

VOZ de la tribu

REVISTA DE LA SECRETARÍA DE EXTENSIÓN DE LA UAEM

NÚMERO 6 | NOVIEMBRE 2015 - ENERO 2016 | Universidad Autónoma del Estado de Morelos | ISSN: 2395-8863 | Donativo: \$30

Tres plumas que
se apagaron:

HUGO GUTIÉRREZ VEGA
GUSTAVO SAINZ
ERACLIO ZEPEDA

La Biblia y la literatura
de Occidente
Jean-Pierre Sonnet

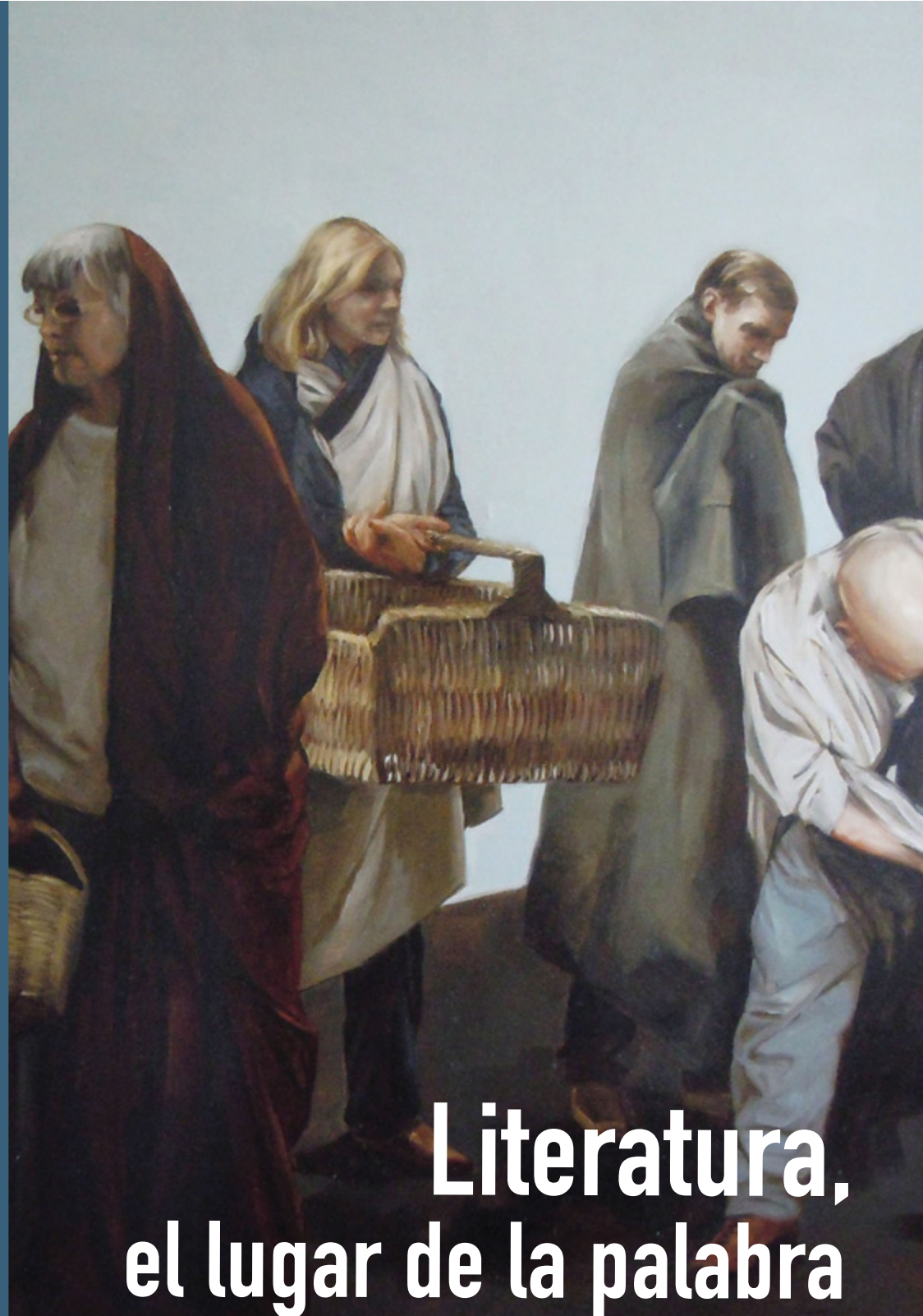
La literatura griega: más
allá del paradigma
Verónica Peinado Vázquez

Presagios apocalípticos
Roberto Ochoa

Don Quijote y Rasero
Gustavo de Paredes

Sandra del Pilar:
pintura como realidad
del mundo

La estética de la luz
Entrevista al fotógrafo
Ricardo María Garibay



Literatura, el lugar de la palabra



Universidad Autónoma del
Estado de Morelos

Dr. Alejandro Vera Jiménez
Rector

Dra. Patricia Castillo España
Secretaría General

Javier Sicilia
Secretario de Extensión

Francisco Rebolledo
Director de Difusión Cultural

NÚM. 6 NOVIEMBRE 2015 - ENERO 2016

CONSEJO EDITORIAL

Miguel Albarrán
Pietro Ameglio
Alejandra Atala
María Elena Ávila
Ethel Krauze
Roberto Ochoa
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 2, número 6, noviembre de 2015 - enero de 2016, 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 20 de noviembre 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



“Nada pasó” (Fragmento)
Sandra del Pilar
Óleo sobre tela,
150 x 150 cm., 2011

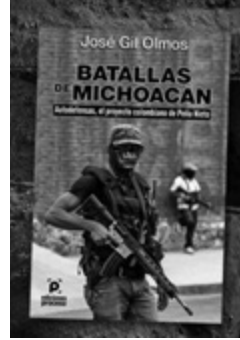
CONTENIDO

FORO		VOCES DE LA COMUNIDAD	
5	<i>De nuevo llegas a mi casa</i> Hugo Gutiérrez Vega	64	<i>La grieta entre la literatura y el teatro</i> Susana Frank
6	<i>La Biblia y la literatura de Occidente</i> Jean-Pierre Sonnet	67	<i>El rincón de las almas astilladas</i> Rocío Mejía Ornelas
14	<i>La literatura griega: más allá del paradigma</i> Verónica Peinado Vázquez	70	<i>Aforismos exacerbadamente libres en torno a la literatura y sus malestares</i> Alma Karla Sandoval
18	<i>Presagios apocalípticos</i> Roberto Ochoa	72	<i>Susurros al lector</i> Lucio Ávila
21	<i>Gustavo Sainz: punto de encuentro</i> Ethel Krauze	75	<i>Universo sin puntos cardinales: la Perseguida</i> Alejandra Atala
23	<i>Yo soy el medio por el que mis libros se escriben</i> <i>Una conversación con Gustavo Sainz</i> Raúl Silva		MISCELÁNEA
27	<i>Mi tío Adolfo</i> Francisco Rebolledo	77	<i>En la fotografía</i> Andrea Ciria
29	<i>Don Quijote y Rasero</i> Gustavo de Paredes	79	<i>Tras la marcha del hombre armado</i> Montserrat Ocampo Miranda
32	<i>Los que nos fuimos sin las cosas</i> <i>Entrevista a Eliana Albala</i> Efraím Blanco	81	<i>La democracia radical de Douglas Lummis</i> Jean Robert
36	<i>El éxtasis de María Baranda</i> Francisco Javier González Quiñones	84	<i>El giro descolonizador como respuesta a la crisis civilizatoria</i> Sergio Coyote
39	<i>Quien dice verdad</i> Eraclio Zepeda		HUELLAS
43	<i>Escribir la palabra</i> Hugo Ortiz	87	<i>La UAEM y su compromiso con las víctimas</i> Roberto Villanueva
	VISIONES		
45	<i>La estética de la luz</i> <i>Entrevista al fotógrafo Ricardo María Garibay</i> Alejandra Atala	90	<i>Límites y posibilidades del Congreso de los Pueblos de Morelos</i> Alij Anaya
55	<i>Sandra del Pilar: pintura como realidad del mundo</i> Jochen Krautz	93	<i>¿Cuántos psicólogos se necesitan para construir un bebedero?</i> Luis Marín

CARTELERA CULTURAL



Multidisciplinario
Acción poética y exposición
de Sandra del Pilar, Elena de
Hoyos y Javier Sicilia
18 de noviembre
13:00 h
Vigencia de la exposición
hasta el 11 de febrero de 2016
Acceso gratuito
Galería Víctor Manuel Contreras
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa



Literatura
Presentación del libro
Batallas de Michoacán
de José Gil Olmos,
presentan Javier Sicilia y el autor
18 de noviembre
18:00 h
Acceso gratuito
Auditorio César Carrizales
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa



Literatura
Presentación del libro
*Convocaciones, desolaciones
e invocaciones*
de Ethel Krauze
Presentan Frida Varinia, Ricardo
Venegas y la autora
25 de noviembre
13:00 h
Acceso gratuito
Auditorio César Carrizales
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa



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



Cátedra "Paulo Freire"
Del 23 al 27 de noviembre
17:00 h
Acceso gratuito
Consulta la cartelera en:
www.uaem.mx
Biblioteca Central Universitaria
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa



Literatura
Ciclo *El Periplo de Homero*
Lectura de poesía con Kenia Cano
4 de diciembre
19:00 h
Acceso gratuito
La Rana de la Casona
Miguel Hidalgo 22, col. Centro
Cuernavaca, Morelos

LA PALABRA ES LA MEMORIA de los días, en ella se encuentra condensada nuestra historia como especie, como creación. "Hemos, los humanos, recibido la palabra como una herencia mágica. Uno sabe quién es solamente por la palabra", dice el gran ensayista Sergio Pitlor. En este sentido, a través de su presencia, ¿también es posible saber quiénes seremos? Frente a la propagación desmesurada de información que se transmite en los medios, cuya velocidad resulta cada vez más abrumadora, se ha generado cierta banalización de *la palabra*, tanto oral como escrita, al grado de repeler todo intento por explorar el lenguaje –aquello que nos define– reduciendo su magnitud a una reproducción inconsciente, a veces frívola, de conceptos. Si el verdadero sentido de la palabra desaparece, estaremos condenados a vivir en un mundo de autómatas.

Pues que la literatura es hija del lenguaje y el lugar en el que habita la palabra, hemos dedicado este número a explorar algunos temas y autores que representan el antídoto de esta (otra) crisis. En **Foro**, rendimos homenaje a tres plumas que se apagaron este año: Hugo Gutiérrez Vega, de quien publicamos uno de sus bellos poemas; Gustavo Sainz, al que recordamos con una viñeta de Ethel Krauze y una conversación inédita realizada por Raúl Silva, y Eraclio Zepeda, cuya prosa tiene presencia en estas páginas con un cuento de su ya clásico *Benzulul*. Asimismo, editamos un excelente ensayo de Jean-Pierre Sonnet sobre la influencia de la Biblia en la literatura de Occidente; un texto de Verónica Peinado acerca de la literatura griega, vista más allá del paradigma educativo; una reseña escrita por Roberto Ochoa sobre el libro *Cruel Modernity*, de Jean Franco, quien analiza los instrumentos de violencia a partir de la literatura latinoamericana; Francisco Rebolledo nos acerca al filósofo, pero sobre todo al ser humano, que fue Adolfo Sánchez Vázquez, en un escrito entrañable con motivo de su reciente centenario, que da pie a un ensayo de Gustavo de Paredes acerca de la novela *Rasero* y su relación con *El Quijote*; Efraím Blanco comparte una entrevista a la escritora Eliana Albala, quien nos habla sobre su obra y su experiencia en la enseñanza de la literatura, y finalmente publicamos un artículo de Francisco Javier González sobre la escritura de la poeta María Baranda.

En **Visiones** descubrirás el realismo y la profundidad de las pinturas de Sandra del Pilar, cuyo arte plantea escenarios de la condición humana desde un punto de vista crítico; y te deleitarás con la sutil pero al mismo tiempo intensa obra fotográfica de Ricardo María Garibay, en la que destacan los hermosos claroscuros y la exploración del erotismo y la naturaleza.


La palabra es un puente que nos conecta con el mundo, con todo aquello que nos permite saber quiénes somos. Sin perder más tiempo, crucémoslo. 📖

Informes

Teléfono: 177 03 42

Correo electrónico: difusioncultural@uaem.mx

 /DifusionCulturalUAEM

 /Cultura_UAEM

DE NUEVO LLEGAS A MI CASA

Hugo Gutiérrez Vega

Poeta, traductor, intelectual crítico y congruente, Hugo Gutiérrez Vega –fallecido el pasado 25 de septiembre a los 81 años–, quien dirigió el suplemento cultural La Jornada Semanal, nos deja una obra invaluable que comprende una treintena de libros, que lo hicieron merecedor de múltiples galardones, entre ellos el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (1975), por Cuando el placer termine. Voz de la tribu abre esta edición con sus versos, rindiendo un homenaje al poeta que consideraba que la poesía “ayuda no sólo a vivir, sino también a morir”.

Conoces el camino
y sabes que mis cosas
se han amoldado a ti.

En el espejo
queda tu reflejo.

En la tarde de la ciudad,
bajo las máquinas;
en la tarde amarillenta,
sucia, habitada de sombras,
manchada por las prensas,
vociferante río de niebla
hacia la noche del tumulto;
en la tarde tus cabellos
serán un recuerdo presente.
Yo estaré junto
a tus dieciséis años
y junto a tu fracaso,
a tus cansados días
vividos bajo el humo de la ciudad.
Estaré junto a tu voz pasada
escuchando tu voz presente.
Leeremos nuestra historia
en el libro cerrado
de tu vientre. 📖

LA BIBLIA Y LA LITERATURA DE OCCIDENTE

LENGUA MADRE, LEY DEL PADRE Y DESCENDENCIA LITERARIA¹

Jean-Pierre Sonnet

Traducción de Patricia Gutiérrez-Otero

En este ensayo, el jesuita y poeta de origen belga Jean-Pierre Sonnet –autor de *La parole consacrée* y *The Book Within the Book*– se sumerge en una profunda exploración de las formas literarias de la Biblia para descubrir la gran influencia que este libro sagrado ha ejercido sobre una gran parte de la mejor literatura de Occidente. Actualmente, Sonnet dirige la colección “El libro y el rollo” en la editorial belga *Léssius*.

La Biblia está hecha para ser descifrada y resonar en medio de otras letras y por ellas.

PAUL BEAUCHAMP

EN EL UMBRAL DE UNA obra que apareció en francés en 1999, *Ruiner les vérités sacrées –Poésie et croyance de la Bible à aujourd’hui–*, Harold Bloom, uno de los gigantes de la crítica literaria estadounidense y uno de sus *enfants terribles*, dice las siguientes palabras:

Entorno al año 100 antes de Jesucristo, un fariseo compuso lo que la tradición ha llamado el *Libro de los Jubileos*, título exuberante para un escrito de una calidad muy mediocre. Esta obra verborreica también se conoce como el “Pequeño Génesis”, extraña denominación, pues es mucho más larga que el Génesis y también cubre el Éxodo. La lectura del *Libro de los Jubileos* no me provoca ningún placer y, sin embargo,

este libro me fascina, no por lo que contiene, sino por todo lo que excluye².

Lo que el *Libro de los Jubileos* descarta del Génesis y del Éxodo, explica Bloom, es, más o menos, su trama narrativa³. El autor del *Libro de los Jubileos* olvidó lo esencial: la Biblia, primero y ante todo, cuenta historias. Y, añade el crítico literario estadounidense, es también lo que Homero hizo.

² H. Bloom, *Ruiner les vérités sacrées. Poésie et croyance de la Bible à Aujourd’hui*, traducido del inglés por R. Davreu, Bibliothèque que critique, Belfort, Circé, 1999, p. 9.

³ Bloom designa en este momento la trama narrativa primitiva del Pentateuco, que llama “Yhavista” o aún el “escritor J”, en referencia a una teoría histórico-crítica actualmente muy cuestionada (Cfr., sobre el mismo tema H. Bloom y D. Rosenberg, *The book of J*, Nueva York, Random House, 1990). Esto no afecta la pertinencia de la constatación de Bloom sobre la desnaturalización de la narración bíblica en el *Libro de los Jubileos*.

