puso irónicamente en boca de Roquentin)<sup>1</sup>.

Un componente musical es también el silencio. Si hubiera que transferir nuestro mundo vital a una partitura, el resultado sería una pieza atonal y fragmentaria. Ésa fue la tesis, relativamente velada, de un librito que publiqué en 2007 con el título *Ejercicios marginales*. Entonces, asimilé el conjunto de ensayos ahí reunidos a las piezas para piano (*op. 11*) de Arnold Schönberg que, según percibo, representan también la perturbación anímica de quienes hemos decidido autoexiliarnos, de quienes hemos decidido marcharnos a las provincias más lejanas de nuestra propia interioridad para no retornar jamás. Ésas son las provincias del temor y el dolor, la zona más oscura y más silenciosa. Es el territorio en el que habita Dios. (Sobre las piezas para piano, *op. 11*, de Schönberg, Theodor Adorno escribió que habían horrorizado a los oyentes antes por su primitivismo que por su complejidad).

Hay un símil entre la ascesis musical y la contemplación de algunas obras plásticas, como por ejemplo las pinturas de Mark Rothko. Contaba Javier Sicilia que durante el paso por Houston de la Caravana por la Paz fue invitado a leer poesía en la capilla de Rothko, un templo ecuménico en donde pueden contemplarse esos enormes lienzos negros idóneos para crear una atmósfera fría y silenciosa para orar, meditar y encontrarse con uno mismo.

<sup>1</sup> “Decir que hay imbéciles que obtienen consuelo con las bellas artes. Como mi tía Bigeois: ‘Los *Preludios* de Chopin me ayudaron tanto a la muerte de tu pobre tío’. Y las salas de concierto rebosan de humillados, de ofendidos que, con los ojos, cerrados, tratan de transformar sus rostros pálidos en antenas receptoras. Se figuran que los sonidos captados corren en ellos, dulces y nutritivos, y que sus padecimientos se convierten en música, como los del joven Werther; creen que la belleza se compadece de ellos. Basuras”. Pero Roquentin no puede negar el irresistible hechizo de la música. Y ahí, sentado en un café, escucha una pieza de jazz y se convence de que la música vuelve más glorioso el sufrimiento: “Ahora está el canto del saxofón. Y me avergüenzo. Acaba de nacer un pequeño padecimiento glorioso, un padecimiento modelo. Cuatro notas de saxofón. Van y vienen como si dijeran: ‘hay que hacer como nosotras, padecer *con ritmo*’”. Jean-Paul Sartre, *La náusea*, T. Aurora Bernárdez, Época, México, p. 145.

La capilla de Rothko es de los pocos espacios de espiritualidad abierto a cualquier credo. El mensaje es muy claro: al margen de nuestras discrepancias, somos humanos, frágiles seres humanos, vulnerables ante aquello que nos trasciende, llámese bien o mal, llámese Dios o el diablo.

*Un componente musical es también el silencio. Si hubiera que transferir nuestro mundo vital a una partitura, el resultado sería una pieza atonal y fragmentaria.*

Hace un par de años paseaba por el campus de la Universidad de Santo Tomás, en Houston, con un grupo de colegas estadounidenses, en su mayoría. La capilla de Rothko se encuentra dentro del campus. Recuerdo cómo uno de los colegas católicos expresó su rechazo a una capilla ecuménica, además con esa falta de caridad tan frecuente en los católicos farisaicos reprobó esos lienzos inexpresivos que, según sus propias palabras, no eran sino el prelude del suicidio que Rothko cometería seis años después. A mí me parece, en cambio, que en esos lienzos hay una nueva teología. Esos lienzos son la imagen sin imagen, el rostro de Dios al desnudo, sin ornamento, sin residuos de falsa figuración; son la presencia de un Dios sin imagen que sin embargo nos crea a su imagen y semejanza: acaso por ello la naturaleza humana es tan amorfa y opaca como reluciente e intensa, es ese conjunto inasequible de claroscuros tan inciertos como esperanzadores.

La ascesis estética es una ruta adecuada para adentrarnos en el dolor humano. Me temo que Schopenhauer tenía razón: la ascesis estética está acompañada de la ascesis moral, de una ética de la compasión, en la que nuestra preocupación inminente es el dolor de los demás. El silencio del poeta es, entonces, relativo. El silencio, lo dije antes, también puede ser un hábito poético. Las palabras pueden servir para hilvanar historias muy dolorosas, la historia que hay detrás de cada víctima en la guerra de nuestro país, México, y en otras guerras libradas en otras naciones por motivos igualmente absurdos; las historias personales en las que fuimos víctimas de la enfermedad, de la tristeza, de la soledad. La palabra, a pesar del silencio, sigue teniendo valor; hace visible lo que al final del día nos hace iguales: nuestra frágil condición humana.

San Jerónimo Aculco Lídice, finales de octubre, cerca del Día de Muertos. ☛

# ENTRE EL SILENCIO Y EL ATURDIMIENTO

Julio Hubbard

*A partir de la palabra, de la voz y de su contraparte, el oído, que es el mundo natural de los seres humanos, Julio Hubbard, revisando la tradición filosófica, nos sumerge en el sentido del silencio, el lugar de Dios, como un lugar contrario al mutismo infernal del callarse y al sonido infernal del ruido. “El silencio [nos dice] se guarda, o se conserva; no es parte de ti, no es tuyo, no lo hiciste, porque es anterior a ti, al movimiento, a la luz”. No así el ruido que “derrumba el sentido y la proporción humana”.*

*Desde el otro lado, porque sólo despiertos podemos relatar un sueño, sólo los vivos hablamos de la muerte y sólo con palabras podemos hollar en el silencio. Por los bordes.*

1. DOS OBJETOS NO pueden ocupar el mismo espacio al mismo tiempo. El sonido no es un objeto. Lo percibimos y lo producimos sin que afecte nuestra objetividad en el mundo: ni pesamos más ni menos, ni nos cambia de lugar ni nos desplaza. Pero nos coloca en el mundo y dispone el mundo. Entendemos nuestro lugar y nuestra relación con el espacio por vía del oído, tanto en el sentido físico (ahí reside la noción o sentido de equilibrio) como en el imaginario: no necesito los ojos para hablar y reconocer a alguien cercano por teléfono, o para imaginar en el espacio un autobús, un perro, la puerta del garaje. Y no es asunto exclusivo de los humanos. Quien tenga perro sabe que la pura voz produce un efecto directo, reconocible, un acuerdo, y que el sonido le produce reacciones mucho más inmediatas que la vista (porque, al fin, de eso depende la supervivencia).

Plutarco decía que el oído es el sentido más pasivo, pero que de él dependía toda la racionalidad. Que es pasivo queda claro cuando un tronido, un ruido fuerte, hace encorvarnos, hace correr a las bestias de presa o alza el pelambre en el lomo del depredador. Pero es también el sentido que sustenta toda forma de intelección, porque es donde reside el *Logos*, es decir, razón, lenguaje, cuenta y sentido. Las orejas no tienen párpados, dice Pas-

cal Quignard. Y es cierto: al dormir, por ejemplo, cerramos los ojos y abandonamos el concurso perceptual de los otros sentidos, excepto el oído. Cuando llora un niño o se abre una puerta que no debía abrirse, se instala la alerta. Sólo con recursos artificiales podemos cerrar nuestra capacidad de oír.

Jon Elster descubre el principio de la racionalidad en la decisión de Ulises, que taponaba las orejas de sus marineros para que no escucharan el canto de las sirenas, pero se hace amarrar al mástil de su barca, para escucharlas él, sin perderse. Genial Ulises, pero el silencio al que somete a su tripulación es el de una ignorancia inducida, artificial.

Pienso también en el silencio del estudio de grabación, casi absoluto, sin eco, sin resonancia; un silencio tremendo que se percibe como opresión en el oído interno y que, si continúa, se convierte en malestar corporal, desde el vientre, donde vive el miedo. Que las cosas no produzcan resonancias ni eco me genera la angustia inversa a la que me provoca el ruido de una discoteca... las voces con que pienso se vuelven estentóreas o quedan sepultadas bajo el ruido. El silencio al que podemos acceder tiene, pues, dos modos. Uno, el modo físico, no es sino un artilugio soportable de modo transitorio; el otro, una ficción,



El remordimiento de Orestes, de William-Adolphe Bouguereau, 1862

porque el mundo puede acallar su comercio y parecer silencioso, pero no es más que un modo de decirlo, porque el estado de conciencia es un habla, una conversación interna constante. Existen recursos y técnicas para silenciar las voces de la conciencia, y se llaman contemplación o meditación, por ejemplo, pero este silencio interior no puede cesar el sonido del mundo...

Porque pensar es un fenómeno sonoro: hablamos y oímos voces que nos hablan. Llamamos *yo* a aquella voz que producimos, aunque sea mentalmente, pero también llamamos *yo* a aquellas otras voces que nos hablan. Es la conciencia. Tiene voz, o voces. Para Sócrates, es un *daimón*; para Montaigne, una voz de razón propia, un juez con frecuencia. Kant dice que es un tribunal –nunca dejó de ser litigante: al pensamiento lo llama juicio, en un sentido jurídico casi siempre–. Los judíos (Maimónides, lo mismo que Luria o Jabès, o Amijái) hallan dentro de sí un grupo de rabinos que arropan el miedo y el dolor con consejos y sabiduría. Los poetas oyen otras cosas, pero son igual voces que, al pronunciarse, llegan con proporción, sentido, musicalidad, y el mundo se les vuelve nuevo. Los psicóticos –aventuro, más por literatura que por psicología– son aquellos que no pueden nombrar *yo* a las voces, y se les vuelven ajenas y acosadoras, perentorias, enemigas. Como las Erinias para Orestes. Y lo habrían sido incluso para el sol: no puede traspasar sus medidas porque “las Erinias, ministras de Diké, lo acosarían” (Heráclito). Son voces interiores y son el orden del universo: un orden que es, a la vez, recibido como escucha y pronunciado como persona. Lo más íntimo de nuestro interior está

fuera de nosotros y es común a todos. Es el *Logos*, pero ama sus silencios y nos queda solamente atestiguar su huella, escuchar sus ecos.

2. Un sonido constante y omnipresente sería inaudible. Es el sonido de toda la existencia, del universo, presente en todo pero imperceptible. Pitágoras estructura la transmisión de su saber en el camino que lleva al aprendiz (el *acúsmata*: un puro oyente, sin derecho al habla) a escalar hasta convertirse en sabio (*mathémata*), cuando ya sabe escuchar la música de las esferas: el orden del universo, su proporción, su secuencia en el tiempo, sus armonías visibles producen también, al moverse, un sonido cuya resonancia induce, si se ha sabido escuchar, la perfección del alma. Será también el *Logos* heraclíteo: mi racionalidad no es un delirio propio, sino un acuerdo con el orden del universo.

Pero hay otras versiones. Por ejemplo, los mandeos hallan al mundo como una fábrica de los engaños, en una horrenda conspiración, un banquete orgiástico cuyo principal objetivo es aturdir al ser humano para que no escuche la voz del Hombre Extraño y su llamada a la Vida: “Hagamos que escuche un gran estruendo para que olvide las voces celestiales” (*Libro de Juan Bautista*, 62).

Para ambos, pitagóricos y mandeos (se topan unos con otros en el mar y la arena de los gnósticos), el universo es una inmensa maquinaria sonora, constante y omnipresente; quizá perceptible, aunque de una percepción tan constante que se torna en su contrario: se ha vuelto indiscernible. Pitágoras busca despejar el espíritu a fin de atestiguar el bien supremo; los mandeos,

suspender el mal, el aturdimiento. Para ambos, el recurso es el silencio.

El *acúsmata* debe aprender a callar el concurso de sus voces, las voces que fabulan el *yo*, o lo farfullan hasta la idiotez. El silencio es interior: pretender callar al mundo es una soberbia inútil. Para el *Libro de Juan Bautista*, el acceso al silencio llega como un consuelo, cuando Adán (el hombre humano) descubre el ruido y se desespera y angustia hasta que el Hombre Extraño lo toma de la mano, lo aparta del ruido y puede entonces poner una distancia entre su ser y el constante engaño del mundo.

---

*El animal que somos está biológicamente organizado para la supervivencia. No para la verdad. Reaccionar ante el sonido es signo de vitalidad, pero sólo puede reaccionar ante el silencio quien está tomado por el sentido.*

---

3. Pero hay quien ama el ruido y la sordera. No sólo personas: las ciudades, por ejemplo. Hay que imaginar a unos judíos seminómadas, de vida sosegada y conversaciones lentas, a su entrada en Babilonia, donde cientos de personas caminan, gritan, discuten, las cosas chocan y tropiezan entre basura y desperdicios. La vida urbana se da bajo un tráfico inmisericorde que no sólo atruena, sino que también atonta y somete las voluntades al gobierno de Mammón, el demonio de los dineros (el *Logos* diabólico, dice Goethe), cuya lógica prospera cuando el ruido derrumba el sentido y la proporción humana.

Por eso, o por pura intuición, el círculo IV del infierno de Dante, donde se hallan los avaros y los encareedores, contiene al misterioso Pluto. Dante no sabía griego, pero podía relacionar el nombre con su correcto origen: abundancias, riquezas. Menos claro resulta el verso inicial del Canto VII: “*Pappè Satàn, Pappè Satàn aleppe!*”, que pronuncia un demonio mientras quiere atajar el paso de Dante y Virgilio. Ríos de tinta filológica se han gastado tratando de explicar el verso y su negro origen. Prefiero la versión de aquel dantista (que traigo perdido y agradeceré noticias): se trata de un recurso de repetición; una frase que los demonios se repiten incesantemente para poderse sustraer al llamado de Dios, que penetra hasta lo más profundo de las cavernas y desespera a los seres condenados que, sin que puedan acudir a la música celestial, necesitan llenarse la cabeza con un ruido insensato; no cualquier ruido, sino una idiotez que los mantenga indemnes ante el *Logos*. Y no es que ha-

yan perdido ni su ruido ni el sentido. Perdieron el recurso del silencio.

4. “Toda la desgracia de los hombres procede de una sola cosa, que es no saber permanecer en reposo en una habitación”, dice Pascal. “*Teach us to sit still*”, reza Eliot. La inquietud, la angustia, el aburrimiento y el tedio que el sujeto atestigua dentro de sí. Toda la vida bajo el aturdimiento y, cuando se halla a solas, el concurso de las voces con que ha tejido su interioridad resulta no sólo banal, sino también infinitamente insatisfecho.

Entonces, es necesario salir por ruido externo, adrenalina, drogas. Mejor el embrutecimiento o la excitación. Y la vida se vuelve ajena. El barullo del *éthos* –ya como carácter, ya como refugio–. Dije, del modo más peregrino, que el psicótico halla dentro de sí, como todos, un concurso de voces que le hablan, pero le son ajenas. Dentro no quedó una conversación de voces que llamamos *yo*, sino una sola voz, la de *fonar*, la que pronuncia. Perdió no su identidad, que conserva intacta, sino su prójimo interior (y no voy a hablar de otredad, porque nuestra época ha convertido el recurso imaginario en un *meme*). El loco asesino no ha perdido su *yo*, mantiene su identidad impermeable, pero carece de no ser. No tiene agujeros y no está roto. Quizá sólo él, y Yago, pueden aseverar esa horrenda interpelación que dice: “Yo sé quién soy”.

5. El animal que somos está biológicamente organizado para la supervivencia. No para la verdad. Reaccionar ante el sonido es signo de vitalidad, pero sólo puede reaccionar ante el silencio quien está tomado por el sentido.

Paul Claudel tenía las tripas duras y el espíritu provocativo. En *La anunciación hecha a María* se confrontan las dos formas de la existencia –la cabeza llena de ruidos de Mara, la hermana amargada por el resentimiento, y Violana, venida a menos, golpeada por el mal, pero tocada por el soplo del sentido–. Mara odia que su hermana habite en el silencio y pueda sonreír al mundo después del horror. Intenta disuadirla:

MARA: Violana, ¿quieres ver esto? ¡Dime! ¿Sabes lo que es un alma que se condena?  
¿De propia voluntad y por el tiempo eterno?  
¿Sabes lo que hay en el corazón cuando se blasfema deliberadamente?  
Tengo un diablo que, mientras corría, me cantaba una cancioncita.  
¿Quieres oír las cosas que me ha enseñado?

Imagino que la cancioncita repite que todo es vano, que no hay Dios, sino supervivencia y que

lleva el “*Pappè Satàn...*” como estribillo. Nada importante: las ganas de molestar que invaden a Mara cuando visita a su hermana e irrumpe en su casa para quebrar el silencio y hacerla tropezar con el horror. Pero Violana tiene algo de pitagórica:

VIOLANA: Ya no tengo ojos.

El alma sola resiste en el cuerpo aniquilado.

MARA: ¡Ciega!

¿Cómo, entonces, caminas tan certera?

VIOLANA: Es que oigo.

MARA: ¿Qué oyes?

VIOLANA: Las cosas existir conmigo.

MARA: ¿Y a mí, Violana, me oyes?

VIOLANA: Dios me ha dado la inteligencia que está con todos nosotros al mismo tiempo.

MARA: ¿Me oyes, Violana?

VIOLANA: ¡Ah, pobre Mara!

MARA: ¿Me oyes, Violana?

7. En 1949, Theodore Adorno dijo que “escribir poesía después de Auschwitz es un acto bárbaro”. George Steiner lo secunda con frecuencia, aunque con mayor frecuencia aún, escribe sobre poesía. Pero no se debe dar mucho espacio al arranque de Adorno, ni andarlo paseando como aforismo. No es una afirmación para ir mascando al caminar; es una amenaza y es el trazo de un límite. El dolor de una persona, un deudo, una víctima lleva esa amenaza que comparte con la noche: imitan a la eternidad. Donde hay dolor hay un lugar sagrado (Wilde) y no es aceptable la profanación. Pero hay dos modos de relacionarse con lo sagrado: el silencio y la música del sentido.

Hay quien afirma que el poema *Todesfugue* de Paul Celan es una respuesta directa a Adorno. No lo sé. En todo caso, es un poema con una estructura musical, de fuga, que entiende la función de lo sagrado incluso en el horno del horror, y afirma el amor y la vida en dos nombres contrarios: Margarete y Shulamith. No hay dos mujeres más antípodas y, sin embargo, más cercanas. Rubia y ojiazul, Margarete es el eterno femenino, el motor de salvación para el alma condenada de Fausto; Shulamith es la morena (*sed formosa*) judía del *Cantar de los cantares*. Su presencia reiterada en medio de la “Fuga de la Muerte” no sólo es un agujero que deja pasar la luz: es esa intuición del propio no ser y, por ello, la incitación a proseguir, a continuar rascando en el entorno sonoro de la huella que ha dejado el silencio. El poema de Celan es suficiente para revertir el aliento diabólico que pudre y corroe el sentido<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Aquí la voz del propio Paul Celan, donde se puede escuchar la estructura musical de la fuga: <http://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>.

Se puede guardar silencio. En griego, el silencio es femenino (*ἡ σιγή*), un silencio hembra y preñable, maternal: no guardas silencio; el silencio te guarda a ti. Guardar silencio no es algo que hagas tú –eso se llama callarse y es un acto que te pertenece–. Pero el silencio se guarda, o se conserva; no es parte de ti, no es tuyo, no lo hiciste, porque es anterior a ti, al movimiento, a la luz. El silencio del contemplativo es la apuesta de llegar a ser antes de los accidentes de las cosas: ser en el mundo sin el ajetreo de lo accidental.

Es comprensible el suicidio de Celan. También habría sido comprensible que no volviera a escribir poesía. De hecho, *chi puo dir com'egli arde è in picciol fuoco* (Montaigne cita a Petrarca). Pero el silencio del deudo, de la víctima, de quien ya no halla dentro de sí la música de las esferas no puede ser tratado como el acto de quien decide callarse... No se puede celebrar el sinsentido. Se entiende el silencio. Pero es distinto acceder al silencio que callarse. No se puede ceder la vibración del universo al ruido. Entiendo que la víctima y el deudo no puedan escribir poesía nunca más: algo quedó roto. Pero no entendería que al silencio se le suplantara callándose. Queda el consuelo y queda la presencia del prójimo. El alma porosa para evitar el encapsulamiento del mal. No se trata solamente de escribir poesía. Se trata de aceptar que el dolor, por más alto, intenso, desesperante, no lleva a la supervivencia, sino a la verdad. A veces, al silencio.

8. Anna Ajmátova hacía largas colas para poder ver a su hijo, preso por la estupidez, por la imposición de ese falso silencio que es obligación de callar.

En los terribles años de la *yézhovzhina* pasé diecisiete meses en las filas frente a las cárceles de Leningrado. Un día alguien me reconoció. Entonces, una mujer de labios amoratados que ocupaba su lugar detrás de mí y que, por supuesto, jamás había escuchado mi nombre, pareció despertar del letargo en el que permanecíamos sumidas y me preguntó al oído (porque allí todos hablaban en voz muy baja):

–¿Y usted podría describir esto?

Yo repuse:

–Sí, puedo.

Entonces, una especie de sonrisa se deslizó por lo que alguna vez había sido su rostro<sup>2</sup>.

1 de abril de 1957, Leningrado. ☘

<sup>2</sup> Traducción de José Manuel Prieto.

# SILENCIO, DE LA MÚSICA A LA VIDA

Jacobo Dayán

*Del silencio de la música al silencio de la sociedad hay una gran gama de matices que muestran las diferentes connotaciones que tiene este concepto, a la vez tan profundo y antiguo como la propia existencia de la humanidad. Destacando una sinfonía del compositor estadounidense John Cage –compuesta por tres movimientos y una sola palabra en la partitura: Tacet, que indica al intérprete no tocar su instrumento–, que para algunos resultó una broma y para otros una configuración de las vanguardias musicales, Jacobo Dayán hace un repaso por la presencia del silencio en la música y lo sonoro para llegar a la tragedia que tiñe de rojo el presente y que logra redefinir el sentido del silencio a partir del contexto social.*

EL SILENCIO ADQUIERE significado sólo por lo que le antecede o lo que viene después. El silencio exige que sea atendido, es momento de pausa y de máxima alerta sensorial. No es reposo: es suspiro, momento de transformación, de dolor, de reflexión e incluso de liberación. Si solamente escuchamos el silencio, o debería decirse, experimentamos el silencio, no es posible asignar significado alguno.

Si el silencio es la ausencia de sonido, entonces musicalmente puede ser definido como una nota que no se ejecuta, un tiempo que se deja pasar sin intervención, sin alteración; un tiempo que se deja ser, un lapso sin melodía y sin armonía, pero no un tiempo sin intención.

La música nace, irrumpe a partir de un silencio lleno de expectación y finaliza con otro cargado de liberación. Para varios de los grandes compositores e intérpretes es tan importante cada una de las notas como el silencio que hay entre ellas. Anton Bruckner, uno de los más importantes compositores del periodo romántico, llevó su capacidad expresiva del órgano a la composición, con piezas religiosas que se interpretan en espacios con una gran acústica. Sus sinfonías tienen pausas profundamente emotivas después de momentos explosivos, que permiten que el sonido perdure y reverbere en silencios que extienden la tensión y la liberan, paulatinamente, haciendo que las notas

mueran poco a poco en el silencio; que, antes de desaparecer, las recordemos.

Entonces, y aunque parezca contradictorio, el silencio es una herramienta expresiva muy importante en la música. Permite liberar o acumular tensión, puede aliviar al escucha o comprometerlo con el siguiente pasaje; incluso, se utiliza como elemento lúdico o dramático, y todo ello depende de los sonidos y tiempos que ocurren antes de su llegada y que no pueden asimilarse hasta escuchar lo que los hace desaparecer.