¹ Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Lumen Vitae*, “Bible et sciences humaines”, núm. 4, 2001, pp. 375-388.

Es imposible conceder a uno u otro la palma del genio narrativo más poderoso. Lo que todos podemos decir es que el Génesis y el Éxodo, la *Iliada* y la *Odisea*, fundan la potencia literaria o lo sublime y que, luego, según este patrón, estimamos a Dante y a Chaucer; a Cervantes y a Shakespeare; a Tolstói y a Proust⁴.

La conciencia cultural francófona casi no nos ha acostumbrado a este contraste del hecho literario. Los anglosajones, herederos de la *King James Version*, ¿conservarán en la memoria genealogías literarias que se nos escapan? Tratándose de la Biblia, la opinión de Bloom seguramente hace eco del famoso estudio del crítico literario canadiense Northrop Frye, quien reconoció en la Biblia el “gran código” de la literatura de Occidente⁵. En esta investigación, Frye “teje”, con una perspicacia sorprendente, la frase del poeta y pintor visionario inglés William Blake (1757-1827): “*The Old and New Testaments are the great code of art*” (El Antiguo Testamento fue el gran código del arte). Pero no nos equivoquemos: el índice de la obra de Frye refiere igualmente a Dante que a Milton, a Goethe que a Byron, a Arthur Rimbaud que a Wallace Stevens: el fenómeno del “gran código” desborda evidentemente el terreno anglófono, y la constatación de otro testigo de la fecundidad literaria de la Biblia, George Steiner, permite medirlo:

Nuestra poesía, nuestro teatro y nuestra ficción serían irreconocibles si omitimos la presencia permanente de la Biblia [...]. Esta presencia va desde el volumen inmenso de la paráfrasis bíblica hasta las alusiones más tangenciales o disfrazadas. Comprende todas las formas de la intertextualidad, de la incorporación entre las líneas. ¿Cómo circunscribir una implicación tan constante que va desde la traducción o desde la paráfrasis de los textos bíblicos en los misterios del Medioevo hasta la presencia oblicua de lo bíblico en *Absalón, Absalón!*, de Faulkner? ¿Qué rúbrica única puede dar cuenta del uso que se hace de Akhab y de Jonás en *Moby Dick*; del despliegue de personajes bíblicos y epístolas en la *Divina Comedia*, de Dante, y de la nueva narración amplificada masivamente del mundo de los patriarcas en la tetralogía que Thomas Mann consagró a José? Si un personaje secundario como la mujer de Lot aparece ya en la poesía inglesa –la encontramos en Blake o en Joyce, tanto como en el centro del poema de D.

⁴ *Ibid*, p. 10.

⁵ N. Frye, *El Gran Código. La Biblia y la literatura*, traducido del inglés por C. Malamoud, París, Seuil, 1984.

H. Lawrence, “*She looks back*”, la sustancia de Moisés y de Sansón ocupa un lugar privilegiado en el romanticismo francés con Victor Hugo y Alfred de Vigny. Proust, como lo conocemos, no existiría sin Sodoma y Gomorra. Y tampoco tendríamos a Kafka sin las Tablas de la Ley. No habría Racine sin Esther ni Atalia. Los ecos bíblicos, el juego de las citas disfrazadas o la parodia es tan indispensable para el *Fausto* de Goethe como para los misteriosos reflejos del Edén y de la Caída en *La copa de oro*, de Henry James (título que parecería salir del Eclesiastés) o, para las mutaciones desoladas y sardónicas de esta intriga primera, en *Esperando a Godot*, de Beckett. La enumeración es absurda⁶.

Éste es el fenómeno que interrogarán las siguientes páginas. ¿Cómo la Biblia pudo estar al inicio de nuestra gran tradición literaria? A causa de su autoridad moral y espiritual, sin duda, pero también –de manera que con frecuencia el creyente no ve– a causa de su propia calidad literaria. “La Biblia es por lo menos una literatura y el Dios de Israel es el más grande personaje literario de todos los tiempos”, escribe Erri de Luca, fino lector de la Biblia sin ser creyente⁷. Entre esta doble autoridad, religiosa y literaria, de la Biblia y la fecundidad que tuvo en las literaturas, ¿qué relación vemos? Aquí observaremos dos aspectos del fenómeno. La Biblia, por una parte, jugó el papel de matriz en relación con la literatura de Occidente; además de los clásicos griegos, aportó el repertorio de las figuras y de las intrigas que habitan la cultura occidental. Por otra parte, recibió un papel paterno en este engendramiento: la literatura de Occidente ha mantenido con el libro una relación en forma de lucha con el ángel, análoga a la lucha de Jacob en Gn 32. El pensamiento literario se midió con las Escrituras como uno se mide con la autoridad paterna y la ley del padre. En este retrato de familia, la obra de Homero jugó un papel igualmente fundador, aunque distinto –y observaremos interesantes entrecruzamientos en los linajes–. Al final de nuestra investigación se planteará una pregunta: ¿en esta descendencia inesperada, y en particular en los últimos retoños literarios, con rasgos por lo menos inesperados (al modo de la Jerusalén de Isaías), la Biblia –que podría exclamar: “¡Éstos, quién me los engendró!” (Is 49, 21)– se pierde o se salva?

⁶ G. Steiner, *Préface a la Bible hébraïque*, traducido del inglés por P.-E. Dauzat, Bibliothèque Idées, París, Albin Michael, 2001, pp. 113-116.

⁷ E. de Luca, *Un nuage comme tapis*, traducido del italiano por D. Valin, París, Payot et Rivales, 1994, p. 9.

Para percibir mejor la fecundidad de las Escrituras bíblicas en la escritura literaria de Occidente, es importante identificar lo que tiene de particular el arte literario de la Biblia. En su obra *L'art du récit biblique*, Robert Alter, especialista en literatura comparada, mostró con excepcional lucidez este arte bíblico de contar⁸. Una tesis audaz sostiene el conjunto de su estudio: la revolución monoteísta propia de la fe de Israel estuvo acompañada por una revolución literaria. Lo sabemos: la Biblia hebraica toma gran cantidad de su material de las culturas religiosas –en particular mesopotámicas– que la rodeaban (pensemos en la narración de la creación y del diluvio). Pero la Biblia hebraica se separó, por otra parte, del universo mítico de las literaturas del Cercano Oriente a través de un arte de contar *sui generis*, en acuerdo con el nuevo dato que es el monoteísmo ético de Israel.

Por el lado mesopotámico y egipcio, las narraciones fundadoras escenifican panteones, que son el lugar de intrigas autónomas que interfieren en el mundo de los seres humanos. Lo que sucede a los humanos es, pues, en gran medida, consecuencia de las intrigas interiores en el mundo de los dioses –y esto desde la Creación, que la narración mesopotámica de *Enuma Elish* presenta como un combate entre los dioses–. Por su parte, la narración bíblica coloca a un Dios único que, en el misterioso plan de su voluntad, acepta por completo la libertad de los hijos de Adán. ¿En el antiguo Cercano Oriente cuál era el medio literario privilegiado? La epopeya versificada, que encontramos tanto en el *Enuma Elish* y en *Atrahasis* como en la epopeya de *Gilgamesh*, y de la que Alter muestra que es un medio totalizador, inexorable, apropiado a una visión cerrada de la historia y de la relación del ser humano y de lo divino. La Biblia, y es un hecho único en el Cercano Oriente antiguo, recurrió a otro medio literario, el de la prosa narrativa. ¿Por qué este recurso a la narración y a las virtudes de las historias en prosa para decir la historia y sus fundamentos? Porque sólo la prosa narrativa, con un juego complejo y abierto, permite la representación de la relación sutil de las libertades divina y humanas que se encuentran en la historia. En la escena de la narración, en la simplicidad y la complejidad de la intriga, en el espacio y el tiempo de la interacción de los personajes, asistimos a aquello que escapa a la representación versificada de la epopeya o aun al discurso especulativo –al encuentro

⁸ R. Alter, *L'Art du récit biblique*, traducido del inglés por P. Lebeau y J.-P. Sonnet, coll. *Le livre et le rouleau 4*, Bruxelles, Lessius, 1999.

del plan de Dios y de la libertad de los hombres⁹-. Aquí, la intención teológica está completamente metida en la articulación narrativa y, como lo subraya Alter, es “de la comprensión más perfecta del arte literario [que] procede la percepción más aguda de la intención teológica, moral u otra” del texto de la Biblia¹⁰.

En la prosa narrativa de la Biblia hay una manera particular de contar, ordenada al proyecto que acabamos de evocar, manera que Erich Auerbach mostró en 1946 en su estudio *Mimésis*. La representación de la *réalité* dans la littérature occidentale¹¹. Para lograr que se percibiera esta manera específica, Auerbach juega con el contraste entre la Biblia y la *Odisea*, de Homero¹². Lo propio de Homero, explica Auerbach, es colocar todo en el primer plano de la narración, bajo una luz igual y sin una tensión verdadera: la fisonomía de los personajes como sus pensamientos y sus sentimientos, las grandes líneas como los detalles de la acción. El narrador bíblico, por su parte, se limita a los primeros planos más sobrios –tan sobrios, de hecho, que son significantes– y da, por lo mismo, a su narración, planos de fondo dramáticos.

Difícilmente imaginaríamos contrastes estilísticos más agudos que los que se revelan al comparar estos dos textos, ambos antiguos, ambos narrativos. Por una parte [en la *Odisea*], fenómenos exteriorizados, bajo una luz igual, local y temporalmente determinados, ligados en un

⁹ En relación con el discurso especulativo, *cfr.*, P. Ricoeur, “Le récit interprétatif. Exégèse et théologie dans les récits de la Passion”, *Recherches de Sciences Religieuses* 73 (1985). Un acontecimiento de la historia de la Iglesia tiene aquí valor de parábola. En 1607, el papa Paulo V puso fin a la controversia llamada *de auxiliis*, entre jesuitas y dominicos, controversia sobre las relaciones mutuas entre la gracia y la libertad. El papa puso fin por una especie de “no aplica”, prohibiendo que cada una de las partes tratara al otro de herético. Suspender de esta manera la querrela de los teólogos, también fue reconocer los límites del discurso teológico especulativo en relación con lo que hace la trama de nuestras historias: el encuentro de la libertad de Dios y de nuestras libertades. Lo que escapa a la teología especulativa es, paradójicamente, lo que se da a leer, con alegría, profusión y precisión, en la narración bíblica, en su manera de representar las acciones y las interacciones divinas y humanas.

¹⁰ Alter, *ibid.*, p. 32.

¹¹ E. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traducido del alemán por C. IEM, coll. *Tel 14*, París, Gallimard, 1968 (1946).

¹² Auerbach se muestra fiel aquí a la recomendación de Chateaubriand: “Se ha escrito tanto sobre la Biblia, se ha comentado tantas veces, que el único medio que queda quizá para sentir su belleza, es acercarla a los poemas de Homero” (*Le génie du christianisme*, segunda parte, libro V, cap. III).

perpetuo primer plano: pensamientos y sentimientos expresados; acontecimientos que se cumplen con indolencia y sin mucha tensión. Por otra parte [en el Génesis], el único rostro de los fenómenos que se encuentra exteriorizado es el que importa al final de la acción, el resto permanece en la sombra; el acento sólo se pone en los momentos decisivos de la acción, lo que sucede en el intervalo es lo esencial; el tiempo y el lugar son indeterminados y piden una interpretación; los pensamientos y sentimientos no se expresan, el silencio y las palabras fragmentarias se limitan a sugerirlos; el todo se somete a una constante tensión, orientado hacia un fin, y por ello mucho más homogéneo, permanece misterioso y deja adivinar un trasfondo¹³.

Si es omnisciente, compartiendo como por inspiración la omnisciencia de Dios, el narrador bíblico sólo muestra su omnisciencia con una selectividad drástica¹⁴. A veces le sucede informarnos de lo que Dios sabe de un personaje o de una acción, pero, regla general: nos conduce a través de la oscuridad, “oscuridad más o menos densa, que iluminan aquí intensos, pero estrechos, rayos luminosos, y allá, luminiscencias fantasmagóricas, y más allá, rayos intermitentes”¹⁵ (a diferencia del narrador de Homero, que siempre hace que sus personajes sean luminosos, incluso cuando, como en la *Iliada*, se juegan las pulsiones más irracionales de su corazón). El narrador bíblico es de manera muy notable explícitamente discreto en lo que concierne a las motivaciones de los personajes. No sabemos nada, por ejemplo, de los sentimientos de Abraham en el famoso episodio del Gn 22; tenemos derecho a la descripción de algunos actos que hace, mínimos, pero determinantes (Abraham enciende la leña para el fuego en cierto momento de la narración; toma el cuchillo en otro), y a la transcripción de algunas palabras que pronuncia (“heme aquí”, o [a los sirvientes que reenvío] “Isaac y yo regresaremos”). Para sondear las profundidades del debate que anima a Abraham ante su Dios, nos vemos obligados a interpretar. ¿Por qué Abraham toma el leño para hacer fuego (v. 3)? ¿Por qué anuncia a los sirvientes “regresaremos” (v. 5)? ¿Para no alararlos (para que no lo desvíen de su trayecto en la obediencia)? ¿O por qué, a pesar de todo, es-

¹³ Auerbach, *Mimésis*, p. 20.

¹⁴ *Cfr.*, en relación con esto, mi estudio “Y a-t-il un narrateur dans la Bible? La Genèse et le modèle narratif de la Bible hébraïque”, en *Bible et littérature. L'homme et Dieu mis en intrigue*, coll. *Le livre et le rouleau 6*, Bruxelles, Lessius, 1999, pp. 9-27.

¹⁵ Alter, *Art*, p. 173.

pera que todo salga bien? Sólo podremos entrar en la vida interior de Abraham después del vuelco del episodio, en la revelación que hace el ángel de YHWH: “Ahora sé que temes a Dios” (v. 12). Descubrimos, retrospectivamente, que ése era el único sentimiento que importaba, ese sentimiento que guiaba a Abraham, a su obediencia y a su esperanza contra toda esperanza. Pero ¿qué profundidades psicológicas y espirituales no habremos sondeado mientras tanto? “Los sobrios primeros planos bíblicos [comenta Alter] hacen surgir profundos trasfondos y así abren mundos de interpretación posibles”¹⁶.

La elipsis narrativa es, sin lugar a dudas, el procedimiento más significativo de este tipo de narración. Cuando Daniel bajó a la fosa de los leones y el rey puso los sellos en la piedra que cubría la fosa, el narrador no nos dice nada sobre lo que sucedió en el lugar de la fosa entre Daniel y las bestias, prefiere seguir al rey en sus departamentos y en su insomnio, y nos hace regresar con él de madrugada “rápidamente” al foso (Dn 6, 18-20). En el episodio sobre el adulterio de David con Bethsabé (2 Sm 11), el marido ¿sabía que ella lo engañaba con David? (2 Sm 11). Algunos indicios permiten pensar que sí, otros que no¹⁷. Aunque después (en Dn 6) ponga o no en claro las cosas (en 2 Sm 11), el narrador obliga al lector a tener hipótesis y a revisarlas interminablemente a lo largo de la lectura.

Como en la lectura de escritores impresionistas como Conrad y Ford Maddox Ford –escribe Alter–, estamos obligados a interrogarnos sobre los personajes y sobre sus motivaciones a partir de hechos fragmentarios, mientras que importantes elementos de la exposición narrativa nos son retirados estratégicamente –lo que vuelve más complejas y, a veces, nebulosas las perspectivas en las que de entrada situamos a los personajes. En otras palabras, hay una dimensión de misterio que no deja de apegarse a los actores de la narración, dimensión a la que los autores bíblicos dan una consistencia concreta gracias a su método de presentación¹⁸.

Este extremo laconismo del narrador suscita un arte de leer apropiadamente:

Por primera vez, quizás, en la literatura narrativa la significación fue concebida como un *pro-*

¹⁶ Alter, *Art*, p. 157.

¹⁷ *Cfr.*, M. Sternberg, *The poetics of biblical narrative*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 190-222.

¹⁸ Alter, *Art*, p. 172-173.



La muerte de Abel, de Santiago Rebull, 1851

cessus, que requiere una continua revisión [...], una constante suspensión del juicio, un tomar en cuenta las múltiples posibilidades de sentido y una atención sostenida en las lagunas de la información que da el texto¹⁹.

Nos queda por ver cómo la literatura occidental explotó ampliamente esta particularidad del texto “matricial”.

LA BIBLIA COMO MATRIZ LITERARIA

Podemos decir que la literatura de Occidente se aplicó con abundancia a llenar los “blancos” de la Escritura. El cuerpo literario de Occidente tiene algo del palimpsesto; nació por un proceso indefinido de reescritura de las intrigas recibidas de la Biblia (sin olvidar, por supuesto, la matriz griega) –intrigas en las que se enunciaba, de manera en cierta medida insuperable, el inicio, el fin y la peripécia central de la historia–. Este proceso tuvo una naturaleza esencialmente de suplencia –se trataba de paliar las indeterminaciones que engendraron las elipsis de la narración–. Es un proceso iniciado por la tradición judía antigua, en su gran obra de traducción (los Setenta y el Targum) y de interpretación (el Midrash). De modo inmemorial, la tradición rabínica se enfocó en los “blancos” de la Escritura. Sobre el acontecimiento del Sinaí, el Midrash dice lo siguiente: “Y la escritura de Dios

¹⁹ Alter, *ibid.*, p. 22.

sobre las tablas era ‘fuego negro sobre fuego blanco’ –fuego negro de las letras sobre fuego blanco del espacio “interliteral” e interlineal²⁰–. Esta valoración del blanco del texto tiene que ver, primero, con el genio de la lengua hebrea que David Banon, en su bella introducción a la lectura del *Midrash*, llama una “lengua intersticial”²¹. En hebreo sólo las consonantes son decisivas, y en el texto sagrado únicamente ellas se consideran inspiradas. Las vocales se prestan a la interpretación (que por ese hecho puede, en algunos casos, “vocalizar” sentidos diferentes en una misma palabra consonántica). Pero también se debe a la poética narrativa de la Biblia que, como lo vimos, multiplica a propósito las elipsis, los silencios y las omisiones. Así, ¿por qué la ofrenda de Caín, a diferencia de la de Abel, no fue del gusto de Dios? El narrador elige no revelar la motivación de la elección divina: “YHWH giró su rostro hacia Abel y su ofrenda, pero separó su mirada de Caín y de su ofrenda” (Gn 4, 4-5). Entonces hay una elipsis en el texto, la omisión del “porque...”, que la tradición interpretante, en los Setenta, el Targum y el Midrash, se ingenió para completar²².

La literatura entró en el mismo juego²³. Según su genio propio, ella también amplificó el hecho tan lacónico de la Biblia: los personajes debieron pensar o hablar más de lo que el narrador quiso reportar; debieron tener razones para hablar y actuar más allá de lo que el narrador bíblico consintió en decirnos. En el Libro de Job, la mujer del sabio sólo se menciona una vez, en el capítulo 2: “¿Qué perseveras aún en tu integridad? ¡Maldice a Dios y muere!” “Hablas como una mujer insensata”, le responde Job (Jb 2, 9-10). En su novela corta, *La femme de Job*, Andrée Chedid dio voz y rostro a este personaje que surge y desaparece bruscamente:

Entonces la mujer habla, habla alto, habla bajo. Recorriendo lo que queda de su casa, yendo y viniendo por el sendero de las viñas destruidas, del río seco, la mujer habla. Habla con y contra la Historia, con y contra los humanos, que tienen bondad y violencia en sus huesos. La mujer

²⁰ Tanhouma, *Bereshit*, 1.

²¹ D. Banon, *La lecture infinie. Les voies de l'interprétation midrachique*, París, Seuil, 1987, p. 177.

²² Cfr., la carpeta reunida en *Caïn et Abel, Genèse 4*, Cahiers Évangile Supplément 105 (1998).

²³ El parentesco entre ambos procedimientos es tan grande que R. Alter no duda en caracterizar las reescrituras propiamente literarias como “alusiones midráshicas” (Cfr., *The pleasures of Reading in an Ideological Age*, Nueva York, Simon and Schuster, 1989, pp. 132-133; cfr., también la recopilación de estudios publicados por G. H. Hartman y S. Budick, *Midrash and Literature*, New Haven, Yale University Press, 1986.

habla con todo lo que brota de sus entrañas y se eleva hacia quién sabe dónde. Habla, para sí misma y para cada uno. Trata de completar su pensamiento, fijar sus sentimientos, captar las razones de ese saqueo. Recoge palabras de aquí, de allá, esperando, a través de esta cosecha desordenada, descubrir la palabra que aliviará a Job y que los sostendrá²⁴.

El libro más pequeño de la Biblia, el Libro de Jonás, suscitó por su mismo laconismo gran cantidad de reescrituras. Los poetas, los novelistas, los ensayistas, los psicoanalistas (Ch. Baudelaire, I. Calvino, J. Chessex, J.-P. de Dadelsen, R. Frost, J. Grosjean, F. Kafka, H. Melville, D. Sibony, Ph. Sollers, M. Tournier) leyeron entre líneas, entre las palabras del cuento bíblico, como desafiados por la elipsis inicial, que gobierna el conjunto de la intriga: ¿por qué Jonás, enviado por Dios al Este, se escapa al Oeste? “En ese momento entendí –explica el Jonás de J. Chessex– que siempre había soñado con un vientre al cual regresar, en el cual acurrucarme y alojarme para toda la eternidad”²⁵.

En materia de reescritura supletiva, la palma le toca, evidentemente, a Thomas Mann que hizo de la historia de José y sus hermanos –trece capítulos del Génesis– una novela de 1600 páginas, en cuatro volúmenes. En un estudio titulado *Joseph et la femme de Putiphar. De la Genèse a la reescritura de Thomas Mann*²⁶, André Wénin se concentró en el intento de violación de José por la mujer de Putifar, el dueño de la casa en la que José era mayordomo (Gn 39, 7-20). Algunos versículos bíblicos, exactamente catorce, dan lugar para Mann a una amplia narración de 220 páginas. Así, en relación con la invitación de la mujer a José –“Acuéstate conmigo” (Gn 39, 7)–, Mann escribe, no sin ironía hacia el narrador bíblico que sólo puso esas tres palabras: “En verdad, nos sobrecoge el temor ante la brevedad truncada de una relación que toma tan poco en cuenta las marcas imponderables de la vida, y rara vez resentimos más que en ese momento el perjuicio que una concisión y un laconismo extremo infligen a la verdad”²⁷.

Por eso Mann, en los blancos del texto bíblico, aprovechando los datos del Targum y del Midrash,

²⁴ A., Chedid, *La femme de Job*, París, Calmann-Lévy, 1993, pp. 27-28.

²⁵ J. Chessex, *Jonas*, París, Grasset, 1987, p. 25.

²⁶ A. Wénin, “Joseph et la femme de Putiphar. De la Genèse a la réécriture de Thomas Mann”, en *Bible et littérature, L'homme et Dieu mis en intrigue*, coll. *Le livre et le rouleau* 6, Bruselas, Lessius, 1999, pp. 123-167.

²⁷ Wénin, “Joseph”, p. 285.

despliega una larga narración para intentar iluminar, con la mayor fineza posible, el rostro oculto del encadenamiento recíproco de los sentimientos y los actos, así como la infinita complejidad de las relaciones humanas enfrentadas con la desdicha. De esa manera, un texto de media página se vuelve una narración de 220 plenas y suntuosas que él mismo califica como la “parte más novelesca” de la obra²⁸.

LA LUCHA CON EL PADRE

A la perspectiva supletiva que acabamos de evocar hay que añadir otra más dramática.

La historia de la literatura, explica el crítico literario John Hollander, puede entenderse como una dialéctica de preguntas y respuestas:

Un poema trata a un poema anterior como si éste hiciera una pregunta y él le respondiera, lo interpretara, lo glosara, lo corrigiera de todas las maneras en que un poema puede decir: “En otras palabras...” En este sentido, toda la historia de la poesía puede considerarse como una cadena de respuestas a los primeros textos –Homero y el Génesis–, respuestas que se vuelven cuestiones para las generaciones posteriores, encargadas a su vez de responder²⁹.

Harold Bloom entiende esta dialéctica de modo genealógico: uno siempre es hijo de un “padre” literario, discípulo de un maestro, de un precursor o de un profeta. Baste pensar en la frase de Victor Hugo –“Quiero ser Chateaubriand o nada”– y añadir que el primer Rimbaud buscó escribir según la manera de Hugo. Genealógica, esta relación tiene algo de edípico³⁰. A Bloom le gusta referirse a Freud (que cita el *Fausto* de Goethe): “Lo que heredaron de sus padres, luchan por hacerlo suyo”³¹. En su obra *The Anxiety of Influence*, Bloom desprende a las figuras (en el sentido de figuras retóricas) de esta genealogía literaria³². Con frecuencia éstas toman la forma de antagonismos; el

²⁸ *Ibid.*, pp. 132-133.

²⁹ J. Hollander, *Melodius Guile. Fictive Pattern in Poetic Language*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1988, p. 56 (la traducción es mía).

³⁰ Al inicio de su estudio *Canon and creativity. Modern writing and the Authority of Scripture*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 3, R. Alter celebra el esfuerzo de Bloom, aunque tomando distancia precisamente en este punto. La relación que Alter prefiere designar bajo el término de “alusión midráshica” no deja de ser conflictiva, cfr., *Pleasures*, pp. 133-134.

³¹ Bloom, *Ruiner*, p. 15.

³² Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

heredero busca corregir o completar a su precursor, suprimir la memoria, apropiarse de su “Yo”, lograr que la obra más característica del padre esté escrita por el hijo, etcétera³³. Estas relaciones de filiación literaria son aún más dramáticas si la autoridad del “padre” es poderosa. La Biblia, Shakespeare, Freud: he aquí, según Bloom, “los textos más poderosos” en el origen de las genealogías atormentadas de la modernidad literaria³⁴.

De esta lucha, a veces la Biblia sale cojeando, con la cadera dislocada, o aun rota. Así, las apropiaciones de Job, la modernidad, en particular en el teatro del absurdo, con Ionesco, Beckett, Obaldía, se saltan gustosamente el epílogo del libro; no les sirve el *happy end* del cuento.

La queja de los personajes beckettianos contra un Dios que no levanta a “todos los que caen” –escribe Marc Bochet– se une a la de Job abandonado sobre su montón de basura. Las ruinas de Beckett se entregan a su triste suerte de hundimiento sin que ninguna trascendencia los socorra: pueden esperar a Godot, no llega [...]. Por eso, los personajes de Beckett, frustrados por su espera vana de un salvador, acabarán maldiciendo a ese Dios sordo y mudo, como lo hace Mr. Tyler en *Tous ceux qui tombent*: “Tyler es un Job moderno”³⁵.

“No hay epílogo”, dice, por su parte, el último capítulo de *La femme de Job*, de Andrée Chedid. La grandeza del Job moderno es la del hombre aplastado que, al levantarse, mantiene “la verticalidad de la esperanza”³⁶ e interpela a lo divino sin esperar de él ningún restablecimiento.

La “violencia” que se le hace al texto escriturístico puede ir más lejos. En su estudio *Canon and Creativity. Modern writing and the Authority of Scripture*, el título que Alter da al capítulo que consagra a Kafka es “Torcer la escritura” (*Wrenching Scripture*)³⁷. Alter escruta ahí las múltiples alusiones al Génesis y al Éxodo que están regadas en la primera de las novelas de Kafka, *Amerika* (1912, publicada en 1927). La manera en que Kafka trata ahí a

la Escritura, escribe Alter, es “a la vez tradicional e iconoclasta”³⁸. Es tradicional en la tensión y agudeza espirituales con las que Kafka escruta el texto sagrado –poniendo en acto la palabra de la *Mishnah*: “Da vueltas [a la Escritura] y más vueltas, porque todo está en ella”³⁹–, o aún en el ingenio midráshico con el que viste a la Escritura y la hila narrativamente; es iconoclasta en la propensión de Kafka “de imprimir al texto una rotación de 180 grados, de extirpar valores e ideas opuestas a las que el texto bíblico quiere transmitir, ciertamente contrarias en cualquier caso a las del consenso interpretativo de la tradición. Si Kafka es un lector midráshico de la Escritura, lo que propone es con mucha frecuencia un midrash herético”⁴⁰.

Si Kafka “tuerce” la Escritura, que para él sigue siendo un texto sagrado, en la novela faro de la modernidad literaria, que es *Ulises*, se da un paso más en este sentido⁴¹. Con una erudición y una ironía vertiginosas, Joyce conjuga la trama de la Biblia hebraica con la de la *Odisea* de Homero, al punto de alinear las dos narraciones fundadoras en lo que Alter llama un “canon sinóptico” ya profano.

En la Biblia y en la *Odisea*, Joyce ve las dos grandes narraciones del origen y los dos grandes modelos, en nuestra tradición, de la trayectoria de la vida de los mortales. Para él, todo finalmente deriva de estos dos textos fundadores, y su primacía en la representación y en la inteligencia de la experiencia humana se asume desde la primera página de la novela –en la que un hombre, que lleva el nombre del profeta hebreo Malaquías, se confronta con un hombre que lleva el nombre del héroe mítico griego, Dédalo–, hasta su final⁴².

El héroe de Joyce, Leopold Bloom, es a la vez griego y judío. Avatar de Ulises en busca de la Ítaca de su amor, es también, pero no sin ambigüedad, una figura bíblica, un nuevo Moisés, un nuevo Elías, precursor del mesías y, al mismo tiempo, por la ausencia absoluta de voluntad de dañar lo que habita en el interior de un mundo desgarrado, un nuevo mesías. En las dos obras fundado-

³³ Cfr., igualmente los estudios reunidos en H. Bloom, *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

³⁴ H. Bloom, *Poetics of Influence*, New Haven, Schwab, 1988, p. 423.

³⁵ M. Bochet, *Job après Job. Destinée littéraire d'une figure biblique*, coll. *Le livre et le rouleau* 9, Bruxelles, Lessius, 2000, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 129.

³⁷ R. Alter, *Canon and Creativity. Modern writing and the Authority of Scripture*, New Haven, Yale University Press, pp. 63-96.

³⁸ *Ibid.*, p. 66 (la traducción es mía).

³⁹ R. Ben Bagbag, *Pirquei Abot*, 5, 22.

⁴⁰ Alter, *Canon*, p. 66. Añadimos con Alter una rotación de 180 grados, es lo que Kafka impone al episodio de la torre de Babel (que en *Amerika* se vuelve, la excavación del pozo (de mina) de Babel!

⁴¹ En lo que sigue me inspiro en el capítulo en que R. Alter consagra a Joyce –“James Joyce: The Synoptic Canon”– al final del estudio citado, *Canon*, pp. 151-183.

⁴² *Op. cit.*, p. 158 (la traducción es mía).



James Joyce en París. Fotografía de Roger Viollet

ras, Joyce encontró el paradigma, familiar, por una parte, nacional, por la otra, de nuestra condición de criaturas arrojadas en el exilio de la existencia y animadas por el deseo de un regreso a la unidad del origen⁴³. Pero Joyce hace que la Biblia juegue ese papel de paradigma despojándola, por su ironía, de cualquier pretensión propiamente religiosa. “Joyce, al parodiar la Biblia, de manera repetida y con frecuencia exuberante, descarta tácitamente su pretensión a cualquier autoridad trascendente, afirmando por el contrario su canonicidad puramente literaria, simétrica a la de la *Odisea*”⁴⁴.

Si la literatura moderna llega a amputar la Escritura, a torcerla o a “profanarla”, también le da una nueva resonancia, que el lector creyente no debería despreciar, pues en muchos casos, y en particular en los que evocamos aquí, la literatura asocia el dato bíblico con su propia inquietud espiritual.