Para el estadounidense John Cage, el silencio es un alto en el continuo, con una gran intención que interrumpe e irrumpe: es ausencia, es el vacío, es la nada y lo es todo. Es olvidar lo anterior y un momento para hacer memoria, para reiniciar; un momento que prolonga la desaparición del sonido.

Silenciar todo para recibir los sonidos. En 1952, Cage estrenó una de las obras más polémicas de la historia de la música: 4'33". Una pieza llamada 4 minutos, 33 segundos. Se trata de una partitura que puede interpretarse en cualquier instrumento o ensamble, la única indicación es que el o los intérpretes deben guardar silencio, no emitir ningún sonido, no tocar su instrumento durante 4 minutos y 33 segundos. No se trata de una broma, es una pieza musical en tres movimientos de silencio, tres movimientos para aprender a escuchar

lo que nos rodea. El compositor la consideraba su obra más importante: "Concentrarse en el silencio es buscar lo que pasa desapercibido, detener la intención del escucha".

No es causal que esta obra se haya concebido apenas unos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial y toda su barbarie.

Si para Theodor Adorno escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie, Paul Celan da la vuelta a ello en su poema *Todesfuge* (Fuga de la muerte) y crea una correlación entre música y horror, donde un alemán de ojos azules pide cavar sus propias tumbas a los internos de un campo de exterminio. Mientras habla se convierte en un director de orquesta que pide a los violines "pasar el arco más sombríamente", que pretende borrar a los cadáveres de la historia "cavando una tumba en el aire".

Años en que la humanidad debía aprender a escuchar, y el mundo debía callar. El silencio permitía reflexionar ante el horror. Después de tanta agitación se requería calma, recordar a las víctimas, pedirles perdón, buscar redención, ocultarse ante el aterrador futuro, callar frente al fracaso. Silencio para escuchar a la naturaleza y el renacer de la vida.

No se trata de un capricho artístico ni de una arrogancia intelectual. Según Cage: "La gente cree que es silencio porque no sabe escuchar". Lo profundo de 4'33" hace que sea una de las piezas más controvertidas de la historia, considerada provocación por unos; renacimiento, burla e incluso insulto, por otros. Más de cuatro años concibiendo esta pieza, a partir del sincretismo entre filosofías orientales y tradiciones occidentales, llevaron a Cage a enmarcar con silencio la realidad para llevar al escucha a percibir todos los sonidos del silencio, un nuevo acercamiento a la música y a sus fronteras con la vida. El silencio de Cage es producto del desgaste de la cultura occidental, un suspiro para un nuevo inicio, partiendo de la nada, de las cenizas del pasado, de la propia naturaleza humana, de un siglo XX caracterizado por el ruido, por la brutalidad.

El silencio de Cage es reflejo del silencio de los sobrevivientes del Holocausto que decidieron callar ante un mundo que no deseaba escucharlos; sociedades que buscaban un renacer y dejar atrás el dolor, o más bien olvidarlo. Décadas de silencio se montaron sobre lo incomprensible y sólo algunos trabajos fueron rompiendo el olvido: Alain Resnais (*Noche y niebla*), Hannah Arendt, Jaspers, Adorno y Claude Lanzmann (*Shoah*). Lo hicieron dando voz a las víctimas, a los perpetradores, arrojando luz sobre los hechos. El silencio de décadas

se entiende a partir de la brutalidad que lo produce y, posteriormente, de la necesidad de gritar.

Durante décadas el compositor estonio Arvo Pärt buscó un nuevo sistema musical en realidades que exigían otro tipo de silencio, uno que dé "pequeños pasos hacia la tolerancia en el mundo". A mediados de los años setenta (*Für Alina, Spiegel im Spiegel*), Pärt llevó la música a una nueva metáfora llamada *tintinnabuli* (campana), que consiste en dos líneas sonoras con mucho espacio, silencios de reflexión y compasión, momentos en que cada nota tarda en extinguirse pidiendo ser escuchada. Según Pärt, "todo el secreto de *tintinnabuli* está en dos líneas sonoras: una línea es lo que somos y la otra es la que nos abraza... la línea melódica es nuestra realidad y la otra línea busca perdonarnos". Esta música suele ser lenta y meditativa, minimalista. Podría decirse que es el silencio que se dibuja con compasión, con la búsqueda de la redención y el perdón.

*El silencio permitía reflexionar ante el horror. Después de tanta agitación se requería calma, recordar a las víctimas, pedirles perdón, buscar redención, ocultarse ante el aterrador futuro, callar frente al fracaso. Silencio para escuchar a la naturaleza y el renacer de la vida.*

La necesidad de un tiempo de silencio para la memoria, para la asimilación del dolor, y como única respuesta posible a la deshumanización, nos ha llevado a otro tipo de silencio, aquél de la complicidad.

El mundo calló y su silencio fue cómplice de las masacres de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. El Jemer Rojo expulsó a la prensa de Camboya y el mundo no escuchó lo que allí ocurría. Cuando la prensa habló, Naciones Unidas calló y su silencio fue cómplice del genocidio en Ruanda y los crímenes en la antigua Yugoslavia. Silencio que selló el gran fracaso civilizatorio posterior a la Segunda Guerra Mundial. Silencio del que no se ha aprendido. El mundo ha contemplado el horror que predijo Walter Benjamin en su época: "El fascismo experimentará su propia aniquilación como un placer estético". Así, contemplamos imágenes obscenas en silencio, olvidando a las víctimas, como si se tratara de la proyección del fin del mundo en horario estelar: el sufrimiento en Darfur, Siria, Irak, Gaza, migrantes por todo el mundo, trata de personas, desapariciones forzadas, ataques terroristas, conflictos armados, y un dolorosísimo etcétera. Silencio reforzado con múltiples ataques a la prensa.



El cuarto del silencio. John Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard

Cómo no guardar silencio, cómo no sentarse a escuchar una de las grabaciones de 4'33". Sí, hay varias grabaciones del silencio de Cage. La realidad es abrumadora. En las cuatro décadas siguientes de la Segunda Guerra Mundial hubo 150 guerras, en las cuales se enfrentaron más de 60 países. Sólo 26 días de paz mundial. Esto no incluye las innumerables guerras internas y represiones de los Estados. En todo nuestro "progreso", desde el siglo XX, decenas y decenas de millones de personas han encontrado una muerte violenta. El nuestro es un tiempo de callar y escuchar, reflexionar como lo hizo Benjamin "sobre los cadáveres de la historia" y sobre el silencio de su ausencia.

Las mayores tragedias ocurren cuando desaparecen las distinciones entre guerra y crimen, cuando se disuelven las fronteras entre lo militar y la conducta criminal, entre civilidad y barbarie, cuando se pretende eliminar la diferencia.

La situación en México no es distinta. Pasamos del olvido de los crímenes del pasado, que no encontraron verdad, ni justicia ni reparación y mucho menos memoria, a la desolación que produce un territorio lleno de fosas comunes sin nombre, de desaparecidos olvidados por el Estado, la sociedad y los medios de comunicación. Los movimientos sociales que levantan la voz son rápidamente silenciados y engullidos por gobiernos criminales y sociedades indiferentes.

Mientras las víctimas gritan, el silencio se ha apoderado del país. En varias regiones es imposible hablar de lo que ocurre; donde se habla hay represión, la resistencia es aplastada por instituciones, grupos empresariales, medios de comunicación e individuos profundamente atemorizados.

Todo como si fuera un juego de silencios. Marchas del silencio ayer y marchas del silencio hoy. Nada qué decir ante los muertos y la ausencia de los desaparecidos. Unos callan como reflejo del silencio de otros, silencio de las autoridades ante los reclamos, silencio de los medios generando ruido por todas partes, silencio del indiferente, silencio en la complicidad empresarial y financiera, silencio que destruye cualquier voz que se levanta, silencio que desmotiva cualquier intento por cambiar la situación, silencio por temor, silencio por dolor, silencio por angustia, silencio por impotencia... Silencio... con tanto ruido.

Ya no es tiempo de silencio, es momento de reinventar, de cambiar paradigmas, de colocar a las víctimas y su voz por delante. Terminar el diálogo de sordos y cambiar el silencio de la complicidad por el de la reflexión. Cambiar el silencio que es producto de la violencia y la indiferencia por el silencio de la memoria y del recuerdo.

Regresando a la música, para el director y compositor Leonard Bernstein, el siglo XX fue el siglo de la muerte, y Gustav Mahler su profeta. Todas las grandes obras del siglo pasado tuvieron como fuente de inspiración la muerte o la angustia por la muerte, una muerte absoluta. Esta muerte "total" quedó plasmada en la última sinfonía, novena, de Mahler, quien decía que "la sinfonía debía ser como el mundo: debe contenerlo todo". La sinfonía de la existencia es el silencio, es el 4'33".

Redefinir nuestro silencio a partir de los sonidos que vendrán por delante. El *Doktor Faustus* de Thomas Mann, obra con gran carga musical, que relata metafóricamente los horrores del nazismo, pretende abrigar cierta esperanza:

"Se retira un grupo instrumental tras otro y lo que resta cuando la obra se encamina a su conclusión es el Sol agudo de un violonchelo, la última palabra, el último sonido flotante, que desaparece lentamente en un calderón en pianísimo. Luego nada más; silencio y noche. Pero el sonido vibrando aún, colgado del silencio, que ya no está, que sólo sigue oyendo el alma, y que era el colofón de la tristeza, ha dejado de ser, su sentido cambia, permanece como una luz en medio de la noche".

La música, al igual que la vida, parte del silencio y termina en el silencio. 🎵



HUGO ORTIZ  
2015

Justicia social. Cartón de Hugo Ortiz

# EL LEGADO DE LA RUPTURA

DIÁLOGO CON EL PINTOR ROGER VON GUNTEN

*Roberto Abad*

*Tepoztlán, durante décadas, ha sido el refugio de artistas en activo. El pintor y escultor Roger von Gunten, de origen suizo, nacionalizado mexicano, es una muestra de ello. Considerado como uno de los principales exponentes de la generación de la Ruptura, cuya aportación fue romper con los esquemas y valores de la tendencia nacionalista –durante la primera mitad del siglo XX–, generando propuestas determinantes en el proceso de consolidación del arte contemporáneo. En 2014, recibió la Medalla Bellas Artes, que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes a los más destacados creadores e intérpretes del arte y la cultura en el país.*

*La pintura es silencio. Sin embargo, todo lenguaje aspira al silencio, y si la pintura es el lenguaje del silencio mediante el ininterrumpido rumor de las palabras, también debe buscarse esa meta que se encuentra en el origen; y su murmullo, a través de su apariencia, hallará también la apariencia de la pintura y su silencio original.*

JUAN GARCÍA PONCE, *De la pintura*

*ME GUSTARÍA PROFUNDIZAR en ciertos aspectos, ideas y formas, que pienso están presentes en su obra, pero que requieren una mirada más aguda por parte de los espectadores; y, por tanto, para algunos pueden permanecer ocultos, lo cual quiere decir que sus pinturas tienen varios niveles de interpretación, ¿cómo se va generando eso?*

Se puede interpretar algo como una situación representando un espacio pictórico, o se puede ver también como la codificación que el pintor usa en su factura para no decir todo y dejar algo a la imaginación del espectador, o para transmitirle algo que no está absolutamente fijo, sino que permite ciertas interpretaciones. Yo cuido mucho que una imagen sea una vivencia, tanto para el pintor como para quien lo está mirando. Pienso que esto no se da en el hiperrealismo, que está muy de moda, en el que se presenta el mundo como si fuera un inventario de cosas, y así lo vemos. Cuando vemos algo, asociamos inmediatamente y lo ligamos con una experiencia, y en este sentido quiero dejar abierta la imagen que hago.

Pero la cuestión es que una imagen es el producto de un proceso; a veces me tardo mucho en mis cuadros, justamente para presentar una situa-

ción pictórica rica en posibilidad de interpretación. Pero tampoco lo hago a propósito, así es mi manera de trabajar. No es que quiera imponer algo.

*La naturaleza es un elemento presente en la mayor parte de su obra; por lo regular, podemos ver animales, montañas y volcanes, ¿dónde nace esta influencia?*

Al momento de pintar. Cuando uno quiere empezar a pintar, se pregunta, por ejemplo, ¿cómo pinto un perro?, y la respuesta está dentro del color, en el cuadro; es decir, pintamos una abstracción de lo que se ve, y luego se descubre que uno puede hacer esas interpretaciones a su manera, de una forma personal, y finalmente se descubre que también la pintura en sí es naturaleza. La pintura durante siglos ha tenido la tarea social de documentar, hasta principios del siglo pasado cuando se liberó, igual que la música –cuyos elementos son la melodía, la armonía y el ritmo–, y se independizó con el valor de sus propios medios, que son el color, la forma y la factura. Es natural que el pintor busque la naturaleza como influencia.

Cada pincelada en una superficie se puede extender, como lo naturaleza misma; puede ser opaca, transparente o luminosa. Ésta es la destreza de

*Tardemusa*  
Acrílico sobre papel, 2014



los medios de un pintor, que sirve como punto de partida para la interpretación, y ésa es la naturaleza de los medios del pintor. Sirven de punto de partida para la interpretación. Yo llamaría a esa facultad que poseemos la “visión eidética”: la visión de encontrar sentido a las formas. Ver una imagen, no ver una semblanza informativa de una forma conocida, sino un sentido de lo que se representa, en este caso, en una tela o en un papel.

*Cada detalle en la pintura es un paso dado, una hue-  
lla. ¿Cómo va recorriendo ese camino? ¿Se revela en el ins-  
tante o hay una imagen pensada desde antes?*

La imagen se revela. Uno aplica los elementos del oficio para que se revele. Quizás es el secreto de la pintura. Hay algo que se crea en el momento y que le da sentido, vida, y hace que se transmita. Se puede ver como un diálogo con la tela o el papel. Una mancha desequilibra la blancura del cuadro, entonces tiene que encontrar un contrapunto, ¿qué hago?, ¿qué le pongo? Así, poco a poco, se vuelve un organismo imaginario vivo.

*Algo que inquieta y a la vez atrae de sus cuadros es la  
aparición del color, que puede ser mediante un trazo o una  
mancha; se puede distinguir cómo la intención y la inten-  
sidad van cambiando...*

Tradicionalmente ha habido una controversia sobre lo que es más importante, si la línea o el color, y la línea casi siempre es entendida como un contorno de algo que delimita el tamaño de una mancha. Yo creo que el tamaño expansivo se detiene cuando se encuentra con otro... Una mancha puede ser como una constelación, al salpicar se puede evitar el contorno que falsamente se quiere imponer. Son puntos que en su forma sugieren un área sin que ésta tenga un contorno. Siento que el contorno prácticamente es un enemigo del pintor, porque en la naturaleza no existe la mente y, por tanto, tampoco el contorno. No hay malas composiciones en la naturaleza, siempre representa lo que quiere decir.

*Entonces, ¿su obra busca ir a la inversa del concepto  
convencional de la forma?*

Sí, busco una forma abierta a la imaginación. ¿Qué es esto? Ah, pues es una luz, aquí hay una piedra. Primero es el impacto visual, luego el trabajo de la mente para hacer de una realidad un espacio realista. Normalmente nuestra mente establece la vertical, la horizontal, y lo que se mueve dentro de estas dos direcciones. La perspectiva es un problema para los pintores, nunca lo había sido hasta cierto momento del Renacimiento, cuando se decía que había un horizonte, un punto de fuga y que todo debía confluír para dar este equilibrio y aceptar el mundo. Pero hay otras maneras de crear una realidad que no está sujeta a la perspectiva.

*Eso exige, al ver la pintura, un trabajo más complejo  
de análisis, incluso de imaginación o creación...*

El espectador también es creativo, por eso es tan importante crear algo que se pueda transmitir; no sólo información que haya que aceptar o no, sino que también de las posibilidades al espectador. Un cuadro de Cézanne, por ejemplo, nunca se agota, nunca se comprende en su totalidad; es un espacio que deja caminos a la imaginación. Tiene que ser una vivencia visual. Y eso se pierde en el momento que entra el arte conceptual, que quiere que predomine algo que se explique con un texto, que nos guíe sobre lo que tenemos que sentir o ver. Ésa es una expresión de la brecha generacional. A mí me enseñaron que no puedes decir visualmente “esto no está dicho”. El cuadro está incompleto si no expresa visualmente lo que quieres decir.

*Una pregunta que se acostumbra hacer a los escritores  
es cómo se enfrentan a la página en blanco. ¿Existe la mis-  
ma noción de reto, en su caso, con un lienzo nuevo?*

En cierta forma sí. La diferencia es que el escritor empieza arriba y el texto termina abajo. La estructura imaginaria o expresiva de su texto es distinta. En el cuadro, el pintor siempre tiene la oportunidad de moverse. Uno empieza en la primera capa que puede ser cubierta, pero no tenemos la posibilidad de mirar de lado y ver las capas anteriores. El escritor puede insertar un párrafo que puede ser útil y que se advierte en el borrador. El pintor no. Lo que hacemos en este caso no permite interpretación. No es como la escritura, en donde la sintaxis y los elementos del idioma determinan la calidad del texto. Digamos que esta noción de la que tú hablas no está tan codificada como en el idioma de las palabras. Pero se da, ciertamente.

*Por otro lado, usted pertenece a una generación de ar-  
tistas a la que llamaron generación de la Ruptura, ¿cómo  
la percibe después de todo este tiempo?*

Nadie pensó que esa generación tendría ese nombre. Era un grupo de jóvenes artistas que habían tenido becas, que conocían el arte hecho en otros países y que rechazaban la idea de que la pintura mexicana estaba, de una vez y para todo, determinada por los muralistas. Lo que en realidad queríamos era mostrar nuestras obras, que oficialmente eran vistas como algo que no debía representar a la pintura mexicana. Estaba cerrada toda posibilidad institucional de hacer una exposición con algo que no se consideraba como *pintura mexicana*. Entonces, creo que lo más importante fue que, al darnos cuenta de esto, hicimos tres salones independientes. Resultó una gran experiencia para nosotros y para el público. Al final, creo que el mensaje es que cada persona tiene su punto de vista. Cada punto de vista crea una perspectiva

personal. Esto fue lo más valioso de la ruptura, además de su posibilidad de cohesión.

Hoy sería muy importante que pudiéramos hacer otros salones independientes. Hoy que el arte está cada vez más controlado por teóricos, por personas que no pintan, que quieren darle cualquier contexto a lo que ven. O el famoso guión curatorial, que dice “qué obra de quién cabe en la exposición”. Es al revés. La obra es autónoma, y luego el curador puede ver qué pasa con ella, qué cuadro va con otro y qué sentido se le puede dar. Pienso que al momento de la curaduría no se puede ligar a la pintura con tal tendencia: quién está dentro de mis proyectos y quiénes no, porque les dan un gran poder de marginación a los promotores, a los que disponen de presupuestos y espacios. Se siente muy fuerte esa marginación. Ya no hay certámenes nacionales, no se puede porque todo pasa por un filtro teórico. Por ejemplo, la última Bienal del Museo Tamayo. Había 2 600 entradas y se escogieron 57 cuadros por razones de espacio. Es algo totalmente disfuncional, cuántos no fueron rechazados no por calidad, sino porque simplemente no cabían. Gente que toda su vida ha tenido su lugar en la plástica mexicana es rechazada por falta de espacio... Lo importante es lo que se produce, lo que hay, y las autoridades culturales, en mi opinión, tendrían que ver cómo lo administran, no de antemano decir cómo debe ser la pintura y cómo debe adaptarse a su criterio.

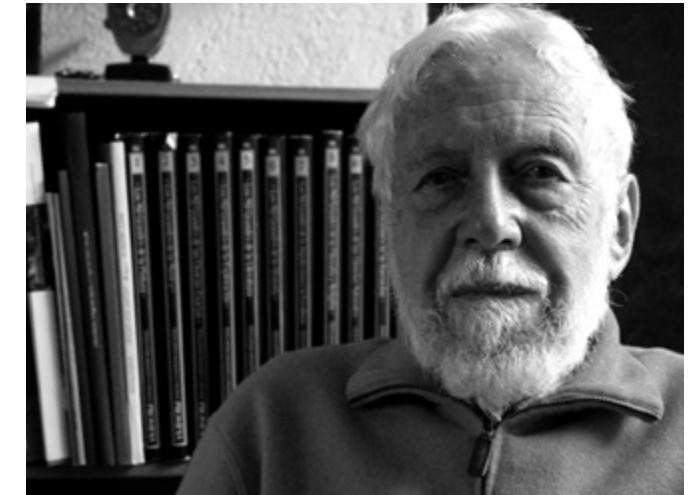
*En este sentido, ¿cuáles vendrían a ser los principales  
valores que dejó este movimiento y que ahora son necesari-  
os? ¿Cuál es el legado de la Ruptura?*

Decir otra vez: quiénes hay y qué hacen, déjenos ver qué hay, luego podemos criticar y estar a favor o en contra. No hay algo que sustente la pluralidad de puntos de vista, y eso me parece muy negativo. De esos 2 600 pintores que entraron a la bienal debe de haber muchos más de gran calidad, no sólo 57. El principal valor tendría que radicar en hacer las cosas por sí solos. Nosotros tenemos que hacerlas desde abajo, no esperarlas de arriba. Es un poco como si el arte se pudiera ver como un mar. Los curadores y teóricos son sus navegantes, son hombres de mar. Pero nosotros vivimos en el mar y tenemos el sabor del agua, y eso es diferente, lo conocemos.

*¿Se puede decir que ahora se necesita otra Ruptura?*

Es muy parecida la situación. Sin embargo, ya sabemos cómo debe ser. La pintura contemporánea no es nacional o internacional, sino global. Eso es lo penoso de la situación. Ya no hay la experiencia espontánea de hacer un cuadro, por la rigidez y la preprogramación de las tendencias.

*Juan García Ponce, quien era defensor y promotor de  
este movimiento, decía que cuando la pintura se vuelve*



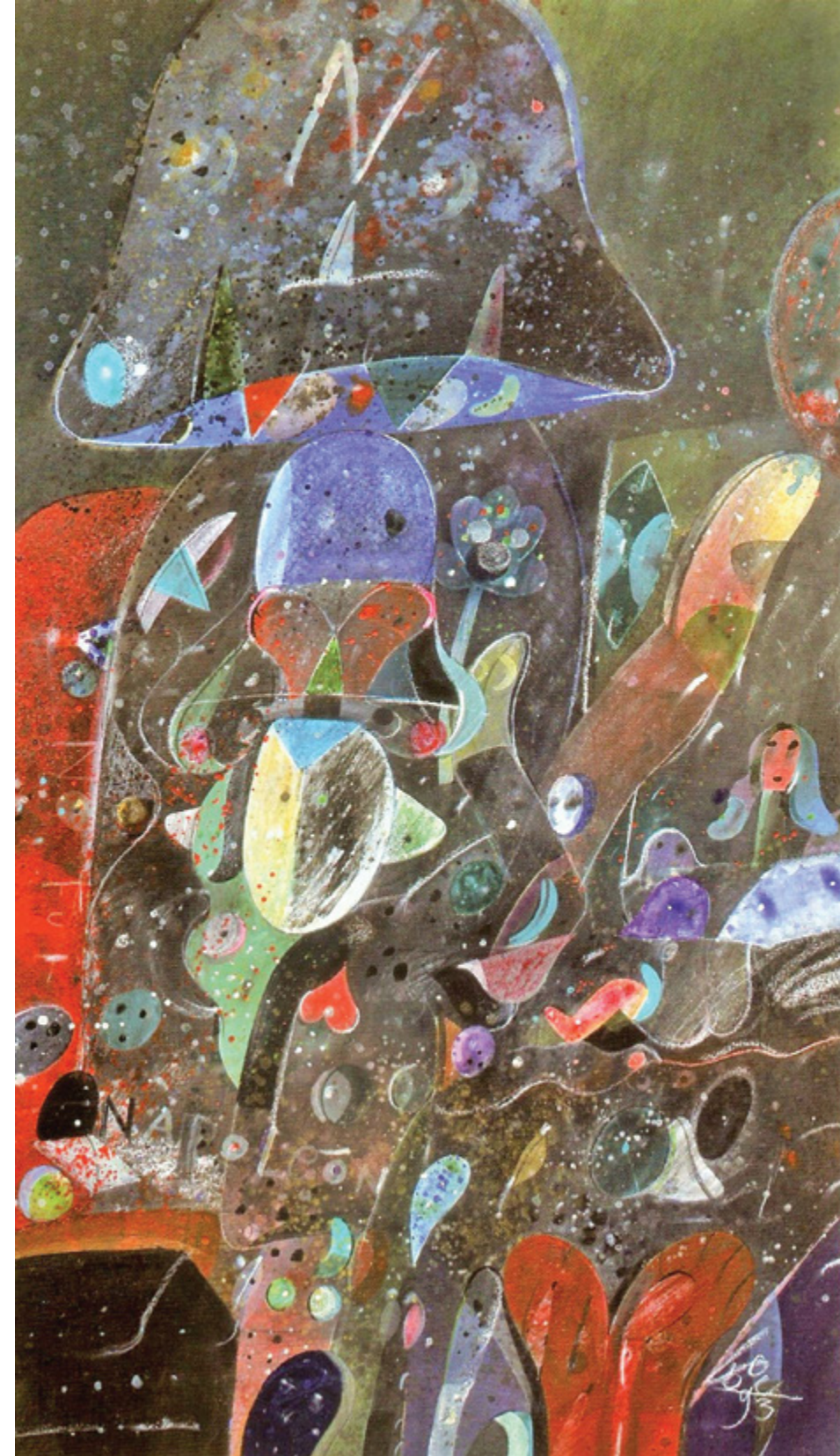
Roger von Gunten. Fotografía de Difusión Cultural UAEM

*un registro histórico atiende más a la historia que al arte.  
Si bien una de las virtudes de la Escuela Mexicana de la  
Pintura era registrar el contexto sociohistórico, los princi-  
pales precursores parecían denostar otras corrientes, que,  
como pudimos observar, más adelante propusieron una  
amplia gama de estilos y técnicas que fueron muy saluda-  
bles para México; justamente así se formó el movimiento.  
No obstante, ¿cree que en la actualidad el arte deba rela-  
cionarse con la crisis social y retomar el registro mediante  
expresiones artísticas? Pongo el caso de una serie de retratos  
de los 43 estudiantes de Ayotzinapa que están dando  
la vuelta por el país e Internet. Son expresiones artísticas  
vivas que registran nuestra época.*

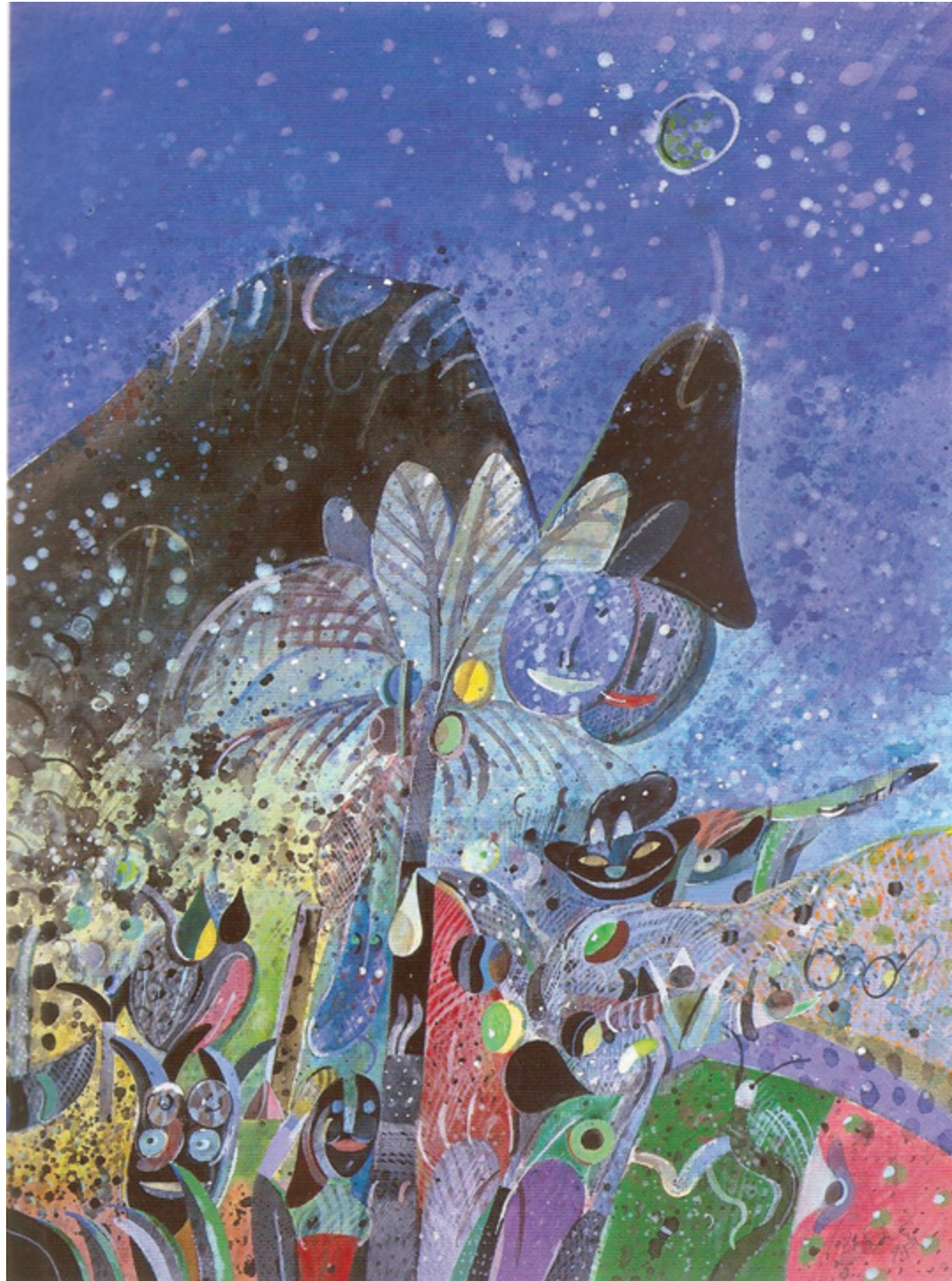
La cuestión es que en un clima de culto al poder no puede haber cultura. La cultura es potencia; “qué hago con esto que veo”, y el poder dice: “no, apártate de mi camino, si no te elimino”. Es terrible. Ahora es difícil lograr que el arte se vuelva un registro histórico, más por el contexto que por la connotación que se le puede dar. Siempre me viene a la mente la experiencia de cuando los nazis llega al poder en Alemania. Poco a poco el poder encerraba y hacía imposible toda acción que no fuera sumisa. El que no se sometiera, desaparecía. Pero ahora tenemos ese problema en el ámbito global, no solamente en México. Aquí lo vivimos diariamente, pero también en otros países. Hay una capacidad de destrucción con explosivos increíble. Por una parte eso, y por otra el control sobre los empleos; por ejemplo, grandes compañías deciden en qué parte del mundo se come y en qué parte no. Es una situación terrible. Nunca ha habido una amenaza tan grande para los valores humanos. Pero también hay mucha contravención, y eso se está viendo. Como los bomberos de Madrid que se negaban a romper puertas para echar a la gente a la calle. Ése es un ejemplo de una resistencia positiva. 📌



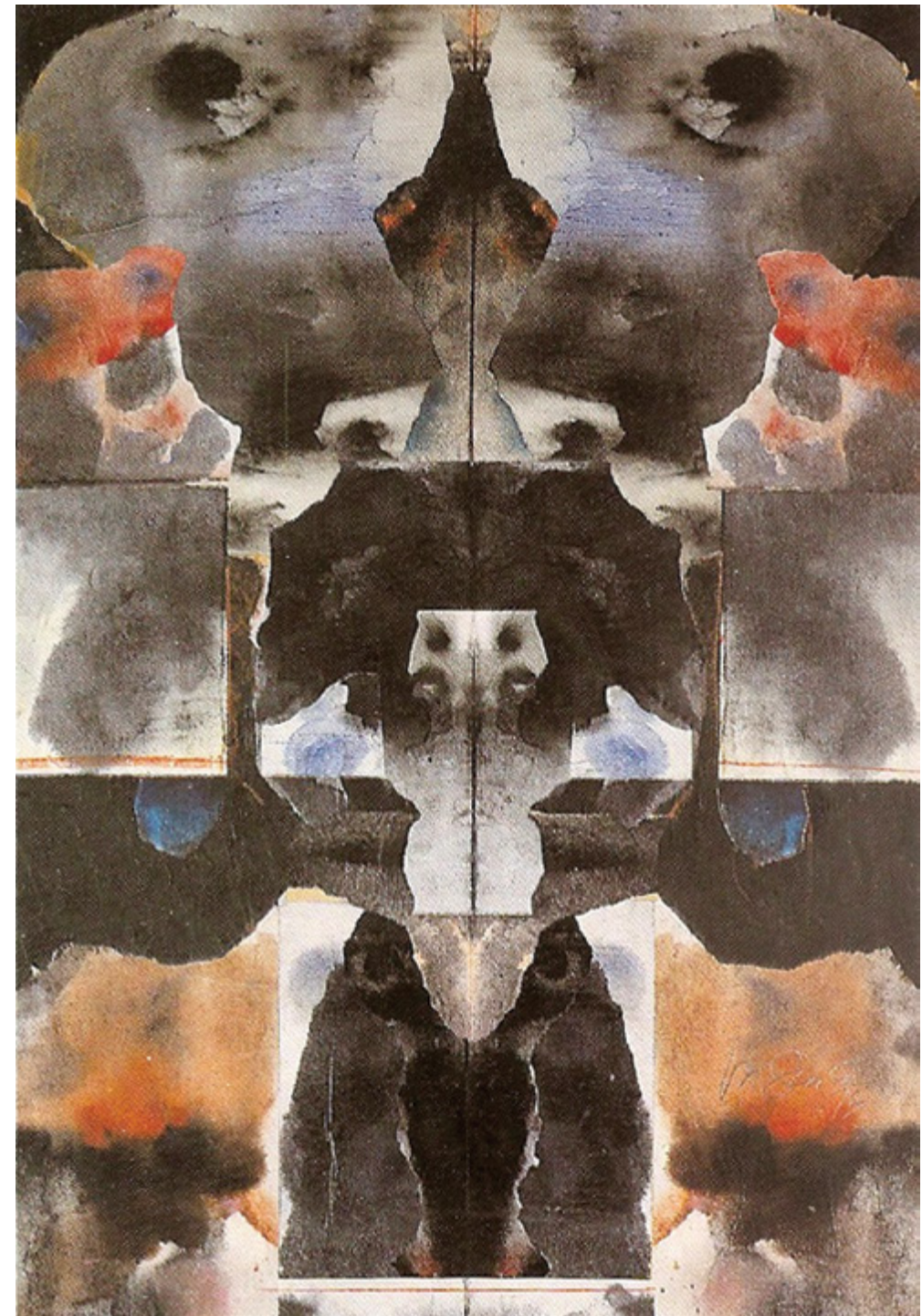
*Dos islas y el mar*  
Acrílico sobre tela, 2013



*Yo no fui Napoleón*  
Acrílico sobre papel, 1993



*Hacia la montaña I*  
Acrílico sobre papel, 1998



*Homenaje a la Diosa Iracunda*  
Acrílico y collage sobre papel, 1973



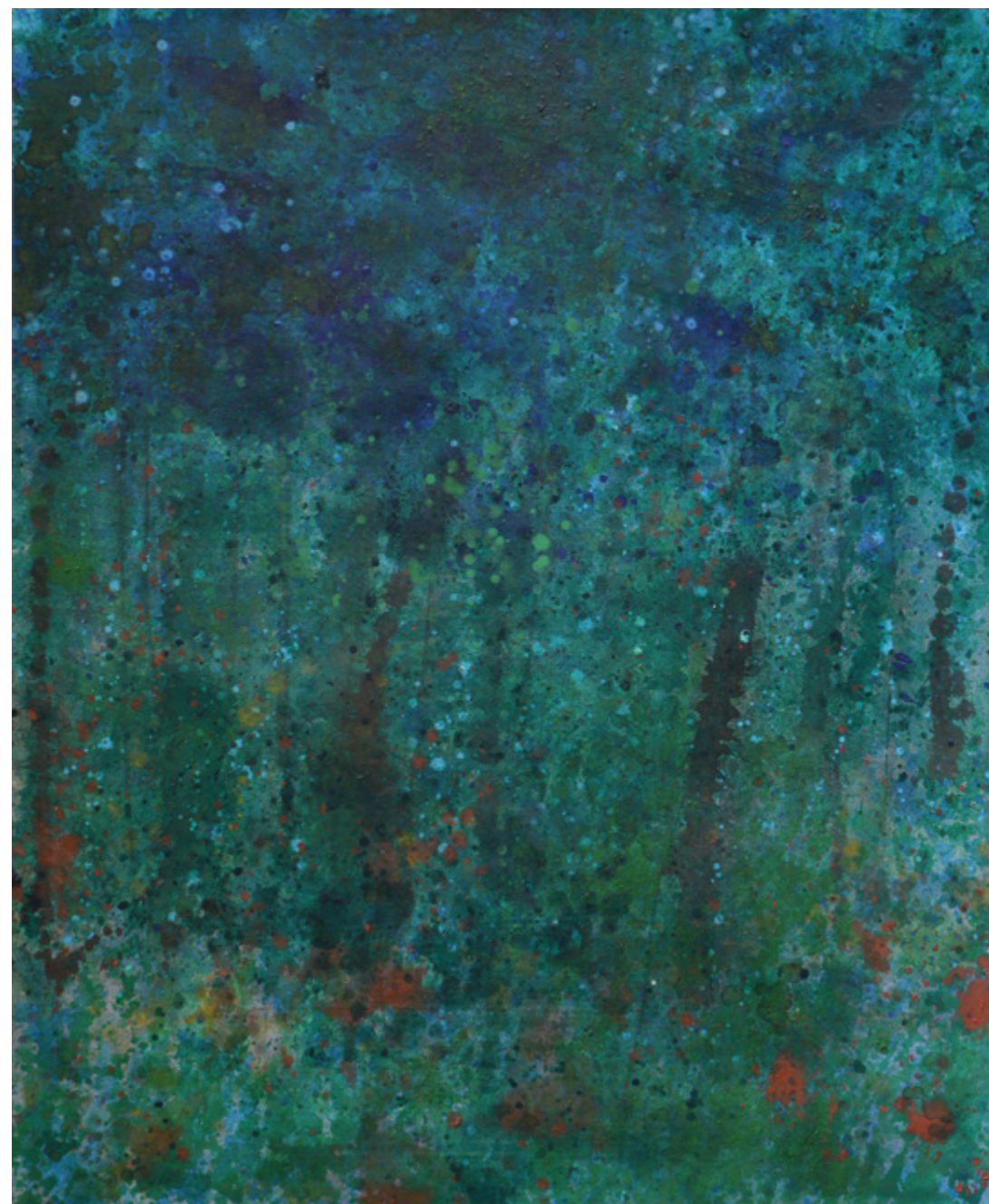
*Semblanza sobre fondo dorado*  
Acrílico sobre papel, 2014



*Orden parmasiano*  
Acrílico sobre papel, 2014



*Maha Kala*  
Acrílico sobre tela, 2014



*Plantación de teca*  
Acrílico sobre papel, 2014

# RICARDO VINÓS, LA BÚSQUEDA DE LA INOCENCIA PERDIDA

*Isolda Osorio*

*La exploración de una poética visual ha llevado al fotógrafo Ricardo Vinós a recorrer diversos caminos, entre ellos el de su propio pasado. Desde allí –desde la búsqueda incansable por lo poético– quizás ha descubierto la manera de capturar tanto lo caótico como lo erótico y trasladarlo a lo más elemental de la fotografía, de la propia imagen. Apasionado de la tradición, produce sus imágenes en el cuarto oscuro, a la manera clásica. Fue el primer nativo mexicano de una familia de exiliados republicanos españoles. Vive y trabaja en Morelos desde 1995. Para esta edición de Voz de la tribu, además de la entrevista, presentamos una serie de imágenes de la colección Santo Niño de los Instantes, donde el Santo Niño de Atocha, como símbolo y figura, aparece en escenarios contrastantes y en algunos casos extraños, y en la que cada foto –desde la mirada del autor– implica la destrucción del tiempo sucesivo y convierte la banalidad del instante en presencia.*

*HÁBLANOS DE LA FOTOGRAFÍA como quizás el único arte tecnológico que literalmente ha devorado al mundo. ¿Piensas que los fotógrafos hemos vaciado de contenidos al mundo?*

La fotografía introdujo un cambio en la cultura visual humana, al presentar un lenguaje afín a la idea de una Gestalt universal, como señaló hace más de un siglo el fotógrafo Lewis Hine; un lenguaje de inmediato elocuente para quien la mira, sin importar edad, condición, clase social o país.

No pienso que la fotografía tenga algo que ver con el arte, en principio. La cámara es un artificio que capta imágenes luminosas, algo sabido desde los albores de la vida humana por cualquier habitante de las cavernas, que también conocía los fotogramas sobre su propia piel fotosensible, efímeros pero exactos, imágenes espontáneas y evanescentes.

La imagen fotográfica se gesta sin que intervenga la imaginación. ¿Puede considerarse

arte un lenguaje incapaz de ser camino a lo divino? La pintura, la escultura, la poesía, la música, la danza, el teatro... todas tienen al centro un excelso camino de trascendencia. Pero la fotografía va en sentido contrario: reduce la producción de la imagen a la operación de un aparato.

Como dices, la fotografía se ha robado el alma del mundo, la ha devorado. Realiza un proceso digestivo de la imagen muy poco confiable, poco luminoso, envilecido, un arte de sombras casuales, con la virtud espantosa de haber robado una imagen y una semejanza y darnos a entender algo que ha de quedar sobrentendido. Los contenidos del mundo se han transferido a sus fotos, pues resulta que la fotografía transforma de inmediato la mirada en conocimiento.

La aparición de la fotografía causa grandes estragos y provoca una crisis de la cual el arte plástico ya no podrá salir sin modificarse esencialmente; debe recurrir a la pureza de la forma

*El Niño del E-train  
Chicago, 2002*

y el hecho pictórico, y abominar de la representación, territorio que la fotografía invade de inmediato.

*Sin embargo, hay fotógrafos que tú admiras.*

Encuentro asombroso que desde el principio la fotografía haya dado grandes poetas de la imagen, con estilos inconfundibles, de gran originalidad, ya que sus obras parten de una mirada físico-química, una óptica inhumana, en la que la imagen pareciera nacer de sí misma en las entrañas oscuras de la cámara, en un tiempo que escapa a la percepción humana (1/60 de segundo, por ejemplo), que no es nuestro tiempo, no es el tiempo humano, sino el tiempo de la máquina.

*Al enfrentar la mirada de la cámara, ¿se vela o se revela una verdad fotográfica?*

La fotografía es una herida que la cámara le hace al tiempo. Cada foto arranca la piel del instante extraída del río del tiempo. La fotografía nunca dice la verdad, pero puede revelar una verdad poética. Igual que el poeta, el fotógrafo vive pendiente del dictado, de algún movimiento del alma o del mundo; la promesa de una revelación. Pero el fotógrafo corre menos riesgos, pues se ha salido del tiempo de la vida para sacar fotos, agazapado tras su aparatito, sin que sea partícipe de la vida.

Es un disparate considerar a la fotografía como una forma de ejercicio plástico; es verdad que el objeto fotográfico puede tener su propia hermosura, pero los valores de la imagen fotográfica no son plásticos. El ojo hace un recuento sumario de las superficies, pero las fotos las captan en todos sus detalles. La foto se deja mirar como víctima propiciatoria, con admirable pasividad. Ahí es donde tal vez brota esa oportunidad poética de la fotografía, como una materialización ilusoria del tiempo.

*En un mundo de horrores inhumanos, ¿qué dice de nosotros el testimonio de la fotografía?*

La foto muestra sólo la piel de esos horrores. Es un testigo irrefutable, pero poco fiable. El papel tan destacado de la fotografía como supuesta denuncia de tales horrores, se debe a la avidez del público por ese tipo de imágenes. Hay varios periódicos que invariablemente ponen en primera plana dos grandes fotos: un sangriento cadáver y las nalgas de una muchacha... Todo un tema para los semiólogos.

*¿Dirías que esa inmensa reproducibilidad constituye una banalización del mal?*

La fotografía lo banaliza todo, desde sus inicios. Nos hace creer que hemos visto algo, cuando en realidad no vimos nada. Desde luego, la violencia, la maldad quedan reducidas en las fotos. La maldad, creo yo, siempre tiene contenidos banales: destruir es muy fácil, y ése es el propósito del mal, la destrucción. El acto violento, destructivo, sea contra la vida, los objetos o la naturaleza, se presenta como la sombra mayor en la historia de la humanidad. En la historia del ser humano (y su madre), el mal interviene como un camino fácil. Es más grave en todo caso la banalización del bien.

La banalización se manifiesta en los detalles insignificantes que asumen un primer plano de significado en las fotografías. Sin embargo, la fotografía, tan enemiga de Dios, es huella directa de la luz, la más alta manifestación de lo divino. Tal vez conviene evocar eso que dijo Santa Teresa: Dios anda entre los pucheros.

*¿Puede hablarse de moralidad en la fotografía? ¿Hay fotos inmorales?*

Las religiones y las dictaduras han usado fotos en sus maniobras de alta política. La inmoralidad reside en el uso que se le dé a la foto, pues la imagen no está obligada a decir la verdad. La fotografía es útil, obediente y servicial. Si alguna obligación moral tiene el fotógrafo, es mover a un estado de gracia las almas que toma cautivas.

La verdad es algo que no parece tener asidero en la naturaleza humana, aunque se nos va la vida en averiguar verdades. Es cierto que la fotografía responde sobre todo a los entusiasmos del fotógrafo. Es un arte de entusiastas, de endiosados. Mis entusiasmos en principio se dirigen a mi inocencia. Al hacer fotos persigo a mi propia inocencia, una terrible quimera que deseo hacer translucir, maravillado, y convertirla en una suerte de consuelo.

Estos entusiasmos se refieren al rostro y a la mirada; también a los lugares que se dejan robar el alma, como si de pronto se abriera una puerta a sus misterios. En especial, me puedo entusiasmar con la ruina. Eso es lo mío, la ruina. Otro endiosamiento que padezco es el cuerpo en trance de deseo, las fotos que se llaman eróticas. Me entusiasmo con

facilidad al entrar en un territorio prohibido, donde soy inocente por definición. Lo sexual es sobre todo cuestión de imaginación.

*Como diría Paz, la exaltación del sexo por los poderes de la imaginación...*

Me entusiasmo con facilidad al hacer foto erótica, porque enseguida me asusto, y eso propicia una sensación de inocencia. Claro que buscar la inocencia es una contradicción de términos. Se trata de esperar a ver si aparece durante un instante un deseo que se sabe derrotado de antemano, pues no hay quien la alcance, pero es la única manera que conozco de exaltar la vil materia de la fotografía.