Sin la nobleza de las escrituras –escribe Paul Beauchamp– no habría Escrituras santas, ni Libro inspirado, si el libro, en sí, no tuviera una destinación tan alta. Este acercamiento íntimo, “familiar”, no expone a ningún riesgo de con-

fusión entre la Biblia y otros escritos: la Biblia está hecha para descifrarse y resonar en medio de otras letras y por ellas; no debemos temer que pierda su tonalidad propia. Más bien salgamos de una incoherencia que consiste –porque hay que iluminar la Biblia a través de los escritos antiguos del Cercano Oriente– en abstraerla del medio y de la acústica, no menos apropiada que, de manera muy diferente, la de nuestra literatura⁴⁵.

Si la inquietud de Joyce, la de Kafka o la del teatro del absurdo dañan cierta inteligencia de la Escritura, también le dan una resonancia inédita –que me interesa escuchar hoy–. El creyente puede meditar interminablemente en el hecho de que esta inquietud se exprese, ahora y siempre, recurriendo a la “lengua” de la Biblia. Lo que llaman la gracia tiene una historia común con la ironía, y el tratamiento a menudo irónico que la literatura moderna reserva al dato escriturístico no deja de ser benéfico: la ironía literaria no tiene igual en la desactivización de las bombas que otros se ingenian en poner en los escritos sagrados. Pero no debemos equivocarnos: en la mayoría de esos autores, poetas, novelistas o dramaturgos, esta ironía procede de una inquietud propiamente espiritual. Le toca al creyente escuchar esta inquietud, y escucharla hasta el final. También le toca escuchar esta inquietud en la “lengua” en la que eligió expresarse –en la “lengua” de la Biblia– y, una ironía por otra, de encontrar en esta Biblia con qué cargar la inquietud moderna ante Dios. ✎

⁴³ Así, la escena en que Stephen reconoce a una partera que camina en la playa lo lleva (en el flujo asociativo característico de la escritura de Joyce) a visitar su propio nacimiento y los orígenes de la humanidad: “Una de su cofradía me pescó chillando en esta vida. Sacado de la nada. ¿Qué tiene en su saco? Un aborto remolcado por su cordón, suavemente acolchonado con gasa enrojecida. Los cordones todos de un lado al otro al remontar las épocas [...] ¿Quiéren ser como dioses? Contemplan su ombligo. Allô, Ici Kinch. Denme Edenville. Aleph, alpha: cero, cero, uno”, J. Joyce, *Ulises*. (La traducción al español es mía).

⁴⁴ Alter, *Canon*, p. 172 (la traducción es mía).

⁴⁵ P. Beauchamps, *L'un et l'autre Testament. 2. Accomplir les Écritures*, coll. *Parole de Dieu*, Paris, Seuil, 1990, pp. 97-98.

LA LITERATURA GRIEGA: MÁS ALLÁ DEL PARADIGMA

Verónica Peinado Vázquez

Después de las escrituras sagradas, las historias griegas constituyen la base de la literatura universal; en la actualidad, los mitos y tragedias se siguen contando, leyendo y, sobre todo, reescribiendo. Sin embargo, su calidad literaria ha sido casi rebasada por una perspectiva aleccionadora que, en ciertos casos, suele ser más elogiada que la primera. ¿Existe una verdadera función educativa? En la presente entrega, Verónica Peinado Vázquez expone cómo juzgar la literatura griega más allá de las lecturas moralistas.

*La literatura se puede leer metafísica o poéticamente*¹.

PASCAL DAVID

ES UNA CONSTANTE EN EL ámbito del análisis literario revisar las obras o a los protagonistas de éstas bajo una óptica maniquea (entendida en su sentido más generalizado como concepción dualista o polar de los fenómenos humanos: “bueno-malo”, “bello-feo”, desconociendo los matices), buscando o señalando los elementos que hay que admirar y aquéllos que hay que rechazar, con la idea de que la literatura es un medio para educarnos. En la literatura griega las interpretaciones basadas en este presupuesto son una constante.

Es admitido que la literatura griega –especialmente la épica y la tragedia– exaltaba los valores éticos que se solicitaban de un ciudadano griego, concediéndole de esta manera una cualidad educativa. La función educativa de dichas obras literarias ha sido remarcada desde la antigüedad, y en la actualidad es lo que continuamente se elogia.

LA LITERATURA GRIEGA: MANUAL EDUCATIVO

Marrou ha señalado en su libro *Historia de la educación en la Antigüedad* los elementos que constituyeron a la *Iliada*² como un manual educativo, y afirma: “La epopeya no fue estudiada primordialmente como obra maestra de la literatura, sino

porque su contenido la convertía en un manual de ética, en un tratado de ideal”³.

Pero Marrou hace una observación pertinente:

[...] la obra de Homero no fue concebida para ser paradigma de la ética caballeresca, sino que los griegos, buscando una ética que sirviera de modelo para su sociedad, la encontró en esas obras: [...] agreguemos que el argumento se invierte, o que por lo menos es de doble interpretación: es por esto que la ética caballeresca ocupaba el ideal de la vida griega y por lo cual Homero, en calidad de eminente intérprete de este ideal, fue escogido y mantenido como texto básico de la educación⁴.

La *Odisea*, a su vez, es “utilizada” por diferentes pedagogías para mostrar a los niños el valor de la persistencia, pues se considera que lo meritorio en esta historia de Odiseo es la capacidad del héroe de enfrentarse a cualquier peligro y salir triunfante. En las tragedias esta concepción de la literatura como proveedora de pautas a seguir no está ausente. Y de esa manera tenemos a una Alcestis casi mártir por haber decidido morir en lugar de su marido, a unos griegos maravillosos por haber tratado con dignidad a sus enemigos vencidos en

¹ Conferencia dictada por el filósofo Pascal David, 27 de abril de 2015, CIDHEM, Cuernavaca, Morelos.

² Homero, *Iliada*, UNAM, México, 1996.

³ Marrou, Henry-Irene, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Akal, México, (1998) 2004, p. 33.

⁴ *Ibid.*

la obra *Los persas*, a una Antígona sublime por preferir la muerte a no honrar a su hermano muerto.

La relación entre literatura y educación, o por lo menos una parte de la educación –la moral, que señala las pautas de conducta–, fue hecha en la misma cultura griega, en donde los dos grandes filósofos, Platón y Aristóteles, dejaron en claro que el fenómeno poético era concebido con una postura moral.

PLATÓN: LA POIESIS EDUCATIVA

En la *Politeia* (*La República*), Platón nos muestra el modelo de una ciudad ideal. En ella, el protagonista nos indica con precisión la opinión que tiene de los poetas y el cuidado que se debe tener con ellos, pues los consideran según el peligro que pueden ocasionar en cuanto a la educación que quieren proveer en los niños, y se pregunta:

¿Has advertido que lo primero es contarles historias (*mythoi*) a los niños? Ahora bien, estas historias (*mythoi*) no son en conjunto sino mentiras⁵. Por lo tanto [continúa preguntándose]: ¿no será [...] un proceder ligero el de permitir que los niños escuchen cualesquiera historia [...], y que reciban en su espíritu opiniones que, por lo común, serán contrarias a las que, en nuestro juicio, deberán tener cuando alcancen mayor edad?⁶

A lo que su interlocutor responde: “De ningún modo lo permitiremos. Lo primero, por tanto, será vigilar a los hacedores de historias; y si las hicieran buenas, las aceptaremos, y si no, las rechazaremos”⁷.

Notamos entonces, por un lado, el juicio moral al señalar el contraste bueno-malo, así como la concepción de falsedad de dichas historias.

Estas historias que contaban las madres y las nodrizas a los niños, se indican con la palabra griega *mythos*⁸, y estos *mythos*, que Platón llama “historias menores”, se diferencian de las llamadas “historias mayores”, que son, explica Sócrates: “[...] las que han contado Hesíodo y Homero y los demás poetas. Son ellos los que han compuesto, para entretenimiento de los hombres, esas historias falsas que se cuentan de antiguo y aún hoy”⁹.

Cuando su interlocutor pregunta: “¿Qué tienes que censurar de ellas?”, Sócrates responde: “Lo

⁵ Platón, *La República*, UNAM, México, 2011, II, 377^a.

⁶ *Op. cit.*, 377 b.

⁷ *Op. cit.*, 377 c.

⁸ *Cfr.*, artículo “Del *mythos* al mito”, Verónica Peinado.

⁹ *Op. cit.*, 377 d.

que ante todo y sobre todo [...] hay que censurar allí, es cuando se miente sin decoro”¹⁰.

Para Platón, la *poiesis* mentía en cuanto tocaba otro fenómeno que también para el filósofo era paradigmático, es decir, el mundo de los dioses: “En el que nos representan a los dioses y a los héroes de mala manera y no como son”¹¹. Y por lo tanto había que reglamentar dicha actividad:

Así, pues –proseguí–, la primera de las leyes y de las reglas que concierne a los dioses y a la cual deberán atenerse los que dicen estos discursos (*τούς τε λέγοντας λέγειν*) y crean estas creaciones (*poiesis*) será la siguiente: la divinidad no es causa de todas las cosas, sino tan sólo de las buenas¹².

El filósofo ateniense es contundente en su valoración sobre los grandes poetas:

En primer lugar, repliqué, es la mayor falsedad, y con relación a los entes supremos, la que profiere Hesíodo, mintiendo innoblemente sobre los actos que, a dicho suyo, cometió Urano, y la venganza que contra él tomó Cronos. Porque aun cuando fueran verdaderos los actos de Cronos y lo que éste a su vez hubo de sufrir de su hijo, no deberían, en mi opinión, narrarse frívolamente, como es el caso, delante de sujetos desprovistos de razón¹³.

Es clarísimo el carácter educativo-moral que Platón confiere a la *poiesis*, carácter que incluso lo lleva a querer marcar las pautas para la creación: “Nosotros somos fundadores de una ciudad; y en esta condición nos compete conocer los modelos conforme a los cuales deben los poetas componer sus historias”¹⁴.

ARISTÓTELES: LA ÉTICA DE LA POIESIS

Entre la diversidad de temas que Aristóteles toca en sus tratados son bien conocidos aquéllos con claro tinte ético: la *Ética nicomaquea*, la *Ética eudemia* y la *Gran moral*, en los que aconseja sobre la manera de conducirse. Sin embargo, esta posición del filósofo ante los fenómenos humanos impregnó a otras obras como la *Política*, la *Poética* y la *Retórica*.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Op. cit.*, 377 e.

¹² II. 280 c, *cfr.*, 383 b.

¹³ *Op. cit.*, 378 a.

¹⁴ *Op. cit.*, 379 a.

La que aquí nos interesa, la *Poética*¹⁵, es una obra de preceptiva que indica las reglas a seguir para la elaboración de una obra literaria, específicamente del género trágico. Esta obra, por un lado, apunta sólo al aspecto técnico de la creación, olvidando lo que ya Hesíodo había ubicado en el terreno de las musas, la inspiración en la *poiesis*. Y, por otro, las reglas indicadas presuponen claramente un sentido educativo.

De este modo ocurre cuando señala la diferencia entre la tragedia y la comedia: “Ésta pretende reproducir a los peores, en cambio aquélla, a los mejores”¹⁶. Y más adelante, al expresar en qué consiste la diferencia entre el quehacer del historiador y el del poeta, nos deja ver el sentido educativo que le atribuía a la *poiesis*: “En que (el primero) narra lo que pasó y el otro narra cómo hubiera sucedido”¹⁷. Es decir, para Aristóteles, cierta *poiesis* reproduce personajes o conductas ideales.

EL PARADIGMA

El secreto de la pedagogía homérica: el ejemplo heroico, paradeigma.
(MARROU, p. 37)

El carácter educativo que se confiere a la literatura se alimenta de la proclividad humana para construir paradigmas o para crear héroes. Dicha proclividad pone de manifiesto varios elementos del comportamiento humano y social. En primer lugar, descansa sobre una concepción metafísica (maniquea) de los fenómenos¹⁸, tal como lo muestra el término griego *παράδειγμα* (*paradeigma*), cuyo significado es: plan de arquitecto, modelo, ejemplo, lección, y cuyo verbo de origen (*παραδείκνυμι*, *paradeiknumi*: comparar, atribuir) presupone una posición de un ser que atribuye a otro cualidades superiores dignas de emular. Tal posición funciona bajo la creencia de que hay seres superiores, y esta creencia, como indica Nietzsche, es lo que da origen al pensamiento moral: “El *pathos* de la nobleza y de la distancia [...] el duradero y dominante sentimiento global y radical de una especie superior dominadora en su relación con una especie inferior, con un ‘abajo’. Éste es el origen de la antítesis ‘bueno’ y ‘malo’”¹⁹.

¹⁵ Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 2000.

¹⁶ 1448 a.

¹⁷ 1451 b.

¹⁸ “La creencia básica de los metafísicos es la creencia en las antítesis de los valores”, Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 2.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 32.

Bajo esta antítesis bueno-malo se han construido en la historia de la humanidad figuras heroicas. Pero el vocablo “héroe” denota la facilidad con la que los términos son impregnados de una concepción moral, pues el término griego *ἦρωες* (*heros*) era utilizado entre los aqueos para designar a los varones de cierta clase social y política.

Pretender que la literatura sea educativa en el sentido moral implica la creencia de seres superiores dignos de ser imitados y una posición del lector que se limita a reproducir (*mimesis*) o querer reproducir los actos de otros. Además, leer las obras literarias esperando encontrar paradigmas que guíen la conducta humana es una empresa vana, tal como nos muestra la primera obra literaria de la cultura occidental, la *Iliada*, la cual contiene, a su vez, una narración realizada con fines educativos: la historia de Meleagro.

LA HISTORIA DE MELEAGRO²⁰ EN LA *ILÍADA*: EL FRACASO DE LA *POIESIS* EDUCATIVA

En el canto IX Fénix relata al héroe Aquiles la “historia” del Meleagro, con el fin de convencerlo de que deponga su ira y regrese al campo de batalla a auxiliar a los aqueos. Desesperados por la derrota que iban sufriendo, Agamenón acepta enviar una embajada a Aquiles y ofrece una amplia lista de dones para convencer al héroe encolerizado de dejar atrás su cólera y que regrese a combatir contra los troyanos. Además de los dones, promete regresar a Briseida intacta y darle, al regreso de la guerra, a una de sus hijas en matrimonio. Pero el Pelida rechazó cada una de las ofertas. Fénix, su preceptor, quien iba acompañando la embajada, quiso narrarle una historia con el mismo fin, la historia de Meleagro. Le contó que los curetes estaban peleando contra los etolios, quienes defendían Calidón; que la guerra fue a causa de la cólera de Artemis, quien, enojada porque Eneo no le ofrendó la cosecha como había prometido, les envió un jabalí para acabar con dicha cosecha. Para defenderla, Meleagro, hijo de Eneo, mató al jabalí, y Artemis, enojada, ordenó la guerra. En la guerra, Meleagro mató a uno de sus tíos y su propia madre lo maldijo, entonces Meleagro se irritó con ella, “la ira penetró” y se abstuvo de la guerra como consecuencia. Por ello permanecía recostado junto a su esposa Cleopatra, “incubando su ira” (*xolon peson*).

²⁰ Cfr., *Del mythos al mito*, en el que se aclara que las historias narradas a los griegos eran consideradas por ellos como reales, a pesar de que los lectores modernos las consideran parte de la literatura o de los “mitos”. Peinado Vázquez, R. Verónica, Tamoanchan, Cuernavaca, 2012-2.

Le rogaron los viejos etolios y los sacerdotes que saliera a defenderlos y le prometieron dones para estimularlo. Le rogaba su padre Eneo, las hermanas y la madre, los compañeros más fieles y queridos, pero ninguno “persuadió su *thymós*²¹ (ánimo) en el pecho”. Mientras tanto los curetes subían a las torres e incendiaban la ciudad. Su esposa le rogaba y le narraba las penas de la ciudad, y de cómo eran tomados como botín niños y mujeres. Fue entonces –continúa Fénix– cuando “se conmovió su *thymós* (ánimo) oyendo los malos actos”²² y volvió a combate.

Se ha analizado desde diferentes puntos de vista este relato. En su artículo “Lecturas del mito de Meleagro”, Ma. del Henar Velasco López hace una exhaustiva revisión de las distintas versiones de este “mito” en la antigüedad, así como de las diversas interpretaciones generadas a partir de éste, destaca la que resalta el paralelismo entre la historia de Meleagro y la de Aquiles:

El paralelismo resultaría claro, la función paradigmática del mito evidente, [...] repararemos en otros detalles como la similitud etimológica entre el nombre de Cleopatra y Patroclo, ambos sobre las raíces de las palabras para “gloria” y para “padre”, [...] difícilmente podrá discutirse la correspondencia entre el destino de Meleagro y el de Aquiles²³.