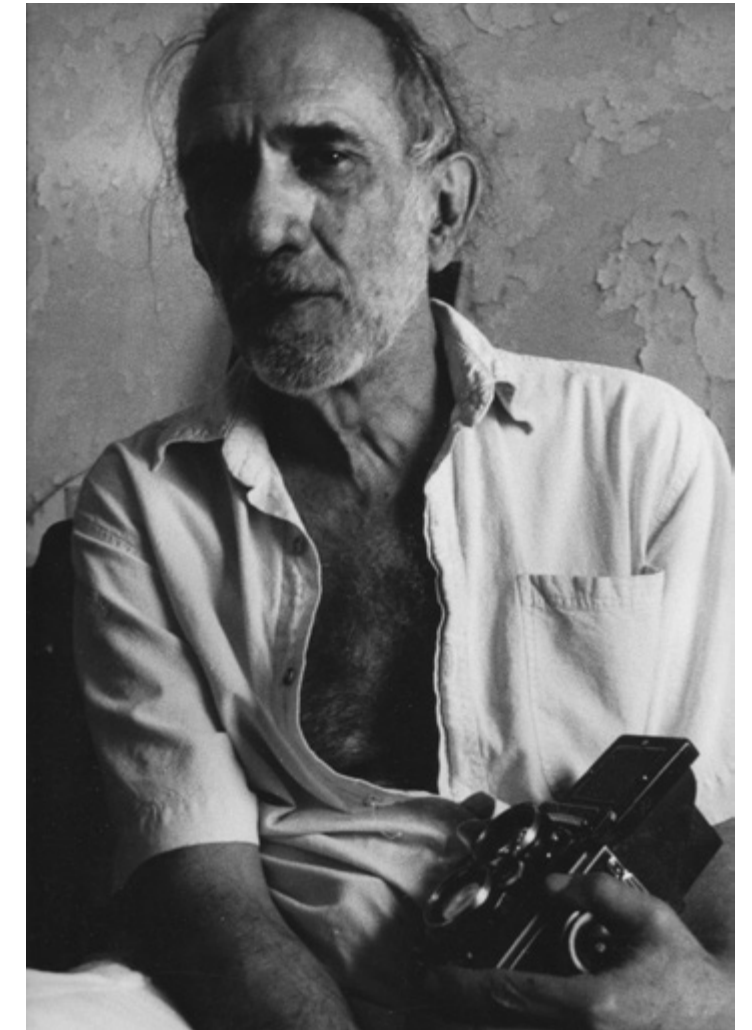
*Aludo a tus "Encuentros fotográficos con el exilio español 1991-2011", para preguntarte sobre la fotografía como memoria. ¿Las fotos pueden jugar un papel en la preservación y reconstrucción colectiva de una patria?*

Aquel proyecto tuvo esa intención, pero se hundió él mismo en la memoria. ¡Veintidós años! Las fotos se volvieron historia ellas mismas, y comenzaron a tener su propia vida antes de que finalizara el proyecto. La idea de crear mediante las fotos una identidad, una patria del exilio, haciendo una obra fundacional, era descabellada, aunque tal fue mi ambición. A fin de cuentas, creo haber construido un sepulcro colectivo: el cuidado de los muertos, de nuestros muertos. Sobre todo, fue un camino para volver a encontrar a mi padre, y recorrerlo trajo mucha paz para mi alma y grandes momentos de inocencia exaltada.

Es un recorrido en busca de las almas del exilio, sus rostros y sus miradas, a varias décadas de distancia, y la huella del propio destierro, o el de los padres y de los abuelos. Armado con una cámara y con el nombre de mi padre, que también era el mío, salí a explorar ese territorio, del cual estuve ausente desde mi lejana adolescencia.

*Por último, hablemos de tu fidelidad a la fotografía tradicional y tu insistencia en el oficio, a pesar de vivir en un mundo donde se privilegia lo inmediato y lo desechable.*

El oficio fotográfico está casi extinguido como tal. La invasión de los sistemas digitales hace de cualquier usuario un fotógrafo; basta con adquirir el equipo y el *software*. Todos los aspectos de la fotografía profesional han sido inundados por los procedimientos digitales,

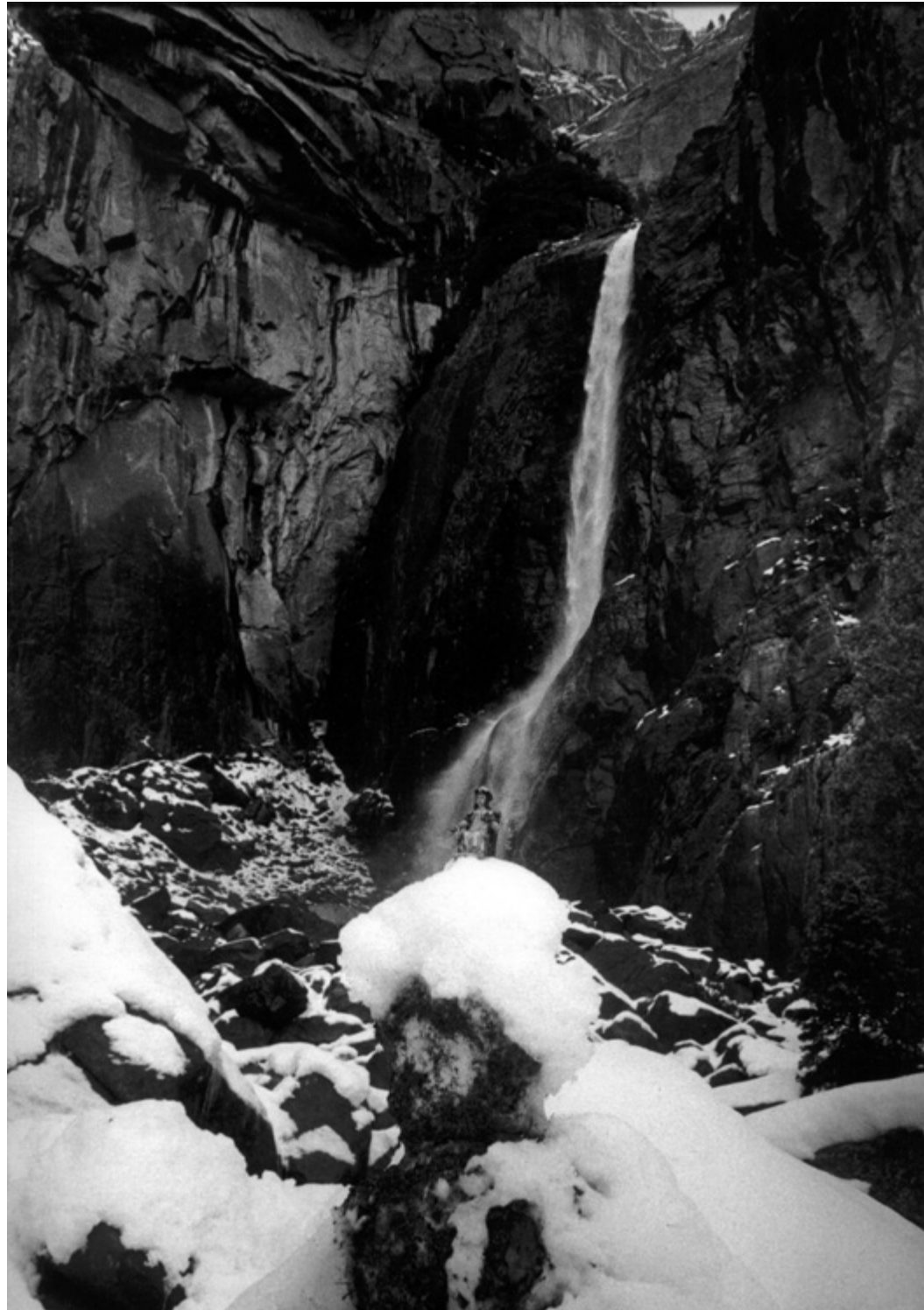


Ricardo Vinós. Fotografía de Isolda Osorio

en los que ya no es necesario el fotógrafo como operador de las máquinas; la cámara digital lleva al fotógrafo incluido en su sistema operativo.

La manera tradicional de trabajar es para mí una exploración visual y emocional que tiene lugar en las entrañas de la cámara, y que luego ha de trasladarse a otro tiempo, el del cuarto oscuro, donde el fotógrafo se traslada al interior de la cámara, por decirlo así.

La ruina de la fotografía tradicional para usos profesionales, por otra parte, es una liberación del poder poético de la foto clásica, que debe someterse a una prueba de pureza, ya sin las cadenas de su servidumbre histórica. La fotografía ha entrado en la noche oscura del cuarto oscuro, de donde sólo podrá salir iluminada, si acaso logra permanecer como un lenguaje válido. 📷



*Contra Adams*  
Yosemite, California, 2005

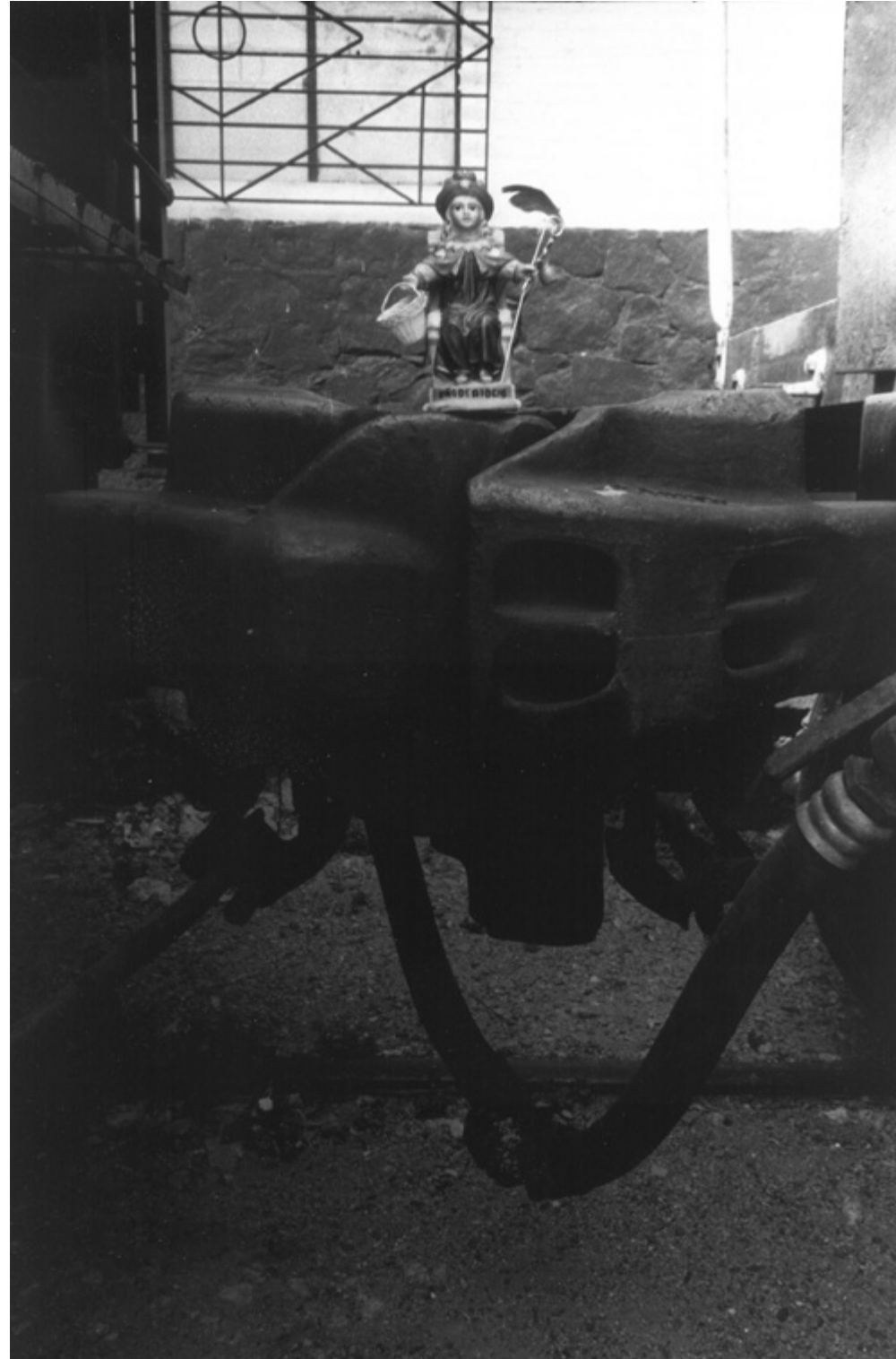


*Raíces*  
Pacífica, California, 2004



*Así en la sombra*  
Pacífica, California, 2004





*El Niño del tren*  
Chihuahua, 2002



*La cuevita*  
Chalma, Estado de México, 2009



*El arrobado*  
Hermosillo, Sonora, 2011



*Home boy*  
Acatlán, Guerrero, 2002

## UN, DOS, TRES POR EL INVIERNO

Alma Karla Sandoval

También sobre el alma nieva.  
La nieve del alma tiene  
copos de besos y escenas  
que se hundieron en la sombra  
o en la luz del que las piensa.  
La nieve cae de las rosas,  
pero la del alma queda,  
y la garra de los años  
hace un sudario con ellas.

FEDERICO GARCÍA LORCA

HAY DE INVIERNOS a inviernos, los que últimamente he topado en lecturas desordenadas son historias como las de Patrick Modiano en *Más allá del olvido*, *Después del invierno* de Guadalupe Nettel y *Nieve* de Maxence Ferminé. Esto sin olvidar los míticos pasajes de *Guerra y Paz* o de *Doctor Zhivago*, en los que las nevadas, significativas todas, repercuten en el ánimo de los personajes y sus acontecimientos.

La vida está determinada por la temperatura. Algunos dicen que en países cálidos es imposible pensar o trabajar. Lo urgente en esos meridianos es andar ligeros de ropa, estirar la mano para cortar alguna fruta luego de remojarnos en una alberca o en las olas. Cierto o no, algo provoca el frío en la imaginación de grandes escritores, puesto que recrea atmósferas fáciles de creer, de disfrutar.

Curiosamente, la mayoría de los poetas cubanos posee poemas en los que la nieve abunda; el blanco de ésta es un elemento exótico allá donde el sol quemante es una realidad cotidiana. Algo similar ocurre en algunas entidades de México, donde la ausencia de estaciones es un signo unipolar. Morelos, por decir algo, es un territorio con canículas; al Sur se levantan cañaverales y cultivos de arroz que se dan bien.

Quien esto escribe nació y creció en medio de ventiladores, ventanas abiertas, balnearios, aguas frescas de cien sabores, nieves de mango y colcho-

nes que arden en abril cuando la gente opta por terminar la noche en el piso, no sin antes tomar un baño.

De ahí que las novelas con abrigos y bufandas donde “está lloviendo como en las películas”, según escribió Antonio Muñoz Molina en *El invierno en Lisboa*, me produzcan una curiosidad refrescante al punto de sentir que esos horizontes húmedos, con árboles pelados, vientos de granizo, nieblas espesas y cafés humeantes sean en verdad ficción, se acerquen con más esmero a la tierra de lo improbable que me gusta soñar.

Debido a lo anterior caí redonda y con lágrimas ante la prosa de Modiano. Bastó una de sus novelas cortas, quizá no la mejor, digo, no es la de *En el café de la juventud perdida* o la niña sefardita, no, es una de las historias más comerciales del Nobel francés, pero no por ello menos efectiva. El título se tradujo al español como *Más allá del olvido* y cuenta una temporada gélida en la vida de un joven aspirante a escritor acompañado en París y Londres por una mujer que vuelta enigma, ergo símbolo, determinará la pérdida de la inocencia de un hombre lúcido.

Con esa novela aprendí que si no fuera por el invierno, por la única chamarra delgada del personaje femenino, por el mentol que ella necesitaba oler profundamente para curarse las gripes, si no fuera por la urgencia de una bebida caliente que obliga a los humanos a encerrarse en bares o cafés, no habría historia, no habría Nobel, no tendríamos la radiografía de un París extraviado, liberal, soñador, abierto a la lucha en pos de utopías o mayos rebeldes cuando lo único imperdonable era no querer cambiar al mundo. Modiano nos devuelve esa ilusión, pero no sin criticarla, sin echarle la culpa al invierno, al frío que junta pieles, a los traques que las separan.

Algo similar ocurre con Nettel y su reciente novela, que mereció el Premio Herralde. Se trata también de un retazo de vida, de una temporada fantasmal,

con lluvia, en la vida de una mexicana que estudia en París un posgrado en Letras. Muchos años más después del invierno de Modiano, en esa ciudad decembrina siguen viviendo los cafés y las discusiones intelectuales, donde la gente se enamora de las ideas de otros, de los miedos de los demás, de las opiniones de quienes buscan un futuro mejor pagado.

Cecilia se llama el personaje principal de *Después del invierno*, un ser cuya obsesión por las tumbas, cuya familiaridad con la muerte coloca a la joven en la posición de quien sabe que todo es efímero y que la única eternidad posible es la de la memoria. No es accidental, entonces, que el estudio donde ella vive esté enfrente de un cementerio. Los árboles sin hojas permiten que las cruces decoren el paisaje que se observa libremente. En una dinámica inversa a la de María Luisa Bombal en “El árbol”, será la frondosidad de los arcos en primavera lo que modifique la mirada interior de la historia. Con todo, sin invierno, otra vez, no hubiera sido posible el recorrido iniciático de la novela.

Estaba dándole cabida a esa conclusión cuando llegó a mí *Nieve*, ópera prima del escritor francés Maxence Ferminé. Si bien no es una obra editada en 2014, como lo son los dos anteriores libros mencionados, podemos decir que su universalidad rebasa, por mucho, el ánimo de novedades editoriales, de premios por entregar. Estamos frente a un relato largo o una noveleta, una *nouvelle*, como diría Cortázar, que ha sido calificada por la crítica como “una delicada historia de arte, de poesía, de amor, de pasión en el Japón de finales del siglo XIX, entre samuráis, maestros zen y escritores de haikú”.

Esa obra me hizo recordar *País de nieve*, de Yasunari Kawabata, que también es la primera novela de este escritor oriental, maestro de la síntesis, de la poesía narrativa, del retrato sentimental de Oriente, en la que se aborda la blancura invernal y la presencia del fuego como elemento desencadenante, y que me había hecho entender por qué Mishima confiaba en los consejos de este escritor. Sin embargo, *Nieve*, mejor que Alessandro Baricco en *Seda*, consigue hacer del invierno un personaje gracias al cual un poeta logra darle color a sus haikús, para lo que, primero, debe aprender a vivir.

Por eso resulta diáfana la definición que Ferminé nos da de la nieve: “Es un poema, una caligrafía, una pintura, una danza y una música a un tiempo”. Es, agregaría, un pretexto narrativo perfecto para construir ambientes que predisponen, que arrojan a circunstancias límite. No falla el invierno si el escritor sabe narrar, si su historia manda, si los personajes deben salir de su letargo, o bien encerrarse a imaginar, a recordar lo que no pudo ser o lo que fue para perjuicio de la propia vida como



*Más allá del olvido*. Editorial Alfaguara, España, 2014

le ocurre al adúltero de “La señora del perrito”, de Chejov. No olvidemos que es la distancia y el frío de diciembre lo que hace enamorarse sin pausas a esos dos personajes rusos.

La verdad, no imagino a Holly Golightly, otro personaje memorable de la literatura, con un abrigo que le cubriera los brazos y las discretas curvas de su cuerpo joven. *Desayuno en Tiffany's*, al menos las partes decisivas, transcurren en verano y en primavera. O a Madame Bovary, desafiando al invierno sin depresión alguna, en la ya tan mencionada París. La escena del carruaje, definitivamente, no pudo haber sido en enero. En contraste, el suicidio de Anna Karenina ocurre mientras caen diminutos copos de nieve.

No intento que mis palabras se traduzcan en una defensa del cliché, aclaro que no es forzoso el montaje invernal para describir con éxito el ánimo de un personaje. Lo que apunto es la coincidente presencia del invierno como factor toral en las novelas más tristes, o menos festivas, que conozco. No obstante, se trata de una tristeza armoniosa, de un bello equilibrio o un gran consenso —que a veces libera— entre la oscuridad imperante del horizonte y el extravío de personajes que se encuentran para perderse, para alejarse, ya sea muriendo o abandonando el plano narrativo donde existen. ❁

## LA SOMBRA, EL SILENCIO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Alejandra Atala

BUSCAR EL ESPACIO para la creación poética es buscar el silencio, y encontrarlo. Ese específico silencio sin el cual es imposible adentrarse en el misterio de lo que está por revelarse, es entrar en la meditación viandante, en la contemplación, en el ámbito de la *caverna del sentido* desde donde fluirá pergeñada desde su matriz –es decir, el silencio– la voz que narra o la voz que canta.

Alfonso Reyes definía (1889-1959) a la poesía como “la búsqueda de lo inefable en la desolación del espíritu”. Búsqueda y encuentro: silencio. Si bien la poesía emerge desde el silencio y sin los silencios no se da, el silencio en sí mismo tuvo su apología en el pensamiento de la monja jerónima que nació y vivió al cobijo del siglo XVII. Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) lo sabía y no sólo lo sabía: hizo del silencio la experiencia que la fue guiando hacia la claridad de eso inefable que gravita en el alma y callado se eleva, como cosa natural que asciende en busca de luz hacia la concavidad de la esfera que es nuestro mundo, hacia el conocimiento de él y de su Creador.

Mística de la inteligencia, Sor Juana menciona el silencio, lo dice, sí, pero sobre todo éste se abre un espacio en su escritura hasta llegar a un protagonismo en la urdimbre de las sombras, que se proyectan como esa tristeza, como esa aflicción que no son sino el hambre y la sed que la mueven en pos de la saciedad de saber –si esto es posible– y de conocer, y que va tomando forma y fuerza a través de la voz menguada, como la pausa prudente de quien se mueve en la Inteligencia. Siendo ésta la chispa con la que fue *rayada la razón* de la Décima Musa, surge poderosa en la columna del aliento de las palabras, desde la oscuridad de sus instruidas intuiciones:

Piramidal, funesta, de la tierra  
nacida sombra, al Cielo encaminaba

de vanos obeliscos punta altiva,  
escalar pretendiendo las Estrellas<sup>1</sup>...

Entrar en el pensamiento de Juana Inés, es entrar en la noche desde la que emerge este “papelillo”, llamado así por ella misma: “Demás que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman El Sueño”<sup>2</sup>, y que es *Primero Sueño*, poema en clave de silva que consta de 975 versos y que escribió, digamos, para el solaz y regocijo de su alma. Entrar al discurrir de su reflexión es adentrarse en el locutorio, para luego internarse en la celda de ese convento que buscó y encontró para abrir espacio de libertad en el lugar de su retiro, ausentándose del “mundanal ruido” y haciendo posible una realidad cifrada en los versos, líneas horizontales que van abriendo camino rielante en su revelación:

si bien sus luces bellas  
–exentas siempre, siempre rutilantes–,  
la tenebrosa guerra  
que con negros vapores le intimidaba  
la pavorosa sombra fugitiva<sup>3</sup>.

“Detente sombra de mi bien esquivo”, demanda Sor Juana en uno de sus sonetos, en los que, dice el rumor seglar, le habla a un supuesto amor, a un hombre de carne y hueso, pero que en la realidad de su humana sustancia se refiere y se tiende a este amante que la domina y la somete, que juega con ella y al final le ofrece ramilletes cargados de centellas: el lenguaje.

<sup>1</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Primero Sueño*.

<sup>2</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

<sup>3</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Primero Sueño*.



Monumento a Sor Juana Inés de la Cruz en el Parque Oeste, Madrid, España

Teresa de Jesús (1515-1582) en su *Castillo interior* aconseja que antes de hacer uso de cualquier palabra es menester moverla a guerra. La arena en la que tal batalla tiene lugar en el poema *Primero Sueño* es el silencio, en este caso, la sombra, que es el ocurrir onírico en la noche del alma de Sor Juana, en donde la oscuridad se va erigiendo en la tinta de las letras que la van moldeando, en ese obelisco que pretende alcanzar las estrellas, es decir, el Entendimiento. Y cuando éste llega, llega la alegría, la paz, el sosiego del que ha sido besado por el amado, para seguir su curso el *ritornello*, al mando del silencio:

Y en la quietud contenta  
de impero silencioso,  
sumisas sólo voces consentía  
de las nocturnas aves  
tan oscuras tan graves,  
que aún el silencio no se interrumpía.

Y basta traer a este “imperio silencioso” a San Juan –también de la Cruz– para confirmar que de esa nebulosa sólo puede brotar lo más escondido y cuyo vehículo, para adentrarse en el misterio del amor de Dios, es la noche. Las sensaciones de este

fraile carmelitano sólo pueden aparecer en la sensible y recatada sombra que la nocturnidad provee, en esa penumbra que cobija lo más amado y, por eso, sagrado. Esas voces que nos refiere Sor Juana, sumisas, de apacibles trinos, no son sino el murmullo del silencio que vierte su intelecto en pos de la luz que es el beso del Entendimiento. Y esas voces y esa nocturnidad las va cifrando con su bien nutrida inteligencia en la mención y alegoría de personajes y dioses de la mitología griega, en lengua latina, como las aves, las alas de la diosa Minerva, la elocuencia de la Sabiduría que despliega humildad y discreción, cerniéndose umbría en el paisaje sorjuaniano; y todo el tiempo, desde el arranque del poema, Harpócrates, dios del silencio prudente, de quien Sor Juana echa mano y solicita su presencia para hacer posible que la esfera del Pensamiento esté provista del umbroso vacío que han de llenar las figuras geométricas que remontan el cielo.

*Laberinto y máscara*, para el Mundo que parecía perseguir a esta extraordinaria poeta, se vencen y caen en el imperativo de silencios concomitantes desde la más legítima libertad, vestida con un hábito que es la sombra de un sueño, del sueño del alma que simplemente buscaba la luz, y la encontró. 🌿

## EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN

Susana Frank

*La escultura ya está en la piedra. El trabajo del escultor es remover el material que la oculta.*

MIGUEL ÁNGEL

MUCHOS MALENTENDIDOS rondan en torno al concepto de improvisar. En este escrito no me refiero a la concepción vulgar de que un improvisador es alguien que no está preparado y sólo reacciona al azar. Todo arte es improvisación, desde la libre expresión hasta la interpretación dentro de una poética o lenguaje codificado, no sólo entendida como un método de exploración, sino también como el acto creativo en sí mismo. La esencia del misterio creativo es el inconsciente fluyendo y ocurriendo simultáneamente. Lo que sentimos durante una improvisación es la sensación de estar viajando en un estado de asombro permanente.

La improvisación implica una comunicación directa, una estructura y a la vez aquello que sucede en el momento. Ataño a la creación espontánea, a aquello que emerge de la plena imaginación humana; a estar liberados para hablar, cantar, danzar, escribir o pintar, con nuestra voz auténtica.

La inspiración es la fuente de donde emerge la creación. La improvisación es un balance entre estructura y espontaneidad, entre disciplina y libertad. En el momento de improvisar desaparece la frontera entre la vida y el arte. El viaje del alma no tiene fin en la creación.

Es imposible enseñar a improvisar. Cada intento que hacemos es imperfecto y lo que queremos expresar ya está en nosotros. El único método factible para posibilitar este estado del alma es por la vía negativa, desbloqueando aquellos obstáculos que impiden que emerja la creatividad y fluya de forma natural. Todos tenemos el derecho de crear, de realizar nuestro *ser* y nuestra plenitud como creadores. Existe un grado de artísticidad o de creatividad en toda actividad humana. Improvisar es estar vivos y descubrirnos en la sincronidad de la vida. Cada persona encuentra su manera particular de ir a través de estos misterios esenciales. Dejar ir los impedimentos del miedo, encontrarse con la musa, romper y atreverse, escuchar, no sólo

sonar; usar el poder de los errores, enfrentarse a la paciencia, la disciplina, la confianza, la verdad, el juego, el amor, la concentración, la estructura, los límites: rendirse a las expectativas de los otros. Todos tenemos la posibilidad de improvisar. Desde este punto de vista, cada conversación es como una pieza de jazz. En la rutina no descubres lo vivo, sólo saltando a nuevos territorios y rompiendo con los moldes o patrones que encierran tu espíritu puedes recrear la vida. Sin certezas inamovibles ni seguridades totales. Entrar a lo desconocido, a lo intangible, puede conducirnos a la poesía, al humor, al amor, pero también se puede correr el riesgo de penetrar en las sombras, la decepción o en el fracaso. Un gran improvisador escucha y observa a profundidad. Contrariamente a lo que pensamos, es muy difícil aislarse del ruido y el lastre que nos anestesia, nos ciega y nos deja sordos.

Improvisar en la creación es un ejercicio importante que no hay que abandonar nunca. Se debe estar alerta ante dos grandes peligros: volverse solemne y aburrido o dejar de tener una conexión con lo sagrado, que equivale a olvidar lo esencial de nuestra creación. Es una aventura que comienza en uno mismo, en la originalidad de cada creador. Originalidad no en el sentido de novedad, sino de lo que es plena y auténticamente uno mismo. Hay que reconocer las propias raíces o quizás el vacío de donde emerge nuestro deseo de crear. Entre más riesgo como improvisador, más rigor en tu trabajo como artista. Los grandes artistas son grandes improvisadores.

*El poema es exterior al tiempo.*

EMILY DICKINSON

Improvisar es hacer o crear sin el apego de lo que resulte, sólo crear. La actividad de imaginar o interpretar en el instante es realmente como respi-

rar. Es un momento que conjunta varios tiempos a la vez: el tiempo de la inspiración, el tiempo de la laboriosa tarea de plasmarlo en formas artísticas, el tiempo del propio momento en que sucede el acto poético y el tiempo de la obra que trasciende al creador en sus escuchas, espectadores, lectores o testigos. Estos cuatro tiempos son uno solo en la improvisación. Un tiempo irreplicable, el tiempo del reloj, el tiempo de la memoria, el de la intención y el de la intuición como presente eterno.

Un músico de jazz tiene probablemente un sinnúmero de trucos para continuar improvisando, pero el gran improvisador no recurre a ellos. Es un equilibrio entre el oficio, la tradición y la técnica con la libertad individual.

Los grandes compositores, como Mozart, Beethoven y Bach, fueron grandes improvisadores. A partir de la aparición de la sala de conciertos se fue olvidando la improvisación en la música clásica. Los pintores como Wassily Kandinsky, Yves Tanguy, Joan Miró, Picasso y muchos otros también han sido notables improvisadores. En el teatro y las artes escénicas cada momento es precioso justamente porque es efímero y no se puede repetir o capturar; al igual que un atardecer, un abrazo, un beso, nunca se volverá a repetir. Sucede sólo una vez en el universo. En la improvisación no puedes reparar, ni retocar ni editar. Todo es tal cual sucede.

La creatividad se extiende a la vida cotidiana como en la vida de un sabio, que busca en cada instante un *fluir* que nunca se detiene.

*La composición es una improvisación en cámara lenta.*

ARNOLD SCHÖNBERG

El trabajo del artista es componer para mantener sus visiones vivas en el tiempo, extendiéndolas hasta que se revelen a través del trabajo con la forma, como si la vida fuera un eterno momento de inspiración que toma cuerpo en la materia artística.

La improvisación no sigue las reglas de la moral convencional y la virtud y no puede manifestarse sin una estructura orgánica, inmanente y auto-creada. Esta estructura se crea a través del oficio que cada quien ha desarrollado con su disciplina y con los acuerdos entre varios improvisadores, en el caso de una experiencia de creación colectiva.

Lo que la piedra es al escultor, el sonido es a la música, el cuerpo y la voz es al actor y al bailarín: un bloque de tiempo no esculpido. Sólo trabajando incansablemente con nuestra materia viva podemos escuchar a la musa por encima del silencio. Improvisar es sumergirse en un río como el que describe Heráclito, en el gran Tao que fluye en nosotros.

*Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.*

FEDERICO GARCIA LORCA

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. García Lorca nos explica que ángel y musa no son lo mismo: el ángel da luces, y la musa da formas que vienen de fuera. “En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”.

En el duende, nos dice García Lorca, no importan las facultades, ni la técnica ni la maestría. La improvisación es intuición en acción. Escuchar a la musa y responderle. Traer el arte a la vida es aprender a escuchar esa voz interior. Encontrar la voz del corazón. Aprender a dialogar con ella.

La intuición es la musa que nos guía. El conocimiento intuitivo viene de todo lo que somos, no sólo de lo que aprendemos conscientemente. En todas direcciones y de todas las fuentes emerge un sentimiento que nos guía, como si alguien nos dictara al oído.

Es una voz que nos habla y que no hay que ignorar. La inspiración viene del corazón del poeta, sin explicación alguna. Descifrar el misterio de cómo decirlo corresponde a la técnica (de *Techne*, que significa Arte: hacer aparecer). La improvisación, la composición y todas las formas artísticas vienen del juego. El juego es la musa de los niños. La mente creativa juega con lo que ama. Un pintor, con el color, el espacio y la textura; un músico, con el sonido y el silencio. Danzar es rendirse a las imperfecciones, romper los límites, la integración poética de todas nuestras fuentes.

Improvisar es rendirse y no saber lo que va a acontecer en el siguiente minuto. Es estar abierto a la sorpresa y a la frescura del instante. Esto es muy importante en los tiempos que vivimos, ya que el futuro es impredecible. Entre más nos despojamos de los preconceptos, más vivos estamos. No es de extrañarse, entonces, el surgimiento de un teatro que rompe con las fronteras del hecho teatral como representación de un texto. Instalaciones plásticas, videoinstalaciones, *performance* y escrituras escénicas que basan su experiencia en la vivencia y proponen sus trabajos como actos efímeros. Un laboratorio de artistas como estrategia de sobrevivencia y armas de inserción del arte, en procesos artísticos en comunidades. Un laboratorio del imaginario social que expande la teatralidad fuera de lo convencional. Ficción y realidad que se entremezclan en el hecho escénico. El teatro ya no como espejo de la vida, sino como la vida misma que toma al teatro. A mi entender, fuera o dentro de los foros, el teatro, como todo arte, busca permanecer vivo en una sociedad que lo institucionaliza y lo mata. 🎭

## LA MUJER SILENCIADA

Lucio Ávila

*Todo filme es político, ya que en él se expresan modos de aceptación o cuestionamiento de las redes de poder y los distintos roles sociales a través de la presentación de sus personajes, los vínculos que se establecen entre ellos y la sociedad en la que se desarrolla la historia.*

GUSTAVO APREA, *Cine y políticas en Argentina*

EXISTE UNA CONSTRUCCIÓN audiovisual que rige al cine hegemónico, en la que las historias transcurren sobre estructuras fácilmente perceptibles para el público, que motivado por las pistas de la narración se deja llevar por las distintas tramas que se cuentan en pantalla. De cierto modo, el espectador hace honor a la palabra que lo define: se mantiene expectante y alerta, predice en la espera, supone que algo debe suceder, desarrollarse e incluso resolverse bajo un hilo conductor en la trama. El cine más comercial ha creado un horizonte de expectativas, un cine de géneros (drama, comedia, terror, etcétera) con fórmulas que producen el efecto deseado en quien las consume. Sin embargo, los géneros cinematográficos no son absolutos y mucho menos infranqueables, por el contrario, se puede jugar con sus componentes, manipularlos y contar historias sin saber realmente el resultado.

Lucrecia Martel, directora argentina nacida en la provincia de Salta, tiene cierta predilección por el cine de terror, un género que mantiene la tensión al *sugerir* antes que *mostrar*. En la mayoría de las ocasiones se teme a lo que no se ve, a lo desconocido, al *espacio en off* que la cámara no capta pero que el oído percibe. El cine de Martel juega con la predicción, con aquello que podría o debería pasar y que quizá nunca sucede con la obviedad que el dispositivo cinematográfico demanda; en sus tramas, los acontecimientos se presentan al espectador como un rompecabezas visual y, sobre todo, auditivo, donde la incertidumbre perdura hasta la conclusión del metraje. Sus historias tienen elementos del género de terror, sin que pertenezcan a éste, demostrando que los géneros representan una cantidad de posibilidades para crear relatos bajo otros estándares

no lineales y tampoco hegemónicos; una vuelta de tuerca sensorial y subjetiva al espectador.

*La mujer sin cabeza* (2008) es el tercer largometraje de Lucrecia Martel, protagonizado por Vero (María Onetto), mujer que pertenece a una clase media acomodada y pretende mantener cierta estabilidad tanto económica como anímica. Ella vive en este mundo de *calma chicha* que ni tranquiliza ni abate pero que anestesia y “empantana”, porque poco se puede hacer dentro de un sistema de coexistencia tan rígido como lo es la amable y obligada convivencia. Al inicio de la película la vemos despedirse de un grupo de personas; se retira de una reunión ¿familiar?, ¿amistosa?, con niños corriendo y mujeres cotilleando sobre la apertura de una nueva piscina, y se dirige hacia algún otro evento al que tendrá que asistir por mera norma social. *Te quedó hermoso el pelo, te realza ese color*, le dice una de las mujeres ahí reunidas. Previa a esta escena, el filme inicia con unos niños y un perro corriendo por el prado; los chicos de campo, de tez más oscura, son de un nivel socioeconómico menor, el emplazamiento de otra cotidianidad que se cruzará con Vero para trastocar su mundo.

El elemento que lo dinamita todo se presenta cuando Vero conduce camino a casa. Al contestar su teléfono celular se distrae y atropella algo, a alguien; la cámara sólo encuadra su reacción espasmódica, posteriormente consternada. Una toma muestra a lo lejos un bulto. ¿Acaso fue un perro o un niño? No lo percibimos como espectadores. Vero no regresa para cerciorarse, incluso no detiene el automóvil hasta transitar un poco más el camino. Luego desciende del asiento del conductor, pero la cámara no la sigue: se queda como un copiloto que observa desde adentro. Vero sale del



Fotogramas de *La mujer sin cabeza*

campo visual, se aprecia su cuerpo pero no su cabeza, se escucha el inicio de una llovizna. Con ello no sólo se presentan las condiciones de la trama: una mujer sin cabeza, una persona desconcertada y la omisión de un posible asesinato, sino también la construcción audiovisual. Por un lado la cámara muestra poco, mantiene el desconcierto al paso de los minutos; por otro, el sonido juega un papel primordial, pues revela auditivamente el *espacio en off*, aunque esto no significa que aporte mayor certeza sobre lo acontecido. De este modo, no se ve el atropello desde fuera (el automóvil abalanzándose sobre alguien o algo), sólo se escucha el golpe que la toma por sorpresa, un golpe que estremece no en lo visual, sino en lo auditivo.

La narración de *La mujer sin cabeza* es difusa pero no gratuita. Se caracteriza por fragmentos visuales en los que cada toma se presiente planeada y a la vez poco teatral. Este nuevo cine argentino se despoja del espectáculo para retomar aspectos mínimos de la vida cotidiana, diálogos de una sociedad que se niega a sí misma e intenta olvidar los eventos del pasado. Al igual que Vero, la actual Argen-

tina ha perdido la cabeza, se encuentra sumergida en estructuras sutiles e inamovibles, enuncia la directora entre las costuras del filme.

La protagonista parece un zombi al que le han arrancado el sentido de la orientación. Probablemente, el espectador va perdiendo paulatinamente la cabeza junto con el filme, que revela el tormento silencioso de Vero, un silencio similar al de las películas de terror, en las que los personajes se ven acosados por la incertidumbre y encuentran en su vida diaria referentes del elemento que ha trastocado su realidad, el monstruo que les acecha con acontecimientos que no se ven y diálogos que explican poco; incluso, los lazos con el resto de los personajes son difusos. Posterior al accidente, Vero se hospeda en un hotel donde se encuentra con un hombre y tienen sexo. Después alguna frase revela su parentesco: una tía en común (entonces, ¿son primos?); de igual modo, el trato que tiene con su esposo es distante, aunque éste no parece percibirlo.

Aunado al silencio de Vero se encuentra el parloteo de su prima Josefina (Claudia Cantero) es-



La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel

posa de aquel primer hombre con quien se acostó en el hotel (entonces, ¿es su prima política?). Con este personaje, el guión señala un punto importantísimo en la filmografía de Martel: el clasismo inconsciente y naturalizado de la clase media. Josefina tiene una hija, Candita (Inés Efrón), a quien reprende por frecuentar a una joven motociclista que no pertenece a los suburbios, sino al campo, un poblado cercano al sitio donde atropelló al ¿niño?, ¿perro? A su vez, Candita aporta cierta tensión lésbica que su madre detecta; no sólo es una cuestión socioeconómica, sino también sexual. El flirteo de su hija podría trastocar la calma aparente, provocar el chismorreo o, por lo menos, la incomodidad doméstica; mejor omitir el contacto con las compañías “nocivas”, mejor silenciar el accidente. Aun cuando Vero se confiesa con su esposo con total naturalidad en la fila del supermercado —*maté a alguien en la ruta, me parece que atropellé a alguien*—, el sistema rígido de la clase media no se modifica. Hay un lapso de pánico controlado. Su esposo la lleva a la ruta esa misma noche para vencerla de que no ha matado a nadie. *Atropellaste a un perro, te asustaste*, dice él mientras la cámara se posiciona detrás de los personajes. El auto no se detiene. La imagen sólo capta dos cabezas y un parabrasis en la oscuridad. No vemos nada, ni siquiera el cuerpo de un perro, porque no hay tiempo para establecer certezas, no es conveniente.

En *La mujer sin cabeza*, las imágenes (en apariencia) aportan poca claridad. Es más bien la omisión de éstas en donde se plasma el discurso de la película: lo que no se ve, lo que no se dice. El posible atropello de un chico del campo no es fortuito, tampoco el sinnúmero de personas que aparecen al servicio de la familia de Vero: empleadas domésticas y sus hijos, jardineros, masajistas, recepcionistas, conductores de taxi, mensajeras-motociclistas, un vendedor de macetas a quien le falta un niño-ayudante que desapareció hace poco, otro niño se presenta en casa de Vero y se ofrece para lavar el automóvil o realizar alguna otra labor. Una clase baja que tiene contacto con la clase acomodada en aspectos aparentemente cercanos pero superficiales. Aunque convivan en la misma casa no se rozan, viven al servicio de una clase media que aplasta con su propia presencia, con un clasismo silencioso que violenta desde la negligencia de sus acciones. Ni cuando se produce el accidente las personas más acaudaladas se preocupan por algo más que sus intereses.

Días después, cuando aparece en una alcantarilla de la ruta el cuerpo de una persona (¿un niño?) o un carnero, Vero y Josefina pasan con el automóvil al lado del canal sin saber lo que sucede; preguntan, pero no saben darles razón del acontecimiento. La cámara tampoco sale del coche, sólo vemos el cabello rubio de la protagonista. En su mayoría, los planos se cierran a la cabeza de Vero, desenfocando lo que la rodea para dar noción de la psicología del personaje, elemento que funciona gracias a la acertadísima actuación de María Onetto y a los diálogos casi hipnóticos del filme.

El espasmo que nos inunda es el mismo que se apodera de Vero. Las personas que la rodean son quienes se encargan del acto de convencimiento; su esposo repara el automóvil en un viaje a otra provincia (Tucumán), su hermano (quien también es médico) retira las radiografías del hospital y en el hotel, donde se hospedó el día del accidente e incluso tuvo sexo con su primo, no hay registro de su presencia. Todo ha sido borrado por los hombres de su vida. Otro aspecto a destacar es el papel de las mujeres en el cine de Martel, aquí enmarcando las sutilezas de la manipulación masculina frente al personaje femenino. Ellos deciden la versión final del acontecimiento. Por su lado, Vero cambia el tinte de cabello, no sabemos si también cambia de ideas (o si acaso ha descubierto o reafirmado algo sobre la sociedad en la que vive); de rubia pasa a morena, y sus ojos se tornan llorosos frente al espejo, previo a una fiesta. No tiene más remedio que introducirse a la reunión familiar, otro evento obligado, otra fiesta para cubrir el silencio. 🌱

## OLVIDÉ QUE AYER SOÑABA

Rocío Mejía Ornelas

*El pie del niño aún no sabe que es pie,  
y quiere ser mariposa o manzana.  
Pero luego los vidrios y las piedras,  
las calles, las escaleras,  
y los caminos de la tierra dura  
van enseñando al pie que no puede volar,  
que no puede ser fruto redondo en una rama.  
El pie del niño entonces  
fue derrotado, cayó en la batalla,  
fue prisionero,  
condenado a vivir en un zapato.*

PABLO NERUDA, *Al pie desde su niño*

LA INFANCIA ES UN espacio-tiempo pausado que llena la vacuidad de sus entrañas con estrambóticas y elegantes aspiraciones. En esa atmósfera inocente se quiere ser arqueólogo lunar, médico veterinario de especies aún desconocidas, escritor de novelas y uno que otro poema desesperado y, será por las series televisivas, criminólogos. ¿Por qué no? En la niñez se vale soñar. Sin embargo, al brotar la adolescencia se sujetan con firmeza los ojos de los muchachos y se les exige que observen la realidad: se estudia para no morir de hambre. Elegir una carrera por pasión es asunto de gente adinerada. Y si no se es capaz de ingresar a los estudios superiores públicos, entonces a trabajar de lo que sea. No estamos para ponernos exigentes. A partir de entonces, la vida transcurre con magna velocidad. En un abrir y cerrar de ojos, esos jóvenes ya tienen pareja, uno o dos hijos; objetos empeñados, tandas que no han cubierto, la renta, las colegiaturas, los vicios —cigarros, alcohol, Facebook— que aligeran el nuevo hábitat: un México surrealista en donde se consume lo que no se necesita y parece que nunca alcanza para lo indispensable. A pesar de esta

perspectiva también es cierto que muchas veces sobrevive el niño a la sempiterna actitud adulta de hacer cosas por necesidad, no por gusto. Viene otro reto: acceder a las Instituciones de Educación Superior (IES). En este sentido, para la mayoría de los mexicanos las universidades privadas no son opción, tomando en cuenta que el salario mínimo general y profesional del año 2015, conforme a lo publicado por la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, a través de la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, se encuentra entre 70 y 66 pesos diarios. Por lo anterior, el ingreso a las universidades públicas se convierte en una competencia feroz y descarnada en la que un examen de conocimientos generales lo decide todo.

El proyecto *Spring (Social responsibility through Prosociality based Interventions to Generate equal opportunities*, por sus siglas en inglés), cofinanciado por la Unión Europea, realizó un estudio sobre las políticas públicas de cada país que integran su proyecto, como es el caso de México, así como sus universidades participantes. Al respecto mencionan que:

“Las instituciones de enseñanza superior en México se pueden dividir en dos categorías: pública y privada. Las IES privadas son instituciones lucrativas que a su vez se clasifican en las de alto costo, las de costo medio y las baratas o más accesibles. La diferencia fundamental estriba en el importe de las carreras, pues las instituciones caras oscilan en costos de \$7, 260.00 mensuales hasta \$15, 210.00, conformando la categoría más costosa que no mejor, pues en México hay una tendencia muy marcada a confundir el costo de un bien o un servicio con la calidad y, en este sector, es el caso para un cierto número de instituciones. En otro nivel, se encuen-

tran las instituciones cuyo costo oscila por arriba de los \$1, 500.00 pesos al mes y éstas forman una categoría que viene a llenar el vacío que ocasiona la falta de cupo en las instituciones públicas, pero en las que la calidad no siempre está asegurada. Por su parte, las universidades e institutos públicos tienen costos que van desde \$1.00 hasta \$1, 800 anuales (en los niveles de posgrado) y representan los espacios en donde sí se imparte una formación de calidad en todas las carreras que ofrecen, pues cuentan con profesores competentes y no existen grandes limitantes de equipamientos, que suelen resultar muy onerosos en las privadas. El número de IES en México es de 681 públicas y 971 privadas [...] Sin embargo, no se satisface las necesidades de educación superior en el país, pues las instituciones privadas llegan a recibir alrededor de un millón de estudiantes, en tanto que las públicas reciben del orden de dos millones”.