Según Velasco, cuando Fénix narra, en primer lugar, su propia historia de ira, en segundo, señala que hasta los dioses la deponen, y en tercero, cuenta la historia de Meleagro, deja claro a Aquiles que los tres tipos de seres (mortales, dioses y héroes) se ofrecen como paradigma en el tema en cuestión²⁴. Pues, añade Velasco, éste es el objetivo del mito: la lección moral²⁵.

Sin embargo, a Aquiles el relato de Meleagro, tan cercano a su propia historia, en labios de Fénix no le hizo efecto, pues es por todos sabido que el héroe permaneció en su tienda sin auxiliar a sus compañeros, que morían en el campo de batalla. Esto pone en duda el éxito moral que desde la antigüedad se atribuye a los “mitos” o a la literatura en general. Si a Aquiles lo sucedido al héroe Meleagro no le cambió su manera de pensar y, como consecuencia, sus actos, podemos también dudar

²¹ *Thymós*: “ánimo”, “aliento vital”, de ahí: “espíritu”, “alma”.

²² IX, 595.

²³ Velasco López, Ma. Del Henar, “Lecturas del mito de Meleagro”, *Minerva*, Revista de Filología Clásica, 17, 2004, p. 36.

²⁴ *Op. cit.*, 2004, p. 34.

²⁵ *Op. cit.*, 2004, p. 37.



Meleagro y Atalanta, de Giulio Romano, 1773

de los alcances éticos que le han sido concedidos a la historia del héroe Aquiles y demás héroes de la literatura griega contada a los griegos y a la humanidad, pues los actos humanos provienen, como de igual modo lo deja ver el héroe Diomedes²⁶, “del *thymos* (aliento, impulso) y de *theós* (dios, lo divino)” de cada hombre²⁷.

CONCLUSIONES

La literatura es un reflejo de la realidad humana, un espejo que nos muestra lo que realmente somos, dándonos la posibilidad de reflexionar sobre el ser. La lectura moral reduce la riqueza de la obra literaria, pues al juzgar bajo un esquema dicotómico categoriza a las personas, y por lo tanto no observa los matices de los actos expresados. Por otro lado, nuestra predisposición para juzgar los fenómenos desde el punto de vista moral nos coloca en una posición de dominio sobre el otro, de creencia de la posesión de una verdad única, sin abrirnos a la posibilidad de entender al otro y, por lo tanto, de entendernos a nosotros mismos. ■

²⁶ Idea trabajada en el artículo “Aquiles: el regreso a la batalla”, Verónica Peinado, en prensa.

²⁷ *Il.*, IX, 702.

PRESAGIOS APOCALÍPTICOS

Roberto Ochoa

En su obra Cruel Modernity (2013), la crítica literaria Jean Franco examina a través de los libros de ciertos escritores las condiciones en que la crueldad extrema se convirtió en el instrumento de los ejércitos, gobiernos, rebeldes y grupos de delincuentes en América Latina. De la mano de las palabras de Roberto Ochoa, director de Derechos Civiles de la UAEM, en esta reseña el lector conocerá una obra que muestra de un modo contundente que la buena literatura no es la que nos entretiene, sino la que nos ayuda a comprender mejor nuestra realidad.

NUESTRO ILUSTRE Y GRAN Octavio Paz hizo afirmaciones francamente bárbaras, como aquélla en la que, en medio de su análisis de la masacre de Tlatelolco, compara a los aztecas –por la presencia terrible del “tufo de la sangre” entre ellos– con “las sociedades totalitarias del siglo XX”¹. Inmediatamente después dijo que no pretendía juzgar y “menos aún condenar” al mundo azteca, pero comparar a los aztecas con los totalitarismos del siglo XX resultó un despropósito tan grande que, quien merece ahora ser cuestionado a profundidad sobre su visión de México es el propio Octavio Paz.

Así lo hace Jean Franco, crítica literaria especialista en literatura latinoamericana, quien con su amplio conocimiento y tras una larga trayectoria, se dirige ahora, en su libro *Cruel Modernity*², a tratar de dar respuestas frente a la violencia en México que está teniendo francamente rasgos apocalípticos: la sangre a borbotones, los cuerpos desmembrados y desollados, la maleza necrófila que nos asfixia y las ausencias fantasmagóricas que nunca dejan de acecharnos en los sueños. Pero algunas de las gran-

des celebridades de la literatura latinoamericana, desde Rubén Darío hasta Carlos Fuentes, pasando por Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y el propio Octavio Paz, parecen no habernos dado las claves de lectura apropiadas para comprender lo que hoy nos agobia. Su persistencia en la búsqueda modernizadora de los pueblos los volvió ciegos a la enorme paradoja que, según Franco, es la que hunde a las naciones latinoamericanas en el abismo.

Para los conquistadores españoles “la práctica del sacrificio humano había sido la barrera que dividía a la civilización de la barbarie, la modernidad de la antigüedad. Sus relatos sobre las acciones crueles de los indígenas creó un miedo recurrente a un barbarismo que acechaba en el lado oscuro y que en cualquier momento podría resurgir como amenaza al hombre moderno”³. El temor al lado oscuro de nuestro pasado azteca revela, según Jean Franco, no sólo el miedo de regresión a un estado previo, sino también una ansiedad provocada por la urgencia de alcanzar la modernidad y un racismo que hace a los indígenas pasar de ser una fuerza de trabajo a explotar a una masa en sí misma negativa e indeseable. El charco, el pantano que nos obstruye en nuestra carrera hacia el progreso.

³ *Ibid.*, p. 8. (La traducción del inglés es mía).

Desde la visión de los vencedores, no de los vencidos (como él lo pretende), Octavio Paz sigue esparciendo sutilmente la justificación de una conquista militar. El discurso de Paz en *Postdata* dice ser noble y objetivo, pero al pretender explicar de manera metafísica la masacre de Tlatelolco, apenas un año después de ocurrida, cae irremediablemente en un anacronismo que confunde más de lo que clarifica. Al comparar a los aztecas con los regímenes totalitarios del siglo XX y abandonar los sucesos concretos del 68 (como si ahora un intelectual prominente tratara de explicar el ser mexicano a través de Ayotzinapa, en lugar de concentrarse en exigir verdad y justicia al Estado perpetrador) se puso del lado del encubrimiento. Señaló hacia nuestro ser mexicano, hacia la pirámide, en lugar del Estado, lo que lo colocó, tarde o temprano, del lado de quienes pretenden someternos en nuestra naturaleza y en nuestra historia.

La crueldad en América Latina, especialmente en el México de los últimos años, es lo que ha convocado a Jean Franco a escribir éste, su más reciente libro. Nacida en Inglaterra, se preocupa porque la crueldad de nuestro tiempo resulta incomprendible, cuando las perspectivas europeas se enfocan demasiado en un solo evento, el Holocausto, como el *nec plus ultra*. “Debido a que el Holocausto ha sido generalmente representado como único en su horror –dice Franco–, otros ambientes en los que la crueldad ha sido practicada han recibido menos atención”⁴.

Según Franco, Hannah Arendt y Giorgio Agamben se muestran impacientes en afirmar no sólo la singularidad decisiva del campo de concentración, sino también mostrarlo como lo que simboliza el espacio político de la modernidad en sí misma. Sin embargo, “pasan de largo que el espacio político de la modernidad puede tomar muy diferentes formas”. En su *Necropolítica*, Achille Mbembe muestra claramente que la formación del terror adquiere distintas características de acuerdo con las historias regionales, sobre todo si se trata de países llamados del Tercer Mundo o subdesarrollados. Por tal motivo, “considerar el ejercicio de la crueldad en América Latina mueve el debate a un terreno complejo y diferente, que vincula conquista con feminicidio, guerra contra el comunismo con genocidio y neoliberalismo con violencia casual sin límites”⁵.

Pero aunque conoce a los filósofos, Jean Franco avanza por el camino de su especialidad. Muestra de un modo contundente que la buena literatura no es la que nos entretiene, sino la que nos ayuda

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

a comprender mejor nuestro ser, nuestra historia, las contradicciones culturales que nos atraviesan. Capítulo tras capítulo, una o varias novelas, uno o varios ensayos literarios, una o varias películas o documentales, sirven para ilustrar con claridad algunos de los fenómenos más relevantes de la crueldad en América Latina. Su relato va de la masacre de 20 mil haitianos en siete días, cometida en 1937 por el dictador de República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo, hasta los feminicidios de Ciudad Juárez y los macabros “espectáculos” de la guerra contra el narcotráfico en México, pasando por el canibalismo cometido por miembros del ejército en Guatemala, las prácticas de violación genocida y las torturas en las guerras civiles de Perú, Guatemala y El Salvador, las crueldades y el sexismo ejercidos por las guerrillas en Cuba, El Salvador y Perú, y las desapariciones forzadas a gran escala en Chile y Argentina, aunque también empleadas ampliamente en Brasil, Uruguay, Perú, Colombia y en el México de la guerra sucia.

Al comparar a los aztecas con los regímenes totalitarios del siglo XX y abandonar los hechos concretos del 68... [Octavio Paz] se puso del lado del encubrimiento. Señaló hacia nuestro ser mexicano, hacia la pirámide, en lugar del Estado, lo que lo colocó, tarde o temprano, del lado de quienes pretenden someternos en nuestra naturaleza y en nuestra historia.

Utiliza las novelas de Freddy Prestol y Edwin Danticat para tratar la masacre de haitianos, la de Jonathan Little para acercarse a la tortura, la de Horacio Castellanos Moyá para presentar versiones de cómo los individuos pueden convertirse en máquinas de matar, y las de Roberto Bolaño, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, para mostrar cómo la literatura puede implicarse e incluso colaborar con la atrocidad. Retoma a los novelistas Ricardo Piglia y Jorge Lanata para describir la tendencia de los grupos foquistas revolucionarios de ver en el débil a un traidor, y a las críticas literarias Iliana Rodríguez y María Josefina Saldaña Portillo para develar cómo en esos grupos el *ethos* masculino avasalla los atributos tradicionalmente femeninos de la “ternura, devoción y autosacrificio”. A través de Roberto Bolaño, de Gabriel Zaid, pero sobre todo de su propia novela, *Pobrecito poeta que era yo*, nos acerca al drama de Roque Dalton, atrapado en una revolución en que la “debilidad” del intelectual es un oprobio. En la biografía de Abimael Guzmán, líder indiscutible

¹ Paz, Octavio, *Postdata*, Fondo de Cultura Económica, Colección popular 471, México, 2004, p. 304.

² Franco, Jean, *Cruel Modernity*, Duke University Press, Durham and London, 2013.

GUSTAVO SAINZ: PUNTO DE ENCUENTRO

Ethel Krauze

Hablar de Gustavo Sainz es referirse a un permanente experimentador de las letras. Su narrativa directa fue para muchos autores un parteaguas que renovó la manera de escribir novela en México. A los 25 años, irrumpió en las letras con Gazapo, su primera obra. Sainz tuvo un lugar indispensable en la literatura de los sesenta, y hoy lo recordamos a cinco meses de su fallecimiento.

FALLECIDO A LOS SETENTA y cuatro años de edad, el 26 de junio de este año, en Bloomington, Indiana, aquejado de la enfermedad de Alzheimer, este entrañable escritor representa, sin duda, un punto de encuentro entre generaciones de escritores, entre géneros literarios, entre las múltiples aristas del oficio de escritor, entre las simpatías y las diferencias de los críticos, entre la vida en México y un exilio voluntario que fue desdibujándolo en el panorama del nuevo siglo.

Pocos estudiantes están ahora al tanto de la obra de Gustavo Sainz, reducido a unas líneas catalogadoras como miembro de la generación de “la onda”, nombre con el que se conoce a un grupo de jóvenes que comenzaron a publicar en los años sesenta del siglo pasado, a partir del título de un ensayo de Margo Glantz: “Onda y escritura, jóvenes de 20 a 33”, en 1971.

Se le asocia con Parménides García Saldaña, José Agustín, René Avilés Fabila, entre otros. Ninguno aceptó el mote y ninguno se considera parte de un grupo o de un estilo. En realidad, cada uno forjó su propio lenguaje, se entregó a sus propias obsesiones y desarrolló un camino de manera singular.

Los unía, claro, la edad, el México en proceso de modernización, la liberación sexual, el sueño de la revolución social, la vivacidad de un lenguaje al desnudo, desmitificador de la retórica y el anquilosamiento de la hipocresía y la mochería con las que una parte de la sociedad mexicana arropaba su discurso. En contraste, profesionalizaron el ejercicio de la literatura y se dedicaron a diferenciarse en su producción que, salvo en el caso de García Saldaña, muerto tempranamente, ha sido larga, consistente, madurándose libro a libro.

La figura de Gustavo Sainz en las letras de nuestro país es, al mismo tiempo, la del hijo desobediente de la tradición literaria que le precede, inaugurándose como protagonista-personaje-autor sin ambages ideológicos ni manieristas; es el “hermano mayor” y maestro formador de las generaciones literarias que le sucedieron, en su cátedra universitaria, en sus talleres literarios, en el interés de despertar vocaciones, recomendar lecturas, construir plataformas de publicaciones y becas para que los jóvenes pudieran

florecer; es el funcionario que preside la dirección de literatura del INBA, promoviendo presentaciones, lecturas y foros para acercar a los autores con los lectores y hacer de la literatura un acto público, social; es su propio agente de negocios y sabe hacer de su oficio un *modus vivendi* que termina llevándolo a las universidades de Estados Unidos que pagan lo que jamás podría recibir en México como escritor; es el bibliófilo contumaz de una creciente biblioteca, perseguidor de específicos volúmenes que lo llenan de alegría infantil; es el hombre de una sola sonrisa permanente que contesta de frente lo que le preguntan.

Es el escritor que aterrizó su *gazapo* en *obsesivos días circulares*, y se encontró con la *princesa del Palacio de hierro*, disfrazado de *compadre lobo*. Los *fantasmas aztecas* lo llevaron a un *paseo en trapecio* y se volvió un *muchacho en llamas*. Brindó a la *salud de la serpiente* y construyó un *retablo de inmoderaciones y heresiarcas*. Conoció a la *muchacha que tenía la culpa de todo* y dio un *salto de tigre blanco*. Entonces, clamó: *quiero escribir pero me sale espuma, una novela virtual (atrás, arriba, adelante, abajo y entre), con tinta sangre del corazón, a troche y moche, aunque tenga las batallas de amor perdidas y sólo me quede el tango del desasosiego*.

Sus obras, cuyos títulos surcan el párrafo anterior un horizonte de 23 años (1965-2008) siguen siempre un ímpetu propio, una búsqueda, un experimento con la expresión, con el lenguaje, con la imposible y perseguida forma literaria que convierta el fenómeno en palabras.

Su obra no pertenece a esta nueva molición del mercado global editorial que busca hacer de la literatura un producto confortable, divertido, con historias que provoquen emociones momentáneas de palomitas de maíz, perfectamente intercambiable.

Ante esta moda de autores hechizos de pasarela que espejean como pavo reales alrededor del mundo, es imponderable traer de vuelta a escritores como Gustavo Sainz al panorama de las letras mexicanas de hoy.

Murió sin su última voluntad: haber logrado regalar su biblioteca de más de 75 mil volúmenes, al gobierno de Saltillo. Es inaudito. 📖



Jean Franco. Fotografía de University of California

de Sendero Luminoso, en Perú, escrita por Santiago Roncagliolo, se muestra ya la transición de un discurso revolucionario hacia una ideología sangrienta de corte religioso, probablemente como el antecedente más próximo de los Caballeros Templarios o del culto a la Santa Muerte por parte de los Zetas.

Menciona finalmente las novelas *Murder City* y *2666*, de Charles Bowden y Roberto Bolaño, respectivamente, que “ofrecen poderosas advertencias sobre el fin de la civilización y también sobre su loca carrera hacia la muerte”⁶.

El libro de Jean Franco pasa del análisis literario al sociológico de un modo tan natural, que lo que uno percibe el acercamiento a los eventos tal cual fueron, desde dentro, tensado por la tragedia que atraviesa nuestras vísceras. No es un análisis desde afuera y desde arriba, teórico, neutro e impoluto; nos sumerge en historias en las que luchamos como lectores por mantener a raya la náusea y la depresión.

⁶ *Ibid.*, p. 230.

La hipocresía no nos sirve para comprender lo que nos ocurre, concluye. Si la crueldad ha invadido el espacio público en México para arrinconarnos y hacernos claudicar en el ejercicio de nuestra dignidad, lo único que nos queda es darle la cara, hacerle frente sin tibieza o resquemor. Lo que hoy explota en nuestras calles es el resultado de la marcha silenciosa, pero imparable, de una crueldad sin nombre que se ha apoderado de toda América Latina en su historia reciente. Es, según Franco, el lado oscuro de la marcha implacable del proyecto de desarrollo y modernidad que a tantos ha seducido. Si *Cruel Modernity* permanece en la observación atenta de este lado oscuro, explica ella, “es porque creo que, a menos que haya una mejor comprensión del vacío social que permite actos crueles, las soluciones políticas y los principios éticos quedarán en el reino de lo abstracto”⁷. 📖

⁷ *Ibid.*, p. 22.

YO SOY EL MEDIO POR EL QUE MIS LIBROS SE ESCRIBEN

UNA CONVERSACIÓN CON GUSTAVO SAINZ

Raúl Silva

Cuando escribo, experimento”, decía Gustavo Sainz (1940-2015). Ésa era su máxima, y en cada una de sus novelas buscaba nuevos caminos en el arte de narrar y nuevos métodos para reinventarse y, al mismo tiempo, contradecir a la ortodoxia con discursos literarios alternativos. En torno a estas búsquedas gira la suma de diálogos inéditos que aquí presentamos, extraídos de tres conversaciones que entre 1992 y 2002 sostuvieron Sainz y Raúl Silva en Guadalajara y Ciudad de México; diálogos marcados por el desbordamiento y la pasión que el autor de La princesa del Palacio de Hierro encomendaba a la palabra.

A LA SALUD DE LA SERPIENTE

GUSTAVO, ESTE PROPÓSITO descomunal de convertir una novela en un territorio abierto a todo es una constante en tu literatura.

Bueno, tú eres no sólo lo que piensas y lo que hablas y lo que miras y lo que escuchas, sino también lo que dicen de ti y lo que directamente te dicen. En *A la salud de la serpiente* el problema principal de la percepción es la idea de la persona no como una entidad aislada, una isla de ansiedad, miedo o autosatisfacción, sino como una persona que es un poliedro sobre el que se reflejan las voces que escucha, los libros y los periódicos que lee, las películas que mira, las cartas que recibe y todo lo que hace de la vida algo verdadero. *A la salud de la serpiente* es una novela que puede formar parte de lo que yo llamo realismo crítico. Hay un poema que me gusta mucho, se llama “Recuerdos de infancia” y su autor es el poeta español Félix Grande, que comienza así: “Hoy el periódico traía sangre igual que de costumbre, / venía chorreando como la tráquea de un ternero sacrificado”. Así es, no estamos aislados, las noticias nos traen los horrores de todos los días. Entonces pienso, al oír esas noticias que de alguna manera me trastornan: eso también soy yo; qué increíble, ¿no?

Le dedicas a Carlos Fuentes esta novela, “quien una vez describió a los novelistas como hermanos de Luzbel, es decir: curiosos, tentadores y condenados”. En cada una de tus novelas siempre hay un mensaje, una advertencia, dentro o fuera del cuerpo narrativo, donde dejas claro que la experimentación será parte del juego...

Sí, pero también está el deseo de no repetir una estructura ya probada por la tradición, de no caer en la ortodoxia. Igual que cuando bailas experimentas, yo cuando escribo, experimento... No me detengo a discernir cuál de mis novelas es la mejor, o cuál ha sido la mejor recibida por la crítica, o sobre cuál hay más tesis o cuál se ha vendido más. Lo que me importa es que mis novelas me permitan tener un diálogo con la gente, y que me den algo que podría llamar humanitarismo o comprensión o solidaridad con el género humano. Mis novelas me han salvado de la depresión, probablemente del suicidio o quizás hasta de enfermedades, porque son actos de fe. Qué bueno que tengo otras ideas para hacer más novelas, que hay editores que quieren publicarlas y un público interesado en leerlas. Eso es lo que importa.

¿Te diviertes escribiendo?

Siempre escribo del lado del goce; sería terrible que escribir fuera un dolor. Imagínate hacer 788 páginas sufriendo. José Revueltas me decía que

frente a una hoja en blanco se sentía más esclavo que nunca. Yo frente a la hoja en blanco me siento más libre que nunca. Escribo y lo gozo mucho, aunque también me desgasto porque es un esfuerzo de concentración muy alto. Como un detalle curioso de fisiología del acto creativo, en esos periodos de ocho horas de escritura consumo mucha azúcar: me acabo una libra de *Skittles* o de *M&M* por día, sin dejar de comer ni cenar, pero en vez de engordar bajo mucho de peso. Cuando escribí *A la salud de la serpiente*, bajé casi 40 libras y no me la pasé insomne; dormía perfectamente. Hay una parte en la novela en la que el personaje está recordando una escena adolescente y alguien llega y toca la puerta con mucha insistencia, entonces él dice que en lo que se levantó y fue a abrir la puerta tuvo que cumplir 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 años, es decir, volver al presente, porque estaba recordando algo que comía de niño: huevos fritos con plátano, y los toquidos en la puerta lo devolvieron al presente. Con esto te quiero decir que hay un misterio en la creación literaria y un misterio en la fisiología literaria. Siempre me he preguntado si Balzac escribió muchas novelas porque era gordo, o si las novelas de Flaubert tienen que ver con su cuerpo o si la manera de escribir de Jerzy Kosinski tiene que ver con que haya sido flaco. Alguna relación oculta existe, sin duda, porque se trata de un ejercicio tremendo.

A TROCHE Y MOCHE

¿Por qué elegiste contar A troche y moche de esta manera?

Te diría que yo elijo, pero sé que no es así, más bien soy elegido. Antes pensaba que escribía los libros, ahora pienso que más bien soy el medio por el que mis libros se escriben; es decir, que no escribo los libros que quiero, sino los que a mí me toca. Esto, que te puede parecer fantástico, metafísico, estúpido o alucinado, es verdadero, y jamás hubiera pensado que iba a hacer un libro sobre un protagonista tan disminuido, que está amarrado de pies y manos, vendado, su ropa hecha harapos, humillado, ofendido...

Entonces, ¿por qué y de dónde surgió esta historia? Seguramente porque empezó a germinar muchos años atrás y fue creciendo dentro de mí. Fíjate que he logrado establecer que cuando sucedió la guerra de Argelia y de Francia, a comienzos de los años sesenta, me impresionaban mucho los relatos de los prisioneros argelinos, como luego en la guerra sucia del Cono Sur me impresionaron mucho los secuestros de los escritores argentinos, como Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Francisco

Urondo y muchos otros; entonces, seguramente éstas fueron semillitas que germinaron y crecieron dentro de mí hasta que un día necesitaron salir porque no se puede guardar eso toda la vida, y en el momento en que sale encuentra una forma muy particular, que es la de esta novela, de frases cortas, contundentes y sin puntuación. Además, contiene unas cosas que para mí son muy importantes: el ritmo, la velocidad narrativa, el tono, la distribución sobre la página, todo eso se da junto y de una manera distinta. *A troche y moche* es mi novela número 15 y no se parece en nada a las otras 14, y la que estoy haciendo ahora no se parece tampoco a las otras 15. Cada tema genera su propia forma, su propio ritmo, su propia lengua, su propia velocidad, su propio movimiento interno, su propia rotación. Y esto me sirve para hacer una metáfora alegórica que es muy fuerte: este protagonista, amarrado de pies y manos y vendado, con la ropa desgarrada y hambriento, y que sabe tanto, ha leído tanto, sabe tantas lenguas, es un hedonista, puede citar tantas cosas de memoria, pero todo eso que sabe le sirve para un verdadero carajo porque no se puede desamarrar las manos, no se puede quitar la venda de los ojos, no se puede levantar e ir al baño... entonces, lo único que puede es estar permanentemente lúcido, o intentarlo, y reflexionar sobre su entorno, la soledad, la oscuridad y el silencio.

CON TINTA SANGRE DEL CORAZÓN

Gustavo, dices que Con tinta sangre del corazón es una novela que no está, ¿por qué?

Porque está en la memoria de los mexicanos. Más o menos todos sabemos quién fue Miguel Hidalgo, quién fue Allende, quién fue Santa Anna, y también sabemos que hubo una guerra y que a algunos los fusilaron. Gracias a eso, o por desgracia, nuestro país es como es. *Con tinta sangre del corazón* cuenta la guerra de Independencia a partir de lo que llamo unidades de sentido, pequeños párrafos numerados como notas al pie de página que van contando momentos intensos de esa guerra. Cuentan cómo era la Ciudad de México, cuáles eran las monedas, cómo eran las comidas, qué veían en el cielo cuando se hacía de noche, cómo eran las escuelas, los caminos, las clases sociales...

En el sustrato de toda esa documentación hay cuatro temas que prevalecen: la lucha por el poder, la percepción del cuerpo (qué es y cómo era visto hace 200 años), la lucha por la expresión y la crisis de identidad. Como ésta es una guerra que sucedió hace dos siglos y ya se murieron todos sus protagonistas, todo lo que puedo saber de ella es

por documentos escritos. Así, en lugar de contar una guerra en la que yo no estuve, lo que narro es la lectura que hice de 1500 fuentes sobre el tema y, por ejemplo, de un libro de 300 páginas selecciono tres párrafos y los pongo aquí. *Con tinta sangre del corazón* es una colección de citas, unidades de información que te van adentrando en una guerra muy complicada, de la que nadie ha dicho todo y nadie sabe muy bien qué pasó, donde prevalecieron las traiciones, los trapos sucios, las soluciones coyunturales y las metidas de pata, a través de una lectura que se puede interrumpir en cualquier momento por la manera en que está construida, como si fueran notas al pie de página. Es un libro lleno de elipsis. La primera gran elipsis es que no está la novela, aunque en el fondo sí está, porque todos nos la sabemos. Luego, las elipsis que hay entre ficha y ficha, porque algunas aparentemente se suceden, pero hay otras que son punto y aparte. De lo que se trata este libro es de revisar la historia, de volverla a escribir.

¿Qué es la guerra de Independencia?

Para mí es una guerra por la identidad. Es una guerra muy complicada porque nadie sabía de antemano cómo debería haber sido la nación mexicana. En mi novela hago hincapié en todos esos hombres que se propusieron soñar la Ciudad de México, idear qué era ser mexicano. Esto, que parece algo muy obvio y que las canciones te lo dicen a grito pelado, no lo es tanto. En una de mis novelas digo que lo mexicano es invisible y que se hace visible cuando tú pides un plato de enchiladas de mole poblano o tacos de chicharrón. ¿Qué es lo mexicano? ¿La ropa folclórica, la energía de la ciudad, el zapatour, los pasamontañas y la pipa? En el fondo nadie lo sabe, pero todos sabemos que existe. Por lo tanto, es un imaginario colectivo. Cada persona te dirá una cosa distinta. Para algunos es un juego de fútbol, la música de mariachis en el Tenampa después de tres tequilas y 18 cervezas, una pelea de gallos en el palenque. Algunos escritores se arriesgan a decir qué es lo mexicano. López Velarde escribió *La suave patria* con una sabiduría increíble, y en una de sus líneas dice: "Nuestro señor te escrituró un establo, y los veneros de petróleo el diablo". Cuando México creyó encontrar en el petróleo una mina, empezó la devaluación, la caída libre, el consumo, el desempleo, el desastre. Mi novela es también una reflexión sobre la identidad, en tanto que es ser mexicano independiente. Nadie lo sabía. Ya ves, Allende quería tener una Corte tipo europea, un imperio, mientras que Guadalupe Victoria tenía otra idea completamente distinta; Santa Anna tenía una tercera idea de nación; los

liberales y los conservadores la suya. En el libro se puede ver ese debate.

En estos tiempos, ¿en dónde está esa guerra?

En todas partes. ¿Por qué crees que nuestros obreros o nuestros profesores de escuelas tienen el sueldo que tienen? ¿Porque el presidente quiere o porque el Fondo Monetario Internacional dicta lo que deben hacer? ¿Por qué crees que no hay un reloj de marca mexicana o un coche que se llame Tláloc? Pues porque hay tratados que lo impiden. La guerra se libra en el terreno que tú quieras. Yo no abogo porque pongamos una cortina de nopal y no dejemos entrar nada extranjero, al contrario: que entre lo extranjero, pero sin perder lo de nosotros, sin que las hamburguesas o el Kentucky Fried Chicken priven sobre las taquerías y los negocios de tortas cubanas o de lomo.

¿Qué es lo mexicano?... En el fondo nadie lo sabe, pero todos sabemos que existe. Por lo tanto, es un imaginario colectivo. Cada persona te dirá una cosa distinta. Para algunos es un juego de fútbol, la música de mariachis en el Tenampa después de tres tequilas y 18 cervezas...

¿Qué otras cosas te interesan explorar en esta novela?

Siempre me preocupó cómo sonó el reloj de la Independencia y cómo les llegó la ideología a sus protagonistas. En mi novela reparo en los libros que tenía Miguel Hidalgo en su biblioteca, en cómo se les ocurrió que podían deshacerse de los españoles. No es algo que se les pudo haber ocurrido en cualquier momento, sino que hubo un momento histórico. Acababa de ocurrir la Revolución francesa, acababa de suceder la revolución de Washington y comenzaba la independencia de la Nueva España. Las ideas tienen fecha, y en mi novela trato de describir cómo se genera la idea de la libertad, la idea de la independencia y cómo es posible que hombres tan disímiles, con la mayoría del país analfabeta, pueden arreglársela para levantarse en armas.

¿Una novela sin ficción?

Para empezar es una novela completamente autobiográfica, en la medida que leí todos esos libros. Ahí no puedo inventar nada. Es una reflexión sobre una guerra que ocurrió hace 200 años y que, según mi hipótesis, todavía no se acaba. Es un combate perpetuo, y por el simple hecho de ver un cuadro que represente a Hidalgo o un mural de Diego Rivera sobre la lucha de la conquista o los murales en San Idefonso que expresan la

MI TÍO ADOLFO

Francisco Rebolledo

Recientemente se llevó a cabo un emotivo homenaje por los 100 años del escritor, filósofo y catedrático Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), exiliado español cuya obra mantuvo siempre un diálogo con el marxismo para analizar los acontecimientos sociales que marcaron el siglo XX, desde el Holocausto hasta la matanza de Tlatelolco. Fue un maestro incansable de varias generaciones en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde actualmente un edificio lleva su nombre. Para conmemorar el centenario, publicamos un texto que nos acerca a este intelectual desde el núcleo familiar y compartimos un soneto de su autoría que habla del exilio.

Para Nenita, Fito y Quique

HACE CASI DIEZ AÑOS MI TÍO Adolfo organizó una gran comilona para festejar sus 90 años. Fue en un restaurante de Tlalpan, muy cerca de la salida a Cuernavaca. El inmenso salón estaba atiborrado: mi tío había invitado a la familia, que es muy numerosa, y a sus amigos, que son muchísimos más. Lo recuerdo muy bien, sentado al centro de la mesa de honor, flanqueado por el rector de la UNAM y el embajador de Cuba en el país en aquel entonces. Su lacio cabello, ya casi blanco pero aún abundante, como siempre, estaba peinado hacia atrás; sus gruesos anteojos de miope, como siempre, agrandaban sus generosos ojos; su sonrisa, como siempre, esbozaba cierta timidez, y su voz, como siempre, sonaba grave, dulce y armónica, con un sutil dejo andaluz.