Menos universidades públicas que privadas en un país hambriento de saberes. Menos caminos transitables para los 4 millones 443 mil 792 alumnos del nivel medio superior del país<sup>1</sup>. A pesar de esto la esperanza es un canto de sirena que clama en la distancia, enloquece con su pérfida sonata alegre y hunde los sueños de la infancia en los abismos azules.

Son las tres de la mañana. Doradas fieras adormecidas despliegan sus alas mientras la noche aún cierne el espejismo del descanso. Se visten de ansiedad. Hoy es el día en que miles de aspirantes compiten para ingresar en alguna de las universidades públicas. Un último repaso a la guía de estudios de la UNAM. La ruta, el Metro, el autobús se convierten en un aula exprés.

Son las siete de la mañana. Incontables jóvenes están formados para el encuentro con su porvenir. El frío muerde los labios reseca de aquéllos que no han dormido. Los familiares esperan detrás de la línea de contención. Sólo aspirantes en la fila. Tensión en ambos lados.

Arce Medina E. y Flores Allier I.P., investigadores del Instituto Politécnico Nacional (IPN),

<sup>1</sup> Secretaría de Educación Pública. Principales cifras, ciclo escolar 2012/2013. (Consulta: 21 de febrero de 2014).

realizaron un estudio en el cual miden los efectos del estrés en los aspirantes a ingresar a las IES. Arce y Flores hacen mención que:

“La competencia de ingreso es cada vez más difícil, ya que la población crece y la demanda de ingreso se incrementa con los años. Pero la matrícula en las universidades permanece casi constante para las carreras tradicionales como medicina, contabilidad, leyes e ingeniería [...] La carga de estrés para los adolescentes puede ser tan pesada que afecta sus relaciones con sus padres, con sus amigos e incluso su salud. Y no es para menos, ya que en un solo examen se juegan su futuro”.

Son las ocho de la mañana. Hay que sentarse en una butaca incómoda. Maldición, ahí está, el camino a los sueños son algunas hojas de papel con 120 reactivos. Frustración, miedo, ganas de gritarle a la familia que sonríe esperanzada, al gobierno indiferente, a esos lejanos horizontes llenos de supernovas. Y es que ese futuro que prometen las hojas con preguntas no alcanza para todos.

El periódico *La Jornada* publicó el 10 de abril de 2014 que:

“De los más de 126 mil jóvenes procedentes de bachilleratos públicos y privados que no forman parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y que presentaron el examen de selección a alguna de las más de 100 licenciaturas que ofrece la casa de estudios, sólo 11 mil 348 alcanzaron un lugar. De acuerdo con las cifras, hubo 136 mil 695 aspirantes registrados para el examen, de los cuales 126 mil 683 jóvenes lo presentaron y, de éstos, fueron seleccionados 11 mil 348, cifra que equivale al 8.95 por ciento, por lo que 91 por ciento de quienes hicieron la prueba no pudo obtener un lugar en la institución”.

Son las diez y media de la mañana. Los segundos ya no son parsimoniosos, se destejan feroces en el reloj mientras aparecen preguntas



Aspirantes durante el examen de ingreso a la Universidad de Morelos. Prensa UAEM

sobre variables macroscópicas, el choque de la Placa de Cocos, los protozoarios, Francisco Villa.

Garduño Madrigal F., en su artículo “Los exámenes de admisión y la selección a la universidad pública, ¿razón pedagógica o racionalidad técnica?”, comenta que:

“No podemos dejar de mencionar la perspectiva de Michel Foucault cuando de poder y exámenes estamos hablando. Para este distinguido intelectual francés del siglo XX, el examen es un espacio con significaciones antagónicas propias de una realidad que oculta una microfísica del poder, dado que dentro de las relaciones entre el alumno y el profesor no sólo existe un contenido, sino junto con éste se transmiten múltiples acciones de normalización y vigilancia que la cotidianidad vuelve invisibles. El poder, que a pesar de ser algo que se ve por quienes se ejerce, apenas lo conocen por su reflejo tan instantáneo como constante quienes lo sufren”.

En este sentido, el examen de admisión de las IES públicas se convierte en un instrumento de poder que selecciona de manera cómoda, subjetiva –los conocimientos generales no denotan habilidades– y elimina, por lo tanto, a aquellos que no tienen la capacidad económica

para continuar su educación. Es una pena que el artículo tercero de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, no contemple como un derecho que todo individuo reciba educación superior.

Son las doce de la tarde. Una punzada en el corazón les avisa que deben soltar el lápiz, levantar las manos y dirigirse –con la mordaza de la duda ocultando cierta sonrisa nerviosa– a la salida. Una microficción de Isabel Mellado flota en el ambiente: “Tictac, qué jugueteón sonido de consecuencias tan devastadoras. Kaput sería más onomatopéyico”.

Es la una de la tarde. Todo mundo afuera. En la calle, la misma pregunta surge de boca de madres, padres, compañeros: “¿Estuvo fácil?, ¿crees pasar?” Pero los jóvenes han salido de la batalla del conocimiento y sólo quieren vivir. Vivir. Sin pensar en el sueño que se tambalea con esa evaluación que no mide vocaciones ni anhelos. “La más clara alegría es el cese de un gran sufrimiento. Cuando la campana de hierro se quita de la cabeza, cuando el clamoroso choque se apacigua en los nervios, cuando el cuerpo se desliza libre como la carnada del anzuelo y el pútrido aire de la ciudad empieza a bullir en los pulmones”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Fragmento del poema “La más clara alegría”, Marge Piercy.



## ¡AYOTZINAPA!

*Ethel Krauze*

“El silencio es también un grito ahogado que sólo el poema puede expresar cuando no hay quien escuche”, nos dice Ethel Krauze, quien mediante la poesía, como muchos otros escritores, logra entrever la magnitud del silencio junto a la palabra. Estos versos se unen a las expresiones artísticas que han surgido a partir del asesinato de seis y la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”, de Ayotzinapa, en Iguala, y al mismo tiempo son versos que hacen memoria y dan testimonio de la tragedia que a ocho meses de haber ocurrido sigue –y seguirá– paralizando la realidad de México.

Alguien toca a la puerta.

Cimbra.

Cimbra.

Dicen que el huracán ha vuelto con su cuerpo de toro y su trompeta de agua  
a revolcarse con los montes.

Aquí sólo contamos gotas.

Contamos agujeros en el cielo.

Contamos muertos.

Alguien toca a la puerta.

Una piedra candente traspasa la ventana.

Nosotros estamos viendo un documental en la televisión.

No quitamos la cadena.

No es seguro.

Apuntamos un ojo tuerto hacia la grieta imposible de cubrir.

Terca grieta como culo por donde a todas horas se cuele el ulular.

Viene el candor de una vela, sólo el candor.

No alcanzamos a divisar su trepidante corazón azul.

¿Quién toca?

No molesten.

Es hora de cenar.

No queremos mentir. Mentirnos.

Por eso mantenemos cerradas nuestras puertas.

Y si se puede,

las ventanas.

Y sí, se puede.

Otra vez.

Otra puerta.

No es un buen momento.

No ahora.

Celebraremos el Día de Muertos

con flores y retratos,

con pan de azúcar

y calaveras de chocolate.

Celebraremos.

No tenemos prisa.

Las cosas en esta humanidad son lentas,

para sentir cada una de sus piedras.

No sé por qué escribimos

un poema con paletadas de tierra.

Por qué escribimos, siquiera.

Podríamos sentarnos a tejer.

Alguien toca a la puerta.

Podríamos escuchar canciones rancheras,

vales,

marimbas.

Palos de lluvia.

No.

Alguien toca a la puerta.

¡Qué insistencia!

¡Quién vive!

Nadie.

Son los muertos de paso

con su calaca sin dientes.

*La llorona y el espanto.*

No los escuches.

Mienten.

Mienten.

El cielo huele a limo,

huele a infierno.

¿Y si tocan de nuevo?

¿Y si quitamos las puertas?

¡Ay, no dejan en paz esos motores!

Pajarracos en vela zumbando por los cuatro costados:

*Se los llevan. Se los llevan.*

Cierren bien la puerta.

Haz la tarea.

Cantemos.

Roguemos.

Alguien se ha colado por los intersticios.

Sentimos el roce de una respiración

como una pluma de paloma

o un trasgo de hojarasca repentino.

No nos movemos.

Ya no tenemos espacio en la sala

ni en el comedor.

Seguramente es sólo un alma en pena

que se ha desorientado.

Apaga la luz para que encuentre la boca

a la que pertenece.

No queremos abrir la llave todavía.

No ésa.

¿Qué sería de nosotros?

Seguramente flotaríamos boca abajo

en la piel de nuestras lágrimas:

esa agua acíbar que brota de las fosas.

Pronto, corramos a escondernos bajo el piano.  
Ya vienen. ¿No los oyes?  
*Son los llorones,*  
son los nuevos espantos.  
No estamos acostumbrados a sus hachas en la lengua,  
a la antorcha que brota de su pecho.  
Forman jaurías hambrientas  
y relumbran sus blancos ojos al acecho:  
son padres que buscan a sus hijos  
debajo de cada piedra,  
detrás de cada sombra que silba,  
en las células de cada calavera.  
Echemos los mil cerrojos  
y atranquemos bien la puerta.

¿Qué hacen buscando bajo tierra,  
hurgando en basureros,  
descosiendo caminos y ciudades?  
¿Qué buscan que no encuentran?  
A todos se nos fue de entre las manos  
(aquello que buscamos).  
Lo tuvimos.  
No sabemos cómo llamarlo.  
Nos quedó el desamor.

Los muertos suben y bajan,  
cantan canciones amargas.

Alguien toca a la puerta.  
Ahora ya lo sabemos:  
es el horror.  
Es el horror en su prístina pureza.  
Viene en tumbos de ciego  
haciendo sonar su escalofrío  
detrás de cada oreja.

Trae los dientes calcinados  
y el esternón carcomido.  
Viene arrastrando cadenas  
en los patios y azoteas.  
La tierra no se conforma.  
Tiembra.

Apenas ayer  
eran muchachos  
con su nombre y apellido.  
Hoy, sólo humo,  
un pedazo de hueso.  
Pulsos de mitocondria bajo el microscopio.  
Pero eso sí:  
baila bajo el sol meticuloso  
el plástico de las bolsas en que los metieron.  
Espejea,  
forma un ojo en el cielo circular:  
un reverbero de luz partido  
en arcoíris.

Porque el paisaje es así,  
cambiante  
hermoso,  
y no conoce el Twitter  
ni le afectan las conferencias de prensa.

Y el cuerpo dura y dura.  
El cuerpo es árbol y es semilla.  
No basta el fuego,  
no basta el filo del machete.  
El cuerpo es un zafiro  
es una estrella.

El cuerpo es nervadura,  
es mapa,  
cauce,  
lúpulo,  
es aliento que vuela.

Nada puede cortar su sangre,  
ni sus venas.  
Nada detiene el corazón que espera.

No,  
nadie puede quemar,  
cortar,  
segar,  
desmenuzar la rebelión de pájaros que han tomado el horizonte.  
Nadie puede arrojar al río  
los signos de su vuelo,  
ni ocultar en bolsas negras de basura  
las alas dulces de la vida.

En la orilla del horror  
no vamos a creer.  
En la orilla del río en la orilla del fuego  
no vamos a creer.  
En las bolsas del miedo.  
No vamos a creer.

El mundo es un mundo de cenizas.  
Un mundo triste de cenizas.  
Un mundo cubierto,  
cubierto de cenizas.

Todo se cae  
y todo se comparte.  
Todo se quiebra.  
Todo se vuelve tierra  
tierra  
tierra. 🌱

# ENTRE LA PRIMAVERA DEL ÁGUILA Y EL OTOÑO DE LA SERPIENTE

*Gustavo de Paredes*

*Algunos de los principales movimientos de las últimas décadas han sido protagonizados especialmente por jóvenes. En México, existen fuertes referencias al respecto. Este ensayo hace un repaso a fondo sobre dichas movilizaciones y aquellas otras que en el mundo han sido parteaguas a causa de sus efectos colaterales; asimismo, recapitula la presencia de escritores e intelectuales que en su momento se aliaron a las causas sociales y levantaron la voz –en específico, por el caso de Ayotzinapa–, y cuyas manifestaciones cuestionaron al Estado frente a la barbarie y la desesperanza.*

## AYOTZINAPA EN LA MEMORIA NACIONAL

EL 30 DE DICIEMBRE de 2014, en el marco de la celebración de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, luego de hacer un elogio a la dilatada obra literaria de Octavio Paz, de quien dijo que “quizá fue el poeta más lúcido” de la libertad, el escritor Fernando del Paso, en solidaridad con los familiares de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”, de Ayotzinapa, Guerrero, trágicamente desaparecidos el 26 de septiembre pasado, se dejó retratar, al salir del evento, con una camiseta en cuyo frente, a la manera de un fantasma sobre un fondo negro, flotaba la leyenda: “No mames, Peña Nieto”<sup>1</sup>. El gesto del ilustre y pausado literato sintetizó el sentimiento de millones de mexicanos indignados, en particular por la suerte que corrieron los infortunados educandos guerrerenses, víctimas de la violencia de Estado, y en general por la sistémica abulia y la ancestral corrupción del gobierno, cómplice en innumerables casos de la desbordada ola de criminalidad que ha trastocado la vida nacional, y por las omisiones en que ha incurrido en cuanto a la atención de las necesidades de bienestar más atingentes de amplias capas de la población. Con ese mohín, el celebrado autor de *Noticias del Imperio* se incorporó a la dilatada cadena de pronunciamientos realizados por los círculos intelectuales acerca de la precaria situación en que se encuentra inmerso el país, indignado y al borde del “estallido social”, como afirma Juan Villoro, quien recurre a

<sup>1</sup> Vicente Gutiérrez, “‘Señor Enrique Peña Nieto, no se engañe usted’, Fernando del Paso”, *El Economista*, México, 30 de noviembre de 2004.

un silogismo de gran dureza e irrefutable verdad para poner las cosas en perspectiva: la nuestra es una nación “de Pedro Páramo, donde los muertos tienen más vida que los vivos”<sup>2</sup>. La comparación que realiza este multifacético escritor, amante por igual del oficio periodístico y del fútbol, es tan válida como la que podría resultar de equiparar a México con el exaltado grupo de animales que se subleva en contra de sus amos humanos en la icónica *Rebelión en la granja*. En esta obra, el inglés George Orwell –su autor– realiza un estremecedor y nítido análisis de la corrupción que engendra el ejercicio del poder<sup>3</sup>. La trama, es oportuno recordarlo, versa sobre unos animales, habitantes de una finca que se rebelan en contra de la explotación a la cual son sometidos por sus dueños. Después de un fiero enfrentamiento, las bestias expulsan a los malvados hombres e instauran un gobierno propio, representado por cerdos y más tarde por burros, luego de otra refriega cifrada en el enojo de los animales ante la sucia y pérfida administración porcina. La conclusión de Orwell es descorazonadora: no es posible confiar en los gobernantes tradicionalmente predispuestos a usar el poder para satisfacer sus abyectos intereses, en detrimento de los gobernados. Tal es el caso de México, país en el que, a más de un siglo del levantamiento contra

<sup>2</sup> Saúl Ruiz; “Éste es un país en descomposición”, *El País*, Madrid, 2 de diciembre de 2014.

<sup>3</sup> Aunque *Rebelión en la granja* fue concebida por Orwell como una sátira contra el estalinismo, el carácter abierto y universal de su mensaje permite analizar bajo su luz a otros gobiernos dictatoriales, entre los cuales bien podría encontrarse el Partido Revolucionario Institucional (PRI), calificado por el Nobel de Literatura 2010, Mario Vargas Llosa, como “La dictadura perfecta”.

el régimen porfirista, el ideal de una mejor nación para todos se vislumbra distante. Esta situación adquiere una dimensión singular a partir del grave caso Ayotzinapa, infortunado episodio de la vida nacional que caló hondo en la conciencia de la sociedad, impulsando a gruesas riadas de almas, encrespadas y en pena, a tomar las calles para manifestar su indignación y hartazgo contra la estulta y oscura clase gobernante, aferrada con uñas y dientes al oxidado mecanismo de la represión, su única defensa.

## JUVENTUD, AL GRITO DE GUERRA

Hay movimientos que se hermanan con el mexicano: los Registrados, por ejemplo, en Hong Kong, en el que una inflamada población de jóvenes repudia las medidas electorales impuestas por el gobierno central chino, dirigidas a controlar la selección de candidatos con miras a los sufragios de 2017. O bien, los encabezados por Ocupas (*Occupy*), esparcidos como lenguas de fuego por Europa y Estados Unidos, mientras exigen, enardecidos, que sus gobiernos pongan alto al capitalismo predador y apliquen políticas de empleo dignas y sustentables. En México, como en aquellas latitudes, los motores más importantes de las manifestaciones son la juventud y los estudiantes, organizados de forma inopinada gracias a los adelantos que ofrecen las nuevas tecnologías en materia informativa y comunicacional, específicamente las redes sociales, mediante las cuales, luego de las atroces incidencias de Ayotzinapa, hicieron volar millones de mensajes convocando a la movilización nacional. Acciones como ésta sin duda hubieran atraído la atención de hombres como Lucio Cabañas, indómito mentor y protagonista de causas y batallas imposibles, que alguna vez expresó: “Desgraciados los pueblos donde la juventud no haga temblar al mundo y los estudiantes se mantengan sumisos ante el tirano”. Esta frase de soplo breve y profundo honra la inmarcesible corriente de energía que fluye en los espíritus rebeldes de los jóvenes, prestos a apoderarse de las calles para reclamar al gobierno que haga su tarea con honradez y eficiencia en pro de la equidad, las libertades y la justicia social.

## MÉXICO, ¿PRIMAVERA U OTOÑO?

A finales de 1989 la vibrante agitación social que vivían las naciones de Europa del Este, en las que estudiantes y jóvenes tuvieron mucho que ver, desencadenó la caída de las herrumbrosas estructuras políticas y económicas, capítulo conoci-

do como El otoño de las naciones. El momento culminante fue el derrumbe del Muro de Berlín, ignominiosa frontera que mantuvo apartadas durante casi tres decenios a la República Federal de Alemania (RFA) y a la República Democrática Alemana (RDA)<sup>4</sup>. Semejante cúmulo de alzamientos alcanzó la trascendencia de las revoluciones europeas de 1848<sup>5</sup> y de la efectuada en Praga, en 1968, que supuso el desprendimiento de Checoslovaquia de la órbita soviética. El derretimiento del duro y gélido bloque socialista y el desplome, entre 1990 y 1991, del leviatán soviético generó la disolución de la Guerra Fría y un nuevo balance de poder en el mundo, marcado por la seductora pero letal impronta de las doctrinas occidentales de corte liberal impulsadas por Ronald Reagan y Margaret Thatcher. En esa época, el connotado politólogo Francis Fukuyama proclamó, a través del polémico ensayo “*The end of History?*”, que “la única opción viable” para el mundo era “el liberalismo democrático, sistema en el cual las ideologías dejan de ser necesarias y son susceptibles de ser sustituidas por la economía de mercado”<sup>6</sup>. No transcurrió mucho tiempo para que la realidad pusiera en entredicho tan arrojada teoría, pese al avance de la globalización y sus ideales típicos: democracia, derechos humanos, libertad, soberanía y laicidad, impulsados desde Occidente y encabezados por Estados Unidos, numerosos pueblos se opusieron a ellos, reivindicando sus propias formas de concebir la vida. Así, en lo que corre de la presente centuria el mundo ha presenciado el surgimiento de antagonismos prácticamente infranqueables entre Occidente y otras regiones del planeta, reflejadas por ejemplo en los desafíos que China y Rusia han planteado a la Unión Americana en los órdenes político, diplomático, comercial, financiero y militar, en la inclinación de casi toda América Latina hacia modelos de izquierda y en los atentados que han protagonizado integristas islámicos contra las metrópolis Nueva York, Madrid, Londres, Estocolmo, Oslo y París. También, a principios de los años noventa, el teórico Samuel

<sup>4</sup> En 2014, como en 1989, la ciudad de Berlín celebró la caída del Muro con un concierto musical, al pie de la puerta de Brandemburgo, que se transmitió a todo el orbe vía Internet.

<sup>5</sup> La marejada revolucionaria de este año, conocida como la “Primavera de los pueblos”, inició en Francia y pronto se expandió por Europa central e Italia, y alcanzó, incluso, al imperio ruso, con el movimiento conocido como Revolución de Valaca. El golpe de la ola acabó con la Europa de la Restauración, dominada por el absolutismo.

<sup>6</sup> Francis Fukuyama: “*The end of History?*”, *The National Interest Review*, Rand Corporation, Washington, D.C., 1989. En: <https://ps321.community.uaf.edu/files/2012/10/Fukuyama-End-of-history-article.pdf>.



Protestas de estudiantes de la Universidad Iberoamericana durante la visita de Enrique Peña Nieto. Fotografía de Renato Guerra

P. Huntington presentó el estudio “¿Choque de civilizaciones?”<sup>7</sup>. Este teórico de las universidades de Eaton y Harvard vaticinaba: “El mundo estará conformado en gran medida por la interacción de siete u ocho civilizaciones principales: occidental, confuciana, japonesa, islámica, hindú, eslava, ortodoxa, latinoamericana y, posiblemente, la civilización africana. Los conflictos más importantes del futuro se producirán en las líneas de ruptura que separan a estas civilizaciones unas de otras”<sup>8</sup>. Las observaciones de Huntington permanecen vigentes, pues las grietas entre Occidente y las naciones islámicas, China, Norcorea, Rusia y un segmento considerable de América Latina, se han ensanchado a medida que pasa el tiempo. En México, el reflejo más extremo de esta contraposición de fuerzas fue el levantamiento armado que el 1 de enero de 1994, desde el corazón de la selva Lacandona, encabezó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), favorable a los añejos ideales de libertad y justicia social defendidos a punta de carabina y machete por el mítico “Caudillo del Sur”, Emiliano Zapata, y opuesto al liberalismo gubernamental, en cuya punta se situó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Esta novedosa presencia fue bienvenida por literatos e intelectuales de izquierda, que tendieron puentes con las huestes zapatistas. Saramago, García Márquez, Fuentes, Monsiváis, Montemayor, Galeano, Ecco, Taibo I, Taibo II, Villoro, Vázquez Montalbán, Sontag, Poniatowska, Debray y muchos más,

<sup>7</sup> Samuel P. Huntington, “¿Choque de civilizaciones?”, *Foreign affairs en español*, ITAM, México, 1993. En: [https://www.uam.es/personal\\_pdi/derecho/acamos/Huntington\\_ChoqueCivilizaciones.pdf](https://www.uam.es/personal_pdi/derecho/acamos/Huntington_ChoqueCivilizaciones.pdf).

<sup>8</sup> Samuel P. Huntington, *op cit.*, p. 2.

unieron sus palabras a las voces de los alzados, pretendiendo la atención del gobierno, acostumbrado a no ver ni escuchar al pueblo<sup>9</sup>. Ciertamente no ha sido tarea sencilla la de taladrar, con plumas fuente, rifles de madera y uno que otro tiro errado, las gruesas murallas que separan a los políticos de la sociedad. Pese a esto, hoy, en pleno siglo XXI, se entiende con mayor nitidez la exigencia de los grupos vulnerados: el modelo de desarrollo liberal ha ampliado la endémica brecha divisoria entre los sectores acomodados y los desprotegidos.

#### MÉXICO, OTOÑO Y PRIMAVERA

Jorge Volpi nos relata el día en que Enrique Peña Nieto, cuando era candidato del PRI a la Presidencia de México, se presentó en la Universidad Iberoamericana, donde fue repudiado sin miramientos. El ganador del Premio Planeta de Novela 2012, considera que tal incidente “podría haber resultado anecdótico”, de no haber sido porque los medios de comunicación afines al PRI intentaron “silenciar o minimizar el descalabro”, presentando a los estudiantes como “agitadores profesionales” al servicio del PRD, versión que los mismos alumnos se apresuraron a rechazar, al grabar breves “videos de sí mismos, mostrando sus credenciales universitarias”, que difundieron a través de las redes sociales, acto que marcó el nacimiento, no premeditado, del grupo #YoSoy132, al que pronto se unieron escolares de muy diversos centros aca-

<sup>9</sup> Es bien sabido que algunos escritores que en un inicio apoyaron al EZLN, después tuvieron diferencias con la dirigencia del movimiento; Saramago y Monsiváis fueron dos de ellos.

démicos. Este imprevisible movimiento estudiantil, similar en cuanto a su espontaneidad a El otoño de las naciones o la Primavera de Praga<sup>10</sup>, sentó sus pilares sobre los cimientos de la indignación y el espíritu de cambio y se unió, a querer o no, a otro cuyas raíces están en el dolor más profundo: el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, abanderado por Javier Sicilia, caviloso y sensitivo poeta en huelga indefinida de letras, luego del artero homicidio de uno de sus hijos y seis de sus amigos, víctimas de la escalada de violencia que atenaza a nuestro país. La movilización de Sicilia, que rescató la popular frase: “Estamos hasta la madre” para denunciar la grave situación en que la nefanda clase política ha colocado a México, se ha ido transformando en la medida que ha logrado captar la atención de la opinión pública, así como el apoyo de círculos de intelectuales, activistas y actores destacados en pie de lucha, como el EZLN. En los últimos meses estos movimientos, sumados a otros, como Acción Global por Ayotzinapa, han cobrado una fuerza insospechada en pos de un cambio de fondo en el país.

#### SI EL CERCO SE CIERRA...

Durante la carrera por la Presidencia de México, en la que Peña figuraba como puntero, Carlos Fuentes lanzó una frase que, desafortunadamente, se perdió en el aire: el candidato tricolor “no tiene derecho a querer ser Presidente de México a partir de la ignorancia”. A poco más de dos años de haber asumido la investidura presidencial esas palabras han adquirido una dimensión importante. El titular del Poder Ejecutivo ha dejado patente que carece de talento, destreza, conocimiento y voluntad para solucionar los complejos desafíos nacionales, circunstancia que ha puesto en riesgo a su propio gobierno y causado una fuerte desestabilización en el país. El prolífico escritor Paco Ignacio Taibo II observa, en el de Peña, a un gobierno “cercado” por la sociedad, y en cualquier caso, opina, “el cerco debe apretarse aún más”<sup>11</sup>. Esta óptica deja sólo dos alternativas: el cambio pacífico o la revuelta armada. La disyuntiva es importante debido a que las posiciones de los protagonistas del caso Ayotzinapa, y todos los componentes que lo rodean, han registrado un endurecimiento que ha aumentado la tensión social. Ante esta circunstancia, una

<sup>10</sup> Por su espontaneidad y similitud con lo sucedido en Praga, Volpi se refirió a la reacción del estudiantado como La primavera mexicana. Jorge Volpi, “La primavera mexicana”, *El País*, Madrid, 25 de junio de 2012.

<sup>11</sup> Gustavo Mendoza, “Lo que vemos ahora es un gobierno cercado”, *Milenio*, Monterrey, 27 de noviembre de 2014.



Porque tenemos memoria, sembramos justicia, escultura de Hugo Ortiz, Cuernavaca, Morelos, 2015

pregunta parece que flota en el aire: antes de que surja una asonada, ¿hacia dónde debemos mirar los mexicanos? La respuesta pasa por el replanteamiento de los tres poderes de la Unión, del excluyente modelo de desarrollo y de la integración de los sectores marginados. Esta preocupación se planteó en el primer “Constituyente Ciudadano y Popular”, en el que participaron Javier Sicilia, el artista plástico Francisco Toledo, el obispo Raúl Vera, el sacerdote Alejandro Solalinde y otras figuras y organizaciones civiles y sociales. Su propuesta radica en crear un nuevo texto constitucional que impulse “el proceso de refundación de nuestra patria”<sup>12</sup>. Con este tenor, no sería ocioso analizar la idea de constituir una junta gubernamental, encabezada por un consejo de notables, que sustituya la figura del Presidente; personajes probos y de amplia preparación dispuestos a guiar al país hacia un mejor paradero, lejos de la deshonestidad, el crimen y la polución con que nos ha ensuciado la clase política. Pero mientras se define el futuro de México, si va o viene, si en la primavera se inclina a un extremo o si en el otoño se decanta hacia otro, habrá que reflexionar las palabras de Saramago: “El fin del viaje es simplemente el comienzo de otro (...). Es preciso volver a los pasos que fueron dados, para repetirlos y para trazar caminos nuevos a su lado. Es preciso recomenzar el viaje. Siempre”<sup>13</sup>. ☛

<sup>12</sup> Sergio Rincón, “El obispo Vera, Solalinde, Sicilia, Toledo, entre otros, proponen crear una nueva Constitución”, *Sin embargo*, México, 5 de febrero de 2015.

<sup>13</sup> José Saramago, *Viaje a Portugal*, Alfaguara, 2008, España, p. 540.

## LA LEGITIMIDAD DEL DOLOR

Denisse Buendía

*Frente a los escenarios de violencia y la crisis social por la que atraviesa la política mexicana, el voto en las futuras elecciones parece que tiene una función ambigua. Si bien, al votar se realiza un ejercicio democrático, para varios intelectuales también significa legalizar la corrupción, las desapariciones, la muerte y el dolor. En el no voto o voto nulo, con esta perspectiva, hay un silencio implícito, pero es un silencio rotundo, que habla por sí solo. Este texto retoma el concepto de necropolítica para dar un sentido más claro al acto de guardar silencio ante los comicios.*

*...nunca hubo un nombre más eficaz para la impunidad electoral que “urna”.  
Allí el voto se hace cenizas... condenado a vivir en un zapato.*

LAO TSE

*Si el hombre sólo se diera cuenta que es de cobardes obedecer a leyes injustas,  
no sería esclavo de ninguna tiranía. Ésa es la clave del autogobierno.*

MAHATMA GANDHI

EN MÉXICO, EL VOTO representa la legitimación de la muerte. Ante un escenario de corrupción, mala administración, nepotismo, impunidad, desapariciones, caos económico, despojo de territorio y asesinatos, votar es legitimar el abandono y la falta de humanidad de las instituciones y del gobierno como aparato rector de un país, que instala la necropolítica como su ruta de sustentabilidad y permanencia.

La categoría de necropolítica, propuesta por el historiador y filósofo camerunés Achille Mbembe, nos muestra una política en la que la vida se produce desde lo desechable, y cómo un país o un Estado opera “legalmente” desde una lógica de muerte y desamparo. La doctora en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México, Helena Chávez MacGregor, retoma esta categoría en un artículo publicado en la revista estadounidense *Public Culture*, hace un recorrido sobre la necropolítica después del 9/11 y señala que Estados Unidos y sus aliados desencadenaron una guerra de terror para sustentar las bases legales de la represión en formas renovadas de ocupación militar. En su tesis reconoce a la necropolítica como una categoría fundamental para generar una crítica al contexto actual. Por ejemplo, ¿qué significa que mutilen un cuerpo, que lo abandonen decapitado y sin manos?, ¿qué procesos sociales se expresan en la corporeidad humana?, ¿por qué son adopta-

dos como algo cotidiano que no podemos modificar desde la ciudadanía?, ¿cómo se ha sostenido un sistema de impunidad sistemática en el cual gobierna un Estado paralelo que, además de justificar la violencia, vuelve victimarios a las víctimas?

Cristina Laurell, teórica mexicana, especializada en medicina social latinoamericana, ha puesto sobre la mesa de discusión la corporalidad de la violencia, las graffias del terror en los cuerpos y la justificación que ofrece la clase política. Con esta línea, Patricia Karina Vergara Sánchez, feminista, periodista y profesora, realiza los siguientes cuestionamientos: “¿qué proceso social está ocurriendo en la corporalidad de nuestras colectividades a través de esta escritura necrófila sobre los cuerpos de las personas?, ¿de qué manera esas graffias sangrientas originan modos de ‘andar en la vida’?, ¿cuáles son los mecanismos que adoptamos para hacer de la ausencia y el horror un modo de andar en la vida?”

Y en ese modo de andar, ¿cómo asumimos la ausencia de los nuestros y los otros, los que también son nuestros por compartir la condición de humanidad, de ser prójimos y compañeros ante la masacre?, ¿cómo se vive en una amenaza diaria?, ¿cómo se sobrevive en el sistema de indefensión en que nos ha colocado la necropolítica y las graffias del terror?

La clase política no sólo acalla estos sucesos, sino que también los justifica a través de líneas

jurídicas y legales, con distintos apodos, como “daño colateral” o “combate contra el narcotráfico”. ¿Qué clase de ciudadanía adoptaría como tolerables y cotidianas las imágenes en sitios públicos de los cuerpos destrozados, decapitaciones, cuerpos colgando desde los puentes en las avenidas? Habrá que guardar silencio un momento, hacer que brote de la ausencia la fuerza que necesitamos para declinar a la orden de aceptar las estadísticas y los cuerpos mutilados en un país convertido en fosa común y ruta de la desmemoria. Habrá que obtener fuerza y buscar la resistencia para no ser concebidos, ante y por la política, como seres de desecho, abandono y muerte.

Pero, ¿qué hay detrás de la muerte y la desaparición? Es ahí donde se vuelven cínicas todas las prácticas de la violencia que nos tienen secuestrados hasta el alma: la impunidad, la corrupción, la venta de bienes nacionales, el poder de los grandes capitales y la concentración de la riqueza.

Hablo de un Estado que instala una necropolítica para “fundamentar” la lógica de muerte. Pero ¿por qué?, ¿para qué nos mata? Nos mata para asegurar la implementación de un sistema económico aplastante; nos mata para implantar una política del terror que justifique el control y la militarización que, a su vez, aseguren el funcionamiento de esa política, cuyo objetivo es despojar y hacer aún más grande la brecha entre ricos y pobres, de un sistema educativo criminal, de un sistema tributario inaplicable, de un sistema de salud fraudulento.

Ante este escenario habrá que preguntarse: ¿por qué obedecer y acudir a las urnas, si este concepto –urna– significa hacer cenizas lo que en ella se deposita? El mandato es acudir a mantener un sistema a través de la legitimidad de nuestro voto. Votar es alimentar esta necropolítica, aceptar la ignominia, perdonar el fraude de las pasadas y futuras elecciones, encubrir a asesinos institucionalizados y con fuero, aceptar la escritura necrófila sobre nuestros cuerpos y los cuerpos de quienes amamos. La necropolítica le apuesta a que una sola voz, una sola acción no podrá cambiar el rumbo, y tiene razón; un cuerpo solitario no puede hacer mucho contra la masacre sistémica, pero tal vez se acerque a un ejercicio de disidencia, de desobediencia civil pacífica. Como lo menciona Cristina Laurell, muchos cuerpos disidentes podemos generar una estrategia inversa, un ejemplo que estremezca a la clase política, que los deje solos y aturdidos por nuestro desamparo; un ejemplo que se extienda, que invente otra realidad.

Por eso convoco a no acudir a las urnas, a no votar. A deslindarse de la alineación, del simulacro de paz, del horror de un Estado que no hace



Oficinas del extinto Instituto Federal Electoral.  
Fotografía de Matt Pascarella

nada. Nos están matando a todos, por el derecho a la verdad, a la justicia; es necesario mirar hacia otros lados, a otros procesos y otras categorías que permitan erradicar la lógica de muerte. Colocarse, como lo expresa MacGregor, más allá del miedo y el terror que provocan las formas específicas de esta violencia –fosas masivas, cuerpos colgantes, masacres, violaciones, feminicidios–. Colocarnos en el espacio que nos pertenece, ese espacio, así, intermitente, nómada, situado en un camino lleno de posibilidades; ese camino que nos ha trazado Didi-Huberman, el espacio de las aperturas, de los resplandores, de los *pese a todo*.

*Pese a todo*, recuperemos nuestra memoria histórica, sigamos nombrando a los 160 mil hombres y mujeres que han sido asesinados y a los 30 mil desaparecidos, hay que seguir luchando por los más de 500 mil desplazados. *Pese a todo*, desobedecemos órdenes inhumanas, construyamos pasos que nos devuelvan la paz, la dignidad.

*Pese a todo*, no avalemos nunca más con nuestro voto a un Gustavo Díaz Ordaz, a un Echeverría, a un Álvarez, a un Ángel Aguirre, a un José Luis Abarca. Nunca más avalemos con nuestro voto matanzas como la de Tlatelolco, Aguas Blancas, Acteal, Atenco, Ayotzinapa, Tlataya, Morelos y ninguna acción de los gobiernos que vaya en contra de nuestros derechos humanos fundamentales. Porque sí, porque *pese a todo* es urgente y necesario defender nuestro derecho a vivir. ✊

## VAGÓN 16

Eder Talavera

*La figura del militar como personaje literario no ha sido ajena a las plumas latinoamericanas; sin embargo, pocas veces se ha planteado de la manera en que lo hace Eder Talavera –joven escritor nacido en Cuernavaca, creyente fervoroso de las letras, psicólogo y pintor–, quien con un estilo particular realiza un cruce de épocas y sucesos trágicos que han marcado la historia de México y han trascendido generaciones, lo cual queda claro en este cuento que, sin duda, no dejará indiferente al lector.*

EN EL VAGÓN 16 pueden fumarse los mejores cigarrillos. Mi padre nos enseñó a esconder las cenizas y sólo a mí me dijo cómo atrapar el humo. No es difícil. El único problema es que al tragarlo, la garganta se encrespa igual que la de una serpiente, el pecho se nubla y los pulmones se queman como un pedazo de carbón:

La noche del 2 de octubre descubrí el primer cambio en mi rostro. Lo vi en el reflejo de un auto. En mi cabeza estaba el casco y la cinta me apretaba la mandíbula. Mi nariz tenía una marca y mi frente algunas arrugas. El peso de las botas era como el del fusil. Me sentí viejo.

Cuando escuché los disparos, traté de cubrirme. Comprendí que yo no estaba en peligro. Estaba a cargo. Miré al cielo. Luego cayeron los buitres sobre la plaza y el resto de la historia la conocen. No con exactitud, pero la conocen. Lo único que podría agregar es que yo mismo atravesé la nuca de cinco almas.

Después de vaciar el fuego me reuní con un grupo de soldados, mis amigos. En medio de una hoguera encontré mis cigarrillos. Un colega se acercó a pedirme uno. Encendí el tabaco y, antes de tragar la ceniza, las brasas perforaron mi aliento. Traté de contener el crujido de mi cabeza. No pude. Sólo vi el rostro de mi padre.

No ha sido la única situación dolorosa. Desperté cobijado por los brazos de una mujer. Dijo algo que no comprendí: de nuevo era 2 de octubre. Las sábanas nos cubrían. Ella me cubría. Lo supe cuando toqué sus muslos y lo confirmé al besar cada uno de sus silencios. Ella me regaló el milagro: mis manos eran suaves y muy jóvenes.

Éramos estudiantes. Me devolvió el espíritu. Vi nuestra foto en su saliva. Colgamos soles en su cuarto. Los dos creíamos en el mismo Dios.

Nos lanzamos a la calle. De nuestros gritos salieron palomas. Las pisadas de mis hermanos provocaron un temblor bajo la ciudad. Caminaban hacia la plaza. Sentí miedo cuando vi el uniforme de los buitres. Uno de ellos me miró con desprecio. Era el mismo que había pedido un cigarro. Junto a él me reconocí en la antigua sombra que asomaba la cicatriz en su rostro.

En la plaza todo era comunión y lucha. No hablaré sobre lo que ocurrió con mis compañeros. No hay nada que agregar. Sólo diré que mi chica cayó bajo la metralla. A mí me cosieron a golpes y me llevaron a una habitación en la que hacía demasiado frío. En el centro había una luz. Alrededor, los cuerpos irreconocibles de una decena de pájaros alimentaban el hilo de sangre que se escurría por una coladera. Los soldados me cercaron y el brillo de sus fusiles me deslumbró. La mano de un viejo conocido acercó mi tabaco. Lo sostuve con los dientes mientras él lo encendía. La bala olfateó mi frente cuando probé el humo del cigarro.

Abrí los ojos rodeado de personas. Trataron de sacudirme. Agitaron mis hombros y pidieron agua para mi sueño. Una gota me refrescó: la sonrisa de mi mujer. Me levanté como un enfermo que busca su bálsamo. Ella me entregó un cuaderno. Las palmas de mis compañeros me regresaron al mundo. Estrujé a mi chica. Me pidió que la soltara. Un sujeto me apartó y trató de golpearme. Ella se acercó a sus labios y le



Militares durante enfrentamientos contra estudiantes, en 1968

acarició las mejillas. Luego me miró con un dejo de ternura y tocó mi brazo.

Llegamos a una mesa de madera. Brindamos por la lucha y entonces comprendí que se trataba de recordar a los desaparecidos. Algunos colegas hablaban de encontrarlos. Otros decían que la lista era interminable. Apuntaron sus nombres y uno de los tipos se levantó a dibujar los rostros en la pared. En cuestión de minutos había retratos de 43 estudiantes. En las pupilas de cada uno podía verse la figura de cientos de ellos.

Al fondo de la barra se escuchó el ruido de la muchedumbre. Reconocí el sonido de las botas. Prendí un cigarrillo. Los uniformados entraron. Sus armas aún ardían. Las balas sepultaron a los que estaban en la pared. A nosotros nos tocó el piso de los vehículos blindados. Busqué a mi mujer, pero el humo ya estaba en mis venas.

Mi padre nos enseñó a fumar. Sólo a mí me entregó la caja. No sé si a él le ocurría lo mismo. Una vez lo encontré caminando junto a un gru-

po de trabajadores. Cuando traté de acercarme, descubrí que yo era de los guardias que abatían a un grupo de mineros. Me alejé con la escopeta ya vacía. Traicioné a los del pelotón. Liberé a mi padre y juntos sacamos el humo en el fondo de un escondite.

Estuve en Cananea, en Acteal y en Tlatlaya. En cada lugar he disparado y pedido de rodillas por la vida de mis amigos. He levantado pancartas y apagué la voz de sus seguidores. Una vez firmé una sentencia y al instante fui el encarcelado. Escupí la cara de un buen hombre y después mordí la tierra de mis hijos.

La última vez subí al ferrocarril y comencé a escribir algunas historias. Al fondo, en el vagón 16, hay una mujer que me espera. Canta. Lo hace con la elegancia de un ave. Me mira como si fueran a salirle flores por la boca. Sabe que me gusta la *Canción del elegido*. La repite cada vez que cae la luna. No sé si podré llegar a su lado. No sé quién sostendrá el papel cuando yo deje de escribir. El último cigarro está en la caja. ☪

## EL PIANISTA

Danaé Venegas

Con una prosa directa y por instantes poética, la narradora Danaé Venegas, quien actualmente cursa una Maestría en Estudios de Arte y Literatura en la UAEM, encuentra en este relato breve la forma de introducir sutilmente al lector en el origen de una pasión que trasciende mediante la música clásica, como un vínculo irrompible y externo al tiempo, y que a partir del recuerdo de los protagonistas renace en una sala de conciertos.

ESPERÓ A QUE el público terminara de colocarse en sus asientos. Evitó mirar para saber si ella había llegado, pero escuchaba atentamente la multitud de voces, tratando de distinguir la suya. Era imposible, lo sabía y, sin embargo, quería probarse que sin importar cuántos estuviesen presentes podía volver superior su presencia. Recordó el vestido blanco cayendo sobre su cuerpo, la seda que se deshizo en sus manos. La piel. Los labios. Y ahí estaba ella, riendo bajo las voces de todos. Susurrando palabras que prefería no distinguir.

Tercera llamada.

Guardó silencio. Suavemente sacó un pañuelo de su bolso. Secó las gotas de sudor que se asomaban discretas en la frente. Cada paso que él dio sobre el escenario hizo eco en su cuerpo. Bajó la mirada. Él también. El pianista. Se colocó frente al piano y tocó una tras otra las piezas que había programado. Las que le servían de excusa para llegar a ella. La última. La que le pertenecía a esa mujer que escondía un pañuelo bajo sus delgadas manos. Llegó la hora, respiró con profundidad. Pidió que apagaran las luces. Volteó a verla. Apretó el pañuelo. Lentamente levantó la mirada hasta encontrarlo. Ahogó el llanto que trataba de escapar de su cuerpo.

Antes de que el público perdiera la composición empezó a tocar. Deslizó sus manos sobre cada nota. Se las entregó todas. Había pasado un año más. Un año más desde aquella noche en que nació la melodía que ahora se deslizaba por sus oídos. Se vio entrando en la habitación. Esperándolo. Nervios. Deseo. Las cobijas lo escondieron todo. La puerta se cerró. El vestido cayendo sobre su cuerpo. Los dedos titubeando sobre su piel. Piel que se eriza. Palabras que se entregan a los labios. Dos latidos. Un cuerpo. Uno solo. Y la música. Un cielo que se deshizo para dejarlos caer. Desvanecerse.

Cada nota era una parte de ella. Las tocó con el mismo ardor que aquella noche. Una a una, las



Ilustración de Bernarda Rebolledo

piernas, los muslos. Sus dedos temblaron al imaginar sus ojos ámbar. Sus pestañas. Los rizos que se recostaron sobre su hombro. Una noche. Una noche había bastado para alimentar el resto de sus días. Un par de horas que llenarían su alma del alimento necesario para esperarla. Esperar un recital más. Para verla durante dos segundos, una vez al año, antes de apagar las luces.

Se sintió sola. Olvidó dónde se encontraba y se imaginó pasando su dedo índice sobre su pecho. Oliendo su cuello. Envuelta en ese amor que no envejecía. Que no pudo crecer, que se quedó encerrado en esas paredes. Con la última nota terminó de revivirla. Le besó la frente con un suspiro. Se puso de pie. El público aplaudía. Ella ya se encontraba camino a la salida. Antes de que se encendieran las luces, secó sus lágrimas. Su esposo apretó su mano izquierda y le besó la mejilla. Se acabó la noche. Salió de la sala de conciertos; comenzó de nuevo la cuenta de los días, la espera. Transcurriría un año más, antes de que pudieran verse, durante dos segundos, antes de apagar las luces. ♪

## PROYECTOS PARA LA COMUNIDAD

Jaime Luis Brito

A través del servicio social se trabaja para impulsar las condiciones necesarias que fomenten la formación integral de los universitarios. Sin embargo, las nociones que existen sobre estos conceptos son diversas. Para muchos, incluso, se trata de un simple requisito para culminar su preparación profesional. En este sentido, ¿cómo darle un enfoque distinto? ¿Cómo generar que el servicio social sea visto como un proyecto de acciones que repercuten en el bienestar de la comunidad? En estas páginas, el director de Servicios Sociales de la UAEM comparte una visión interesante sobre el tema.