“Es increíble que haya cambiado tan poco”, pensaba mientras lo veía y evocaba recuerdos muy lejanos. “Esta pera me la como, Nenilla”, decía mi tío Adolfo, rígido tras el volante (que parecía una llanta de bicicleta) del vetusto y gigantesco Mercury *beige* que recién había comprado y que era el primer coche que entraba a la familia. Yo tenía diez años entonces y estaba lejos de sospechar que mi tío Adolfo también era el Dr. Sánchez Vázquez, uno de los más temidos, respetados y admirados maestros de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, autoridad inapelable en la teoría marxista y conocedor profundo de los vericuetos de la Ética y la Estética. Para mí era simplemente el tío Adolfo, el marido eterno de la tía Nena, el querido cuñado de mis padres, el sufrido yerno de mi feroz abuela, el padre de mis primos y, según pude averiguar ese día que

manejó rumbo a Cuernavaca por primera vez, un lamentable conductor.

Lo veía en la mesa de honor, pensativo, escuchando concentrado al rector. Y lo veía entonces 45 años antes, sentado a la mesa del comedor de su casa, pensativo, escuchando concentrado a mi primo Fito, quien disertaba vehementemente sobre la flamante Revolución cubana. Me fascinaba (y aún me fascina) escuchar a mi primo, pues tenía el don de expresarse de forma clara y amena, y sabía tanto de la joven revolución que cualquiera que lo escuchara juraría que estuvo al lado de Fidel durante toda la contienda. Como yo, mi tío Adolfo escuchaba embobado a su hijo. Ese día descubrí la enorme veneración que sentía por su primogénito. Pero tuvieron que pasar varios años para que descubriera de dónde había sacado mi primo tanta cultura y tanta inteligencia y, de paso, descubriera quién era Sánchez Vázquez.

Fue a mediados de los setenta, en la librería Gandhi. Habían invitado a mi tío a impartir una conferencia sobre el exilio español. Iba de traje gris, impecable, primera cosa que me llamó la atención, pues yo siempre lo había visto en su casa, por lo general los domingos, vestido informal y en mangas de camisa. Pero lo que realmente me sorprendió (y cautivó) fue su charla. Con esa voz suave y ligeramente andaluza que mencioné arriba y que tanto me recordaba a mi padre, nos narró durante más de una hora las vicisitudes de un transtornado; la historia de un joven estudiante de filosofía que vio interrumpido un destino previsible porque se atravesó en su camino, y en el de tantos otros, una terrible guerra incubada en los salones de los



Gustavo Sainz. Fotografía del IMER

Revolución mexicana, ya se está participando en ella. Finalmente, se trata de una guerra que no reconoce límites. Cuando termina el conflicto bélico, sigue la guerra comercial, luego la guerra de las relaciones públicas, la lucha de clases, y así hasta el presente. La guerra no se acaba nunca, todavía la tenemos que librar y seguirá costando muchas vidas.

¿Por qué no te interesó escribir una novela histórica, a la manera tradicional?

En el siglo XXI todo es muy rápido y entre más rápido mejor. Si tus documentos bajan con rapidez en Internet estás contentísimo, y si encuentras con facilidad lo que andas buscando, más contento todavía. Mi novela corresponde a ese espíritu de la época. ¿Cuál es este símbolo de la época? La velocidad. Mi libro es muy veloz y visto así, en la práctica, allí encuentras las opiniones de unas 1500 personas. A lo mejor de todas esas tú reconoces 700, pero hay 12 que te gustaría conocer a partir de esa lectura. Mi libro es una referencia que te lanza a otras lecturas, que te lleva a otro lado, exactamente como los documentos en la computadora.

¿En qué se parecen Con tinta sangre del corazón y tu primera novela, Gazapo?

En el fondo no son tan diferentes. Los dos libros son producto de mi experiencia, de una larguísima reflexión y, por lo mismo, cuando los escribo tienen que tomar una estructura diferente. En *Gazapo* el tiempo es mental, a diferencia del tiempo cronológico. Las historias suceden muchas veces y se

nulifican unas a otras. Por ejemplo, la abuelita de Menelao, el protagonista, se muere de tres maneras diferentes. ¿Cómo es posible? Pues se va a morir pronto porque está muy viejita, y el protagonista imagina esa muerte; allí el tiempo es mental.

En un libro de Perry Anderson, *Los orígenes del posmodernismo*, encontré una idea muy vieja que yo había asimilado sin saberlo, sobre un cuadro de Marcel Duchamp que se llama *La novia desvestida por sus solteros*. Este cuadro no tiene a ninguna novia ni a ningunos solteros. La reflexión que hace Anderson es que eso ya pasó, cuando el espectador mira el cuadro, o va a pasar después de verlo. Así son mis novelas. Faulkner tenía una idea interesante: él nunca cuenta un acontecimiento en bruto. Cuando comienzas una novela suya, ese acontecimiento ya pasó y lo que se lee es cómo afectó a los protagonistas de esa catástrofe, que generalmente es un crimen, una violación o algo así de espantoso, pero la catástrofe nunca sucede en las novelas de Faulkner. En mi novela ya pasó lo que pasó, pero lo peor que allí se dice es que no ha terminado de ocurrir. ¿Te dijeron que esa guerra ya había terminado?, pues qué lástima porque fijate que todavía estamos en ella, todos los días se lleva a cabo y cada vez aparecen nuevos elementos, por ejemplo, el narcotráfico. De *Gazapo* a este libro, entre los cuales hay 12 novelas en medio, prevalece una especie de continuidad: descreer del discurso ortodoxo, contradecirlo para buscar discursos alternativos. 📖

poderosos y en los palacetes de la jerarquía de la Iglesia católica española. Dejó los libros por las armas y luchó en esa terrible conflagración, tal vez la que marcó como ninguna otra el futuro del siglo XX y lo que llevamos del XXI. La derrota lo expulsó de su país y lo lanzó a México que, generoso, lo acogió junto a muchos otros. Aprendió a amar a su nueva patria tanto o quizá más que a la antigua; allí estableció su hogar, allí nacieron sus hijos y allí vertió, para fortuna nuestra, su enorme talento y su no menos enorme don para la enseñanza. Como le ha ocurrido a infinidad de sus alumnos después de haberlo escuchado por primera vez, desde entonces quedé prendado de mi tío por su sabiduría, su elocuencia, su rectitud y su naturaleza profundamente humana.

Recordaba, ahora que se dirigía al atril que habían instalado en el restaurante para leer un discurso, cuando lo vi por televisión en uno de los programas de la serie que había organizado Octavio Paz para “celebrar” la caída del Muro de Berlín y el advenimiento de una era sin potencias comunistas en Occidente. Él y Castoriadis fueron los únicos que no compartieron el entusiasmo del anfitrión y los demás invitados, muchos de ellos pensadores de izquierda en su juventud que ya hacía mucho tiempo habían marcado su distancia frente al marxismo. A diferencia de ellos, mi tío no renegó de él; al contrario: ante la mirada intrigada y un tanto contrariada del poeta y sus acompañantes, dijo Sánchez Vázquez algo parecido a esto: “Mientras existan las terribles desigualdades e injusticias que asolan al mundo, mientras haya un alma joven que se indigne por ello y luche por cambiarlo, los ideales del socialismo democrático y con ellos la filosofía de Carlos Marx seguirán vigentes...” Así era mi tío.

Ya en el atril, se cambiaba las gafas y acomodaba un fajo de hojas escritas a máquina con una letra gigantesca, pues su vista, tras 90 años de vida y un sinfín de libros que desfilaron frente a ella, estaba casi agotada. Y se me vino entonces a la mente la imagen de mi tío leyendo el pequeño ensayo que había escrito para presentar mi primera novela. Fue uno de esos proverbiales actos de generosidad de Sánchez Vázquez. Ya antes de terminar *Rasero* había pensado en pedirle a mi tío que me la presentara. No se me ocurría un padrino mejor. Lo hice con cierta timidez. Al oír la petición, mi tío me miró un tanto sorprendido y receloso: como me había ocurrido antes respecto a él, Sánchez Vázquez no tenía una idea muy clara de quién era su sobrino. Lo ubicaba como un muchacho bastante parlanchín y dedicado a la enseñanza de la química y otras ciencias. Pero al fin y al cabo aceptó; le entregué feliz un tambache de más de mil cuartillas mecanografiadas, y me di la vuelta para no ver su previsible expresión. Lle-

gó el gran día y mi tío se portó como el presentador de lujo que era. Primero advirtió a la audiencia que había aceptado un poco a regañadientes la encomienda, pues no tenía el menor antecedente de su sobrino como escritor y temía que “Paquito resultara ser un químico con aspiraciones fallidas de novelista”. Si era el caso, se sentía obligado a decirlo pues, “como diría Aristóteles refiriéndose a Platón: quiero mucho a mi maestro, pero quiero más a la verdad...” Por fortuna, la novela le gustó e hizo una espléndida exégesis de ella, que guardo como uno de los más valiosos tesoros de mi egoteca.

Por fin comenzó su discurso. Agradeció la presencia de todos; recordó, por supuesto, a su entrañable compañera de toda la vida, mi tía Aurora, quien, aunque ausente desde hacía varios años, yo sabía muy bien que seguía incrustada en el alma de mi tío, y dedicó una mención especial y muy cálida a sus hijos y a sus nietos, responsables, según él, de lo mucho o poco bueno que ha hecho en esta vida. Por último, hizo un somero análisis de la situación actual de la filosofía marxista, y esbozó proyectos y programas para el futuro. Esto último me conmovió hasta la médula: un hombre con 90 años a cuestas hablando entusiasmado de los retos que le deparaba el futuro en su actuar profesional. Con lágrimas en los ojos pensé que mi tío Adolfo, con su congruencia, rectitud y nobleza, me había dado muchas lecciones de vida. Pero esta última fue una lección definitiva e inolvidable: el anciano catedrático hablaba del futuro con el entusiasmo y las esperanzas de aquel joven que abandonó la Universidad de Madrid para combatir por su patria y sus ideas. Comprendí que seguía siendo el mismo...

DESTERRADO MUERTO

En la huesa ya has dado con tu empeño,
icuénta furia se queda sin batalla!
Enmudece la sangre; el pecho calla
y tu dolor cabalga ya sin dueño.

La tierra es tu mansión; la sepultura,
el albergue final de la jornada.
Por testamento dejas tu pisada,
la dulce huella de tu mano pura.

El destierro no para con tu muerte
que, implacable, dilata tu destino,
bajo la tierra misma prolongado.

Tú no descansas, no, con esta suerte
de muerte enajenada, con el sino
de estar bajo la tierra, desterrado.

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

DON QUIJOTE Y RASERO

DELIRANTES SOÑADORES DEL AMOR Y LA RAZÓN

Gustavo de Paredes

Junto a Terra nostra (1975), de Fuentes, y Noticias del Imperio (1987), de Del Paso, Rasero o El sueño de la razón (1996), ópera prima de Francisco Rebolledo, representa una de las piezas clave del llamado canon mexicano, no sólo por su poética y vasta inventiva, sino también por la capacidad de fusionar la erudición histórica y el realismo mágico. Gustavo de Paredes nos ofrece un análisis de este libro, revisando aquellos guiños y personajes en los que encuentra relación con la obra más destacada de la literatura universal, Don Quijote de la Mancha.

AUN CUANDO JORGE LUIS BORGES abrevó con amplitud y constancia del *Quijote*, lamentó que Alonso Quijano, en las postrimerías de su muerte, juzgara su vida de caballero andante un equívoco y un dislate. Por supuesto, los siglos y otros muchos soñadores, entre ellos el propio autor de *El Aleph*, se han encargado de vindicar las quimeras del hidalgo personaje y colocarlas en los rangos más elevados de las letras. No es para menos, el iluso protagonista de la épica batalla contra los molinos de viento tenía, en la ensoñación, un importante motor que lo impulsó a acometer el duro entorno que lo circundaba con la determinación de un héroe justiciero dispuesto a perder la vida, en favor de los desamparados y en provecho de las causas nobles, obedeciendo en todo momento a su juicio venturosamente ofuscado.

Dentro del caminante de la Triste Figura, siempre acompañado por su fiel escudero Sancho Panza, habita un espíritu transformador, revolucionario, anclado en las raíces del desvarío, pero un desvarío sensitivo y racional, acaso el más sensitivo y racional de que se tenga memoria en la historia de la literatura. En la interpretación de Mario Vargas Llosa, el verdadero empeño del personaje creado por Miguel de Cervantes Saavedra consiste

en “transformar la ficción en historia viva”. Esto significa que la suma de requiebros, lances y que-rellas entabladas por el idealista Quijote se traduce en la mutación de los individuos, y por ende de la realidad, que a la larga acaba ciñéndose a su singular modo de entenderla. En otras palabras, las semillas de la gran eclosión provocada por el enfundado aventurero se encuentran en sus caballerescos sueños –en los cuales la campesina Aldonza Lorenzo, rebautizada por Quijano como Dulcinea del Toboso, juega el trascendente papel de una musa inspiradora.

El sueño como componente y revulsivo de la realidad es algo que don Alonso Quijano comparte con otro singular personaje de la literatura: el marqués español Fausto Rasero, nacido de la erudita inventiva del narrador mexicano de raigambre catalana, Francisco Rebolledo. En efecto, el marqués malagueño, cuya vida se inserta en el periodo de la Ilustración, observa, sin comprenderlo del todo, el advenimiento de otra realidad –la correspondiente al siglo XX–, a partir de los encuentros íntimos que sostiene con múltiples mujeres.

El noble español, amigo de Diderot, Voltaire, Lavoisier, Robespierre, Mozart, Hume, Goya y otras grandes figuras de las ciencias, las artes y el

pensamiento universales, observa con ojos interrogatorios, temerosos, el surgimiento del nacional-socialismo, el estallido de las dos guerras mundiales, el brote de los campos de concentración nazis, la detonación de la bomba atómica, la invasión a Vietnam, las represalias contra Cuba, el exterminio en Sudáfrica... Estos deplorables episodios lo llenan de congoja y pesimismo, pues luego de un amplio proceso de discernimiento –en el que descarta ser víctima de algún hechizo o encantamiento– cae en la cuenta de que posee el don de los augures, y en ese sentido concluye que los esfuerzos de las grandes mentes de la Ilustración por educar a la sociedad y estimularla a desarrollarse sin prejuicios ni revanchas se diluyen años más tarde –durante la vigésima centuria que él desconoce– en capítulos de jaez apocalíptica.

Quijano, aun cuando es blanco del ácido desprecio de muchos y de feroces ataques de otros tantos, busca poner en obra, con el favor de su fuerte y certero brazo y bajo la mirada del cielo límpido, el oficio para el que Dios lo trajo al mundo, esto es: la procuración de inveterados ideales como la bonhomía, la justicia, la libertad, la dignidad, la verdad. Se entiende así el porqué de sus bravías pependencias y desafortunados discursos de hombre probo, dueño de un férreo andamiaje espiritual que le permite tender la mano, sin interés de por medio, a sus semejantes golpeados por los vientos del desamparo y la contrariedad.

Rasero, por su parte, se arraiga en los deslumbrantes, doctos reflejos de su siglo, henchido de adelantos en la esfera de las ciencias, al igual que en las del pensamiento intelectual, las artes, la democracia y los derechos individuales; y no parece albergar duda de que continuarán replicándose, cual eterno sueño de la razón, *ad infinitum*. Esto es así hasta que descifra sus premonitorias pesadillas, insólitas y atroces. No resulta extraño, en consecuencia, que al percatarse del horror que depara el futuro exprese su decepción escribiendo el duro testimonio “Por qué os desprecio”, ilustrado, muy a tono, por el maño Goya, ciertamente reconocido por su depurada técnica, pero también por abordar, de cuando en cuando y a manera de denuncia, temas bélicos. Muestra de esto es una estremecedora, convulsa serie de grabados en aguafuerte que pinta entre 1810 y 1815, y a la cual da el nombre de *Los desastres de la guerra*, con motivo de los horrores vividos durante la lucha independentista de su país.