EL SERVICIO SOCIAL ES un proceso fundamental de movilización de estudiantes universitarios a distintos espacios de trabajo, intervención y transformación. Ocurre así. Sin embargo, con un enfoque comunitario puede ser una herramienta fundamental para la transformación de los universitarios y para la incidencia en la solución de problemas sociales.

Si bien es un mandato constitucional, un requisito para obtener un título profesional, también representa una oportunidad para complementar la formación académica de los estudiantes, pero también para que éstos desarrollen sensibilidad y habilidades frente a los problemas reales actuales de las instituciones académicas y sociales y de las comunidades de Morelos.

Por ello, la intención actual es cambiar la actitud y la percepción que los estudiantes universitarios, las instituciones y comunidades tienen hacia el servicio social a través de una nueva orientación de sus programas, que prioricen la respuesta de la universidad a los problemas sociales que, al final, rescate el espíritu original del constituyente y que los universitarios devuelvan algo de lo mucho que la sociedad ha dado para su formación.

¿Cómo se logra esto? Es difícil tener una sola respuesta. La complejidad del reto es importante. Durante 2014 se plantearon una serie de programas estratégicos con el apoyo de estudiantes en condición de prestar servicio social. Se realizó, así, el proyecto de intervención comunitaria para prevenir la violencia contra las mujeres, la campaña de alfabetización y la organización de un foro para reflexionar el concepto de servicio social.

En estos proyectos participaron casi 300 estudiantes de distintas escuelas y facultades de todas las regiones del estado, a saber: Facultad de Estudios Sociales Xalostoc, Escuela de Estudios Superiores de Tetela del Volcán, Facultad de Estudios Sociales de Cuautla, Escuela de Estudios Superiores de Mazatepec, Escuela de Estudios Superiores de Jonacatepec, Facultad de Estudios Sociales de Jojutla, Escuela de Estudios Superiores de Puente

de Ixtla. También de las instituciones incorporadas: Escuela Privada del Estado de Morelos, campus Cuernavaca y Cuautla; Colegio Stratford de Estudios Universitarios, Escuela Superior de Educación Física, Colegio Continental.

Los participantes provinieron de perfiles tan disímiles como Administración, Derecho, Contaduría, Educación Física, Seguridad Ciudadana, Arquitectura, Educación Física, Informática, Psicología, Bachillerato, Enseñanza del Inglés, Relaciones Públicas, Docencia.

## PREVENIR LA VIOLENCIA

Este proyecto se planteó como objetivo desarrollar un modelo de intervención comunitaria con estudiantes prestantes de servicio social, para prevenir la violencia contra las mujeres en comunidades del estado de Morelos. En un principio, el proyecto contemplaba trabajar en al menos dos comunidades, sin embargo se superaron ampliamente las metas; se conformaron grupos de trabajo en los municipios de Cuernavaca, Cuautla, Temoac, Jantetelco, Yautepec, Tepalcingo, Jojutla, Puente de Ixtla y Mazatepec.

120 estudiantes integraron 24 grupos de trabajo, 16 de ellos con población abierta y ocho con población cautiva en instituciones escolares; participaron más de 300 personas como beneficiarias.

## ALFABETIZAR A LA COMUNIDAD

Como parte de los objetivos del Programa Institucional de Desarrollo (PIDE 2012-1018), se planteó la realización de una campaña institucional de alfabetización. Para se impulsó la participación de 145 estudiantes de distintas unidades académicas, quienes tuvieron una intervención en 10 municipios: Cuernavaca, Jiutepec, Zacatepec, Mazatepec, Coatlán del Río, Tetecala, Temixco, Puente de Ixtla, Miaatlán, Cuautla, Tetela del Volcán.

## EXPERIENCIAS DE LECTURA



Fotografía de Dirección de Servicio Social UAEM

El objetivo del proyecto fue desarrollar también un modelo de alfabetización e instrucción escolar que mediante la aplicación de la metodología de la educación popular aliente la creación de grupos de análisis y acción social, que reflexionen sobre su realidad y realicen acciones concretas para transformarla.

Estos estudiantes se dividieron en dos grupos: un grupo experimental conformado por 45 alumnos, que fueron capacitados con un reforzamiento metodológico basado en Paulo Freire. Mientras que los 100 restantes se convirtieron en un grupo control que sólo tomó la capacitación del INEA.

### EL FORO

La intención del Foro de Servicio Social Comunitario –construyendo saberes y compromisos con la comunidad– era abrir un espacio para la reflexión acerca del concepto de servicio social, que se realizó 19 y 20 de noviembre en las instalaciones de la Biblioteca Central Universitaria de la UAEM.

En el foro participaron 169 personas, quienes acudieron a las conferencias, mesas de trabajo y paneles. Los participantes provenían de las siguientes unidades académicas: Medicina, Preparatoria de Tres Marías, Facultad de Ciencias Agropecuarias, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias de la Educación, Facultad de Ciencias Biológicas, Escuela de Estudios Sociales de Xalostoc, Facultad de Psicología, Facultad de Comunicación Humana, Escuela de Estudios Sociales de Jonacatepec, Facultad de Humanidades, Escuela de Estudios Sociales de Jojutla, Escuela de Técnicos Laboratoristas, Facultad de Enfermería, Facultad de Diseño y Facultad de Artes; además,

escuelas incorporadas, tales como la Universidad Privada del Estado de Morelos, Universidad La Salle Cuernavaca y los Consejos Escolares de Participación Social, y personas del público en general interesadas en el foro.

### ¿QUÉ TANTO SE AVANZÓ?

Es difícil describir los logros de manera cualitativa, sin embargo las primeras reacciones que se han tenido con los estudiantes han sido buenas. La mayoría se mostró interesada en participar y fue cambiando su concepto de servicio social a lo largo del periodo de trabajo. Algunos, como se podría esperar, al principio se mostraron reacios, pero prácticamente todos terminaron involucrándose de manera activa los procesos. Mientras tanto, las comunidades en las que participaron los estudiantes recibieron con alegría y terminaron los procesos con esperanza.

Estos proyectos tendrán su continuidad durante 2015. Gracias al Programa de Apoyo al Fortalecimiento Profesional (PAFP), se instrumenta un programa de prevención y combate de la violencia intrafamiliar; en tanto, se ensaya y pilotea una propuesta de metodología para la alfabetización, mientras que se diseña una propuesta de trabajo para el desarrollo de lo local.

Es decir, se ensayará un modelo de trabajo en el que a partir de las necesidades planteadas por las propias comunidades se conformen grupos que puedan desarrollar proyectos de trabajo que impulsen el bienestar de las comunidades, a través del diagnóstico, de la construcción de alternativas y del fortalecimiento del desarrollo local.

Estos proyectos no sólo serán una experiencia formativa para los estudiantes, sino también un aliciente, apoyo y fortaleza para las comunidades, pero también espacios de autoempleo para los miembros de las comunidades y de los propios estudiantes universitarios, quienes después de realizar su servicio social podrán continuar el trabajo de gestión en las comunidades, convirtiendo los proyectos en verdaderas alternativas de empleo.

Falta mucho por hacer, pero el camino para conseguirlo será mediante la implementación de modelos que desarrollen experiencias de trabajo comunitario que no sean efímeras, más bien con vistas a convertirse en verdaderos proyectos que impulsen la formación de los estudiantes en el mundo, la incidencia en la solución de problemas sociales y la generación de proyectos viables para el desarrollo de lo local y la transformación de las condiciones de vida de las comunidades. ☘

*Agradecemos a los lectores por los comentarios que nos han enviado a través de nuestro correo electrónico (vozdelatribu@uaem.mx) y de las redes sociales, especialmente a los estudiantes de la Escuela de Técnicos Laboratoristas –de quienes publicamos un par de opiniones–, y a Armando Guevara que nos escribe desde la Ciudad de México. Asimismo, correspondemos a la confianza que tuvo Humberto Martínez al mandar un fuerte relato en el que narra una experiencia propia de secuestro en 2011.*

Me dirijo a ustedes para expresarles mi opinión y los gratos sentimientos que me produjo un singular artículo, el cual lleva por título: “Relámpago viviente”, de la escritora Rocío Mejía Ornelas. Este texto despertó en mí una dulce melancolía, ya que para cualquier alumno es importante conocer la perspectiva de una profesora (muy cercana) de la Escuela de Técnicos Laboratoristas (UAEM). Es sumamente grato leer, como estudiante de esta escuela, que ser adolescentes va mucho más allá de la decepción e inconformidad. Me gustó la manera en que la autora compara esta etapa (la adolescencia) con los guerreros águila, jaguar y sobre todo con las guerrero colibrí, aquellas madres jóvenes que tenemos hundidas en la indiferencia y el desprecio. Al leerlo sentí fraternidad y solidaridad con ellas. Gracias por adentrarnos en un mar de maravillosas Voces de la tribu.

**Nicole Pamela Arce Maldonado**  
Escuela de Técnicos Laboratoristas

Por este medio quisiera comentar el texto “Su habitación propia”, de la autora Alejandra Atala. Comienzo por comunicarle que la crónica me hizo derramar lágrimas de tristeza y enojo por la lamentable historia que se expone. Me parece que Alejandra Atala describe muy certeramente los sentimientos que el corazón de Elena Paz expresaba a gritos; esos sentimientos y secretos que ya no podía guardar por más tiempo. Incluso pude sentir lo que Elena sintió en el melancólico momento en que le cuenta a Alejandra acerca de que su padre publicó sus manuscritos, pero sin darle el crédito. Mi corazón se llenó de rabia, ya que en general las personas tenemos una imagen muy buena de lo que fue Octavio Paz, pero no sabemos realmente lo que hay detrás de ese gran hombre que fue merecedor del Premio Nobel en 1990. En esta crónica, la autora nos revela un poco la cara oculta del famoso escritor mexicano.

Me llena de gratitud que la revista publique textos de esta magnificencia y de gran valor cultural para nosotros los estudiantes.

**Karen González Colín**  
Escuela de Técnicos Laboratoristas

La revista me parece una excelente alternativa como medio de información, no sólo para estudiantes universitarios, sino también para la población en su conjunto, porque abarca temas importantes, como problemáticas sociales de nuestro país, con un enfoque apartidista, sin tintes políticos, porque si bien existen otras publicaciones de crítica política, *Voz de la Tribu* nos invita a conocer otra forma de mirar los problemas actuales de la sociedad mexicana y su respuesta a esta situación a través de los nuevos movimientos sociales. Por ello, los felicito por esta labor, y continuaremos difundiendo esta importante publicación.

**Armando Guevara Ramos**  
Universidad Iberoamericana, México, D. F.



## CRÓNICA DEL SILENCIO

Humberto Martínez Rentería

UNA CUCHARA SOPERA, unos parasoles ya desteñidos de los que venden en las esquinas, con sus ventosas para pegarse en los parabrisas, unos bóxers, hules y vidrios de coche, pedazos de tela, llantas, un cinescopio, envases de plástico y *unicel*. Todo abandonado entre el lodo y la hojarasca de la brecha de la carretera de las Lagunas de Zempoala, por la que subíamos siempre con la mirada al piso, siempre con la sombra de la muerte sobre nosotros, sombra que nos abordó desde que ellos, con todo el peso de su opresión, con sus historias de miseria y podredumbre social, sintetizadas en el dedo índice, en el gatillo, en el cañón de las escuadras negras, grises, cromadas, rodearon el coche y entre mentadas de madre, con sus caras cubiertas por los pasamontañas y su olor a sudor y tierra, nos sentaron en el asiento trasero de nuestro auto.

En ese momento pasaron por mi mente todas esas portadas del diario *Extra* que, cotidianamente y sin querer, así, de reojo, había visto en los semáforos de Cuernavaca; todas esas imágenes con sus encabezados hirientes, burlones, que sintetizan en tres o cuatro palabras toda la desgracia, el miedo y la realidad de Morelos y el país entero.

Sus pies pequeños, del tres o del cuatro, enfundados en tenis "pirata", sus pantalones de mezclilla y las puntas de sus pistolas, sostenidas por unos dedos ansiosos tal vez de tirar, conscientes de que, como Dios, podían tener en sus manos la vida y la muerte a la vez en una emblemática simbiosis. Sólo eso podíamos ver desde nuestra perspectiva de esclavos, de siervos avasallados por la sorpresa y el pánico, eso y la hojarasca, hojas amarillas, hojas de todos los verdes en plena metamorfosis, volviendo a la tierra paso a paso.

Y en el aire la advertencia interminable de no mirar, de no escudriñar sus rostros, sus gestos marcados por la orfandad, por la carencia, por el maltrato, por el hacinamiento, por la humillación y la mentira centenaria, desde que Hernán Cor-

tés cruzó estas tierras con sólo trescientos soldados, dieciséis caballos y unos cuantos cañones, de camino a la gran Tenochtitlán, y después: la encomienda, las haciendas, la Revolución, y posteriormente, este desgobierno interminable, sordo. Es como si todo este puño de calamidades les otorgara el derecho de convertirse en amos, cada día con diferentes lacayos, y exigir tributo sobre la cosecha de los otros, como lo hicieron los mexicas.

"Tengo frío", dije a alguien. En pocos minutos sacó mi chaleco de fotógrafo de la cajuela del lujoso coche de mi acompañante y lo puso sobre mis hombros. De los bolsillos había desaparecido la cámara, las pilas, el cargador y el teléfono. Increíblemente aún de haberlo recibido, me puse el chaleco. De inmediato, unas manos muy cortas y algo torpes sacaron mi cartera, revisaron mis calcetines, el cuello de mi camisa, mis zapatos, y en ese momento le entregué mi argolla matrimonial. Entonces, me pasaron por la mente muchos momentos de mi vida familiar: los rostros, los abrazos de mis hijos, mi esposa, las comidas, las películas, los trayectos a la escuela en bicicleta; vinieron a mí como en una fugaz sucesión de imágenes.

Lo mismo hicieron los secuestradores con mi compañero de viaje, lo interrogaron, lo amedrentaron, le pidieron números y los buscaron impacientes, aferrados a la posibilidad del dinero, auténtico monarca y señor de las sociedades modernas.

Después de esa escala seguimos caminando. Recordé los paseos al Valle de las Monjas, a La Marquesa, al Desierto de los Leones, a la tercera sección de Chapultepec. Después de un rato, al levantar la cara durante un segundo, miré el bosque inalterable, escenario perfecto para un día de campo o una ejecución; la repetición de árboles al infinito, los primeros rayos de sol formando enormes espadas de luz y dos piedras que sirvieron de asiento durante las siguientes tres horas. En mi chaleco había un libro: *Reivindicaciones y digresiones*

sobre la contracultura en México, publicado por la revista *Generación*. Pienso en ellos, en nuestros plagiarios, que bautizaron a sus hijos con padrinos, cirio pascual y reclinatorios de terciopelo rojo. Ese día bebieron hasta la inconciencia, acabaron en bronca con alguien, echaron tiros al aire y cerraron la calle con las "trocas". No son de barrio, tampoco campesinos, mucho menos son gente de una urbe: son híbridos que ven programas de concursos, adoran la música gruperera, usan enormes hebillas de plata y gorras beisboleras con lenguas de los Rolling Stones o escudos de los Yankees de Nueva York; también le rezan a la Virgen de Guadalupe y en Semana Santa hacen la visita de las siete casas caminando, con expresión de beatitud, al lado de su mujer o madre; después, cuando no es día de guardar, salen a chambear y tienen una actitud marginal y temeraria.

Solicité a mi celador que sacara el libro de la bolsa trasera del chaleco. Sorprendentemente lo sacó y me lo dio, accediendo así a mi segunda petición. Creo que es el asiento más cómodo que he tenido. Al sentarme miré mi pecho, y la luz del sol se proyectó sobre mi camisola de pana café; creí que mi tiempo estaba terminando.

La cara metida entre las rodillas, los pies juntos, las manos entrecruzadas, entumidas por la presión. El temblor del cuerpo era incontrolable. La otra víctima estaba quizás a unos dos metros; escuché su voz con una tensión contenida, les ofreció el fruto de su trabajo, de su lucha: eran tres cheques. Todos los diálogos se llevaban a cabo mirando al piso, donde seguramente acabaríamos ese mismo día, callados, inmóviles, sin expresión alguna, como esos cuerpos, esos rostros tan ajenos de los muertos que cotidianamente vemos en la prensa. Me ofrecí a cambiar los cheques pero, como siempre, había olvidado mi credencial de elector, y me dije: *ahora sí con la frustración me van a romper la madre*. Pero ellos mantenían la calma y todos pensábamos en alguna opción.

Hojas estrujadas a cada paso, voces en secreto, comunicación por radio, acentos locales, vocabulario escaso. La voz de mi compañero de tragedia, su teléfono que sonaba con insistencia, pájaros madrugadores, otra vez las llamadas, alguien los presionaba; cerca, el sonido de una carretera, varas que reventaban con los pasos. Opiniones de ellos, mías, del otro.

Los sonidos convertidos en auténticas imágenes recreaban actitudes, movimientos, gestos, posiciones y todos aquellos detalles de los que la vista ha sido privada. Recordé *Ensayo sobre la ce-*

guera. Todo era imaginado, como cuando la gente escuchaba radionovelas; la radio aún permitía imaginar una sonrisa, un escenario, unos secuestradores, dos hombres sentados abrazados a sus propias piernas, un paraje solitario y los pasos desesperados de quien, teléfono en mano, pedía a la señora que se trasladara para cobrar los cheques a su nombre. Traté de inventar las caras, los cuerpos de estos actores vacilantes que sobre la marcha improvisaban la historia de nuestras vidas, en ese punto insospechado del destino.

El tiempo sucedía inalterable, ajeno a la ansiedad, al desaliento, al miedo, al silencio tenso entre nosotros, que esperábamos, cada quién a su manera, la consumación, el desenlace de esta historia inefable de traición a la ética, a los mínimos valores del ser humano; historia también de codicia, de mezquindad y de anarquía, que se repite cada vez más y con diferentes matices en los rincones de México, a pesar de la "guerra" contra el crimen emprendida por los gobiernos.

La vista otra vez en la hojarasca, igual que en los demás momentos vividos en esa mazmorra al aire libre, donde se pensó en la muerte como amenaza, como argumento de persuasión, como epílogo, eventualidad; y en la vida, como lo más inestimable, como el poder de abrazar y amar y reír y también sufrir y caminar al lado de los demás.

Cuando la situación se hizo más tirante y las palabras subían de tono y la angustia se anidaba en el pecho, ocho o seis tiros rompieron el aire y yo esperaba sin mirar, suplicando que la bala perdida no atravesara ningún órgano vital y me llevara al fin.

Sólo pude ver una inmensa bota y el cañón de un arma larga y negra apuntando al piso. Pedí permiso para tirarme al suelo y de nuevo accedió la voz *en off*. Mi tercera petición fue concedida. Las dos víctimas quedamos tiradas en la hierba, cabeza con cabeza. Tomé la tierra entre mis puños y la sentí suave y maternal. Los rescatadores también tenían pasamontañas. Cuando llegamos a la camioneta de la policía municipal y me vi rodeado de elementos, paradójicamente no me sentí seguro. No atraparon a uno solo de los secuestradores, no dieron en el blanco estando a veinte metros de distancia...

Cuando bajamos caminando de nuevo, encontramos la cuchara sopera, los parasoles y los demás objetos de la brecha que, como la hojarasca, fueron displicentes testigos del secuestro. Y la oportunidad de seguir caminando con los demás nos fue conferida. ♣

## Dimensión Cultural

Espacio radiofónico de la Dirección de Difusión Cultural de la UAEM

Conducido por: Patricia Godínez

Martes 9:00 a 10:00 hrs.

Cuernavaca 106.1 FM Cuautla 89.7 FM Jojutla 91.9 FM



VOZ  
DEL LECTOR

Queremos que seas nuestro colaborador.  
*Voz del lector* es tu columna.  
Envía tus comentarios a:  
[vozdelatribu@uaem.mx](mailto:vozdelatribu@uaem.mx)



Comparte con nosotros tus opiniones y dudas

¡Síguenos en nuestras redes sociales!

 Voz de la tribu

 @Vozdelatribu



La Universidad Autónoma del Estado de Morelos a través de la Secretaría de Extensión y su Dirección de Difusión Cultural invita a la:

## INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

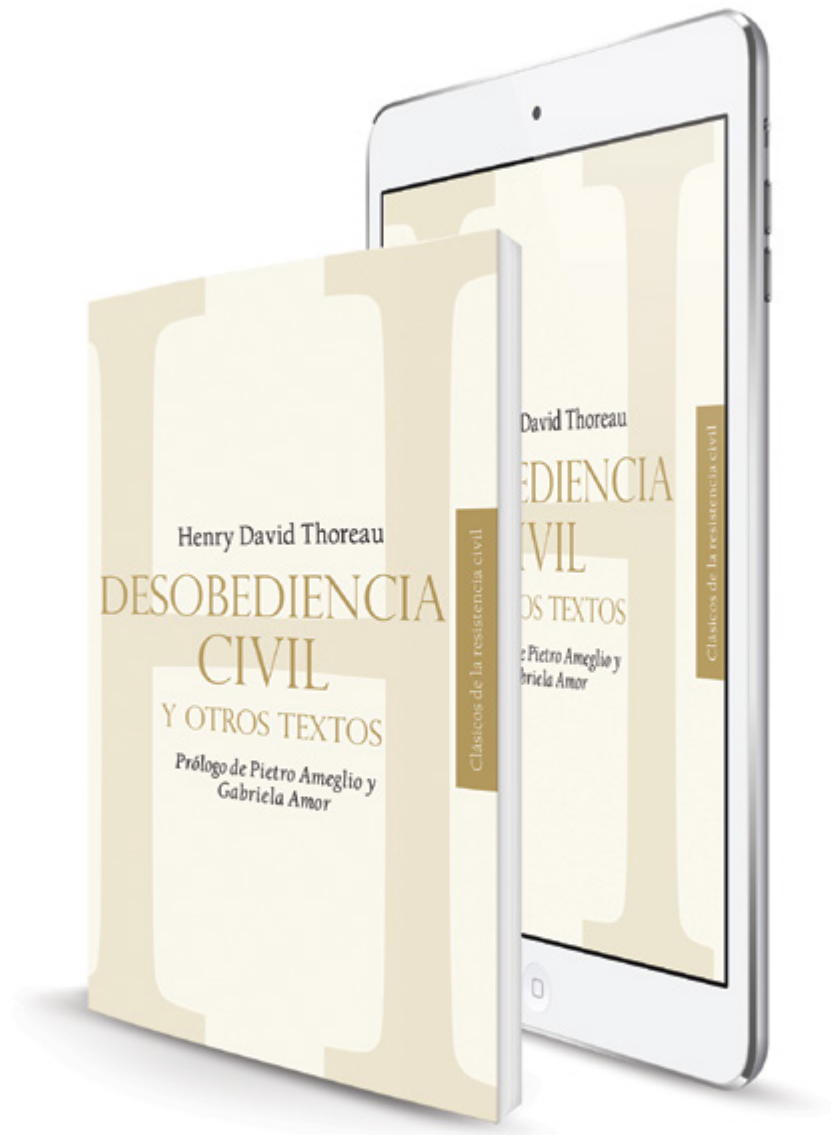


20 DE MAYO DE 2015, GALERÍA V. M. CONTRERAS, PLANTA BAJA DE LA TORRE UNIVERSITARIA DE LA UAEM, 17:00 HRS. ENTRADA LIBRE

Permanencia del 20 de mayo al 12 de junio de 2015



# Clásicos de la resistencia civil



La colección *Clásicos de la resistencia civil* expone el pensamiento de grandes personajes del mundo en pro de la no-violencia, la autogestión social y el respeto de los derechos humanos y ciudadanos, prologados por especialistas reconocidos en cada autor.

Descárgalos gratis en [www.uaem.mx](http://www.uaem.mx)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

VOZ DE LA TRIBU | UAEM



RECTORÍA  
2012-2018