De alguna manera, el Quijote y Rasero parecen predestinados a vivir sueños agitados, patéticos, pero en un inicio ninguno de los dos comprende esta circunstancia. Para el primero, las quimeras

son fundamentales, una etérea herramienta que emplea para solucionar controversias, resarcir injurias, restaurar dignidades; en una frase: “hacer el bien sin mirar a quién”, mientras soporta los reclamos del cuerpo, necesitado de alimento, baño, descanso, atención médica incluso, máxime cuando los resultados de las refriegas así lo exigen –nada más recordar, por ejemplo, en qué condición acaba tras las escaramuzas que libra con los cabreros o los arrieros gallegos–.

El segundo abreva del fresco manantial que representan las mentes más avanzadas de su época y se monta, con talante juicioso, en la cresta de la ola progresista confiado en sus propias teorías y descubrimientos en el terreno de la química. Mas esto no impide que, al entregarse a los placeres de Eros, sienta el abrazo turgente, calamitoso, de los relámpagos lanzados por los nubarrones que oscurecen el horizonte de la historia moderna.

¿Qué hace posible que un hidalgo y otro resistan semejante adversidad? La respuesta es el amor. En lo que a don Quijote respecta, detrás del deseo de cobrar fama, aumentar la honra y robustecer su nombre –prestando los más disparatados servicios al prójimo–, Dulcinea del Toboso sobresale como la deslumbrante luz del sol en el cénit, mujer que, en la pluma de Miguel de Unamuno, “simboliza la gloria que persigue don Quijote”¹. Esta ideal dama representa, a decir de Alfonso Reyes, “un concepto poético”². Siendo así, es menester mirarla como la representación del bien y la belleza, aspiraciones legítimas de los seres humanos. Tal fue la intención y entendimiento del propio “Manco de Lepanto”, quien, entre las gruesas paredes de una prisión, de Sevilla o Andalucía, a la que va a dar por oscuros asuntos de dinero, entreteje, palmo a palmo, la existencia del Quijote y de su prestante señora, de la cual el *Caballero de los Leones* dice al marchante Vivaldo:

...su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas; que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello,

¹ De Unamuno, Miguel, *Vida de don Quijote y Sancho*, México, Cátedra-Red Editorial Iberoamericana, 1990, p. 173.

² De Cervantes Saavedra, Miguel, *El ingenioso hidalgo, don Quijote de La Mancha*, t. 2, versión comentada. Consultado el 11 de agosto de 2015 en <http://books.google.com.mx>.

mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana cubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no comprarlas...³

Entretanto, para el sapiente Fausto Rasero, la mexicana Mariana Rodríguez, marquesa de las Amarillas, congrega los enigmas del real enamoramiento y las incontinentes ansias de despejarlos con y en ella. Se trata de una relación que sobrepasa los siglos y se transmuta hermosamente cuando el escritor Francisco Rebolledo asume la personalidad de su perspicaz y entrañable aristócrata de ojos negros y cabeza ausente de cabello, hecho que explica por qué hay diversas voces narrativas en la novela, una de las cuales desnuda, con el más caro afecto, su corazón latiente:

...Mariana se distraía observando a los parroquianos mientras tú te absorbías mirándola a ella. Sentías, con placer y miedo al mismo tiempo, cómo esa mujer se iba amalgamando a tu existencia... Aún no la habías tocado, aún no posabas tus labios en ese cuello, largo y delicado, que sabías encerraba una fragancia de flores, de maderas frescas, de carne de hembra en plenitud; todavía no besabas esos labios, fríos, apenas humedecidos, que custodiaban los dientes más bellos que habías visto en tu vida; aún no saboreabas esa lengua fresca, ágil, que se batía alegre para elaborar mil y una palabras ingeniosas, agradables; todavía no mordías esos pechos, duros y altivos, cubiertos de una piel que brillaba como el rocío... aún no hacías tuya a esa mujer, y ya estabas tan embebido de ella que no podías imaginarte sin su compañía...⁴

Mariana Rodríguez, como Dulcinea del Toboso, es mar de olas inspiradoras. Pero a diferencia de ésta, el arrobamiento que despierta en Rasero no sólo se halla en los tesoros de su modelada figura, ni en las angélicas facciones de su rostro, sino también en su vibrante y sincera curiosidad por el conocimiento. A contraflujo de otras burguesas de su época, ella profesa una inmanente inclinación por el saber, rasgo que se observa claramente en las dilatadas charlas que entabla con su patricio enamorado, quien le habla, movido por el asombro, la inquietud, el deseo y la expectación, de todo cuanto alberga en la memoria, intentando ganarse sus

³ De Cervantes Saavedra, Miguel, *op. cit.*

⁴ Rebolledo, Francisco, *Rasero o El sueño de la razón*, 1ª ed., Joaquín Mortiz, 1993, pp. 291-292.



Rasero o El sueño de la razón. México, Ediciones Era, 2012

quereres. De aquí que Fernando Savater considera que esta historia discurre sobre “la pasión de conocer y el delirio de esperar”⁵. El ilustre Rasero, al afirmar sus conocimientos y reflexiones prendido de Mariana, gana felicidad. Comprende así que no habrá, en adelante, infanta, manceba o mujer que sosiegue sus adentros ni le proporcione más amor que ella.

Está fuera de duda que tanto a Miguel de Cervantes Saavedra como a Francisco Rebolledo les interesaba tratar el tema del sueño, abisal e inasible, producto de la mente humana que a Alonso Quijano y a Fausto Rasero les permite aspirar, transformar, crear y emprender el vuelo hacia otros mundos –aquéllos que surgen más allá de las miradas corrientes–, mientras, como apunta el visionario Jules Michelet, “nacen y mueren sobre el pecho de una mujer”⁶.

⁵ “Rasero: El sueño de la razón. Un ilustrado español que se codeó con Voltaire y Robespierre”, *El Mundo*, España, 12 de diciembre de 2003, Consultado el 16 de agosto de 2015 en http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/12/05/libro_dia/1070642146.html.

⁶ Michelet, Jules, *Historia del satanismo y de la brujería*, traducción de Estela Canto, Buenos Aires, Editorial Dédalo, 1989, Consultado el 11 de agosto de 2015 en <http://www.scielo.cl>.

LOS QUE NOS FUIMOS SIN LAS COSAS

ENTREVISTA A ELIANA ALBALA

Efraím Blanco

La escritora chilena Eliana Albala, quien llegó a México en 1974 y desde entonces vive en Cuernavaca, no sólo es un referente en el ámbito académico, sino también en la literatura contemporánea. Su obra teórica y creativa –en gran parte marcada por el exilio– ha dejado cátedra sobre lo que significa vivir por y para las letras. Durante décadas su presencia ha sido un factor elemental para la creación de escritores y lectores. Actualmente, además de ser profesora de diversas universidades, es miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua, en México.

RECIENTE DESCANSADA DE UNA mudanza, la maestra Eliana Albala me recibe en su casa, entre recuerdos, entre cosas sin desempacar, entre sus libros recién acomodados, y me platica de su gusto por enseñar literatura, de su historia en México y de algunas de sus obras literarias y de análisis más significativas.

¿Cómo fue llegar a México desde Chile? ¿Cómo fue empezar una nueva vida en un país lejano y ante la situación de aquel tiempo?

En un principio fueron como una especie de vacaciones novedosas, sobre todo porque mi esposo ya estaba en Cuernavaca por asuntos de salud, y Echeverría no permitía que hubiera chilenos dispersos; los juntó a todos en la Villa Olímpica. Sin embargo, le dio trabajo a mi esposo en la UAEM, que tenía pocos años de antigüedad; entonces, alguien dijo que tú sólo aguantas dos años de vacaciones, no más, y yo eso llevaba. En Cuernavaca no había ninguna institución que tuviera que ver con Letras. Me ofrecieron trabajo en escuelas privadas porque para estar en cualquier otro lado alguien me tenía

que conocer, cosa que no era así. El gobierno permitía que sólo un miembro de una familia exiliada en México trabajara, y mi esposo tenía miedo de que yo trabajara y ellos se dieran cuenta, por lo que me pidió no hacerlo. En Chile, el trabajo tenía un precio, valía tanto; aquí resultaba que las mujeres valían de una manera y los hombres de otra. Si mi esposo ganaba 3 mil pesos, a mí me ofrecían mil, condición que yo no acepté y no me di a conocer como maestra; perdí esa oportunidad. Estuve dos años deprimida casi hasta la muerte. A través de la Casa de Chile lograron que me atendiera un psiquiatra, que después supe que estaba loco: empezó a convencerme de que yo tenía que obedecer a mi marido y que no tenía razón de querer trabajar, lo que me deprimió más. ¿Cómo salí de eso? Mi hija venía de Puebla a verme, y me dijo que no hiciera caso del psiquiatra y fuera a pedir trabajo a la UNAM. Lo hice y hablé con una persona y con otra, hasta lograr horas de clases e ir dos veces por semana a dar clases allí, gracias, entre otros, al Dr. Ricardo Guerra que ayudaba a los chilenos,



Eliana Albala. Fotografía de Efraím Blanco

dándoles trabajo. Así que comencé a dar mi curso de Literatura y Sociedad. Tiempo después comencé a dar clases también en Cuernavaca, primero en la UAEM y luego en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.

¿Cuál actividad ha sido más gratificante en sus años de carrera? ¿Escribir, enseñar a escribir, enseñar literatura?

Me gusta enseñar, pero no podría comparar una cosa con la otra. Si yo tuviera medios, quizá sólo escribiría. Puedo enseñar porque me preocupa de escribir, está íntimamente relacionado. Todo lo teórico que sé, siempre lo estudié primero de manera muy egoísta para saber escribir, para saber más, pero nunca pensé que eso lo iba a guardar solamente para mí. Entonces entrego datos muy concretos, no me importa la competencia de decir: mire, si usted hace esto, va ganar esto otro. Es mi preocupación personal de escribir, de tener material para enseñar. Pongo de ejemplo a Vargas Llosa, a quien le gusta escribir, pero tiene montones de libros teóricos; le gusta compartir lo que aprende y estudia. Parece que esa combinación de preocuparte por la teoría y la enseñanza te permite escribir mejor, gusto que también compartía Cortázar.

Nunca he tenido dificultades para enseñar literatura. He pasado por todos los niveles educativos de Cuernavaca, desde primaria en colegios hasta universidades, como UAEM y CIDHEM. Durante años estuve con niños de secundaria experimentando en literatura, ayudándolos a escribir, controlando lectura y escritura. En los primeros niveles como en CIDHEM, los alumnos descubren en mis clases que pueden escribir. Después de pequeñas tareas, ejercicios, se dan cuenta de que pueden y lo hacen bien, incluso hay los que han ganado premios sin ser necesariamente alumnos de Literatura.

¿Cómo nace su aclamado poema: “Los que nos fuimos sin las cosas”?

Vivían aquí en Cuernavaca unos amigos chilenos, que ya no están ahora, y mi amiga me cuenta que fue a Chile, y al querer traer algunas cosas que dejó a guardar en casa de su hermana, ella le dice que ya no son tuyas, y me lo cuenta llorando. “Eliana, tú que eres escritora, ¿por qué no escribes un cuento de toda la gente que se quedó con las cosas de los otros?”, me dijo. Ella lo pensó como un cuento. Claro que muchas cosas mías se quedaron allá, por ejemplo libros en casa de mi

hija, que yo siento que en verdad ya le pertenecen a ella después de tanto tiempo. Te duele un poco, claro, sentir que alguien más se apropia de tus cosas. Gente que dejó libros, pinturas, autos y hasta casas que ya no pudieron recuperar. Me fui preocupando, entonces, de las cosas que dejé, con la idea de crear una historia. El día que vine de Chile la gente entró a la cocina y alguien dijo: “Yo me llevo esto”; empezaron a repartirse cosas en mi cara. Y yo no tenía ni ganas ni ánimo de meterme en ese tema, hasta que mi amiga me metió, y un día me salió el poema, que no un cuento. Y tiene mucho que ver con el exilio, por supuesto, aunque cada quien encuentra cuestiones diferentes, sentimientos distintos de lo que deja atrás. Hay quien llora aunque no haya vivido el exilio, pero sí, por ejemplo en México, mucha gente se muda de ciudad y deja sus cosas, por divorcio, por trabajo. Eso de dejar cosas atrás es universal.

es algo eterno, por eso el valor del poema está en ciertos puntos, pero sobre todo al final, cuando se menciona eso. Lo escribí para el concurso de los Juegos Florales en Cuernavaca, donde fue uno de los ganadores. En él se quedan muchos aspectos de lo que pienso de la ciudad, pero sobre todo es un texto personal, muy personal y sentido.

Mientras tanto, doblada en los espejos del aire,
Cuernavaca,
te extiendes boca abajo
de bruces contra el sur
para alcanzar el mar
que está tan lejos.

Nosotros los amnésicos,
¿en qué idioma
desarraigamos nuestra vida?
¿Pensando qué palabras,
escuchando qué ruidos
amontonábamos el tiempo,
las lentas muertes cotidianas,
la inevitable
perfección
del cosmos?

Cuernavaca, estoy sola,
pero esta oda te envuelve en mis palabras.
Dentro de ti, mi compañero
ha muerto
inolvidable
para siempre en tus brazos.

¿Con qué mano
nos abrochamos el abrigo
el día en que nos fuimos?
Esto sí lo recuerdo:
corría un viento helado,
una brisa maligna.

En su larga lista de lecturas, de estudio, ¿tiene algún escritor favorito?

No uno pero sí algunos por distintas cosas. Neruda me gusta mucho, por ejemplo. Tengo una admiración increíble por la cuentística de Cortázar, nadie más como él, y no tanto su novela, sino la creatividad de sus cuentos. También a Vargas Llosa en su obra creativa, como maestro, pero si tú lees *La guerra del fin del mundo*, el escritor se te va para arriba; en mi opinión, un genio que mueve ejércitos con literatura, también como teórico; mi admiración. Y Neruda, sí, en muchos planos, la parte surrealista, la parte política poéticamente hablando. Huidobro lo conozco pero lo admiro de otra manera en su poética. García Márquez, le tengo gran admiración como creador de recursos retóricos, a quien considero el gramático equivalente en este siglo al Quijote. Sin escribir poesía tiene cosas muy poéticas. Borges no tanto,

Usted dejó muchos sentimientos grabados en el poema: “Cuernavaca doblada en los espejos del aire”, ¿qué nos puede contar de ese texto?

En la lápida de mi esposo quedó marcado: Cuernavaca, 1985. Cuernavaca está en esa lápida,

me decepcioné cuando descubrí que el estilo al que yo nombré “seudoerudición”, era tomado de Poe. Hasta que Cortázar tradujo al 100% a Edgar Allan Poe, para descubrir que ya lo había hecho y me parece magnífico, entonces Borges ya no me lo pareció tanto. Admiro a Carlos Fuentes por su enorme multiplicidad creativa. En cada obra inaugura otro estilo, se multiplica; es muy difícil encasillarlo en un modelo. De Paz me gusta solamente el ensayo, sus ensayos, aunque no todos. No es fácil encontrar historiadores de la cultura, por ejemplo historia del sexo (*La llama doble*), de la pintura, de las costumbres de la India, de México; te pone en contacto con la cultura sin ser ensayos políticos ni como los que te obligan a leer en las clases de Historia; son maravillosos, como el libro formidable sobre Sor Juana, y a Paz lo premiaron con el Nobel por eso –por su ensayística–, sin decirlo.

Su libro Sobre la mimesis y el tono en los relatos infantiles de Horacio Quiroga es una excelente herramienta de análisis literario, ¿cómo nació?

Fue mi tesis de doctorado. La escribí en un año mientras trabajaba. Son años de estudio y conocimiento que fui acumulando. Había dado clases en Chile, un seminario de literatura infantil, donde había que buscar herramientas para que crearan; son cursos que yo había dado. Junté el material sola, hasta que la Dra. Adriana Yáñez, poeta y filósofa, se volvió mi directora de tesis y con su ayuda y crítica comenzó a tomar mejor forma el libro; hubo que incluir, además, parte de la biografía de Quiroga, y gracias a alumnos colaboradores de mis seminarios en la UNAM, recibí mucho material que después se incluyó en la tesis y el libro, dando lugar a una excelente fuente de la vida y obra de Quiroga.

También se destaca su único libro de cuentos, Mitomanías. Háblenos de éste.

Tenía ese libro de cuentos junto a cuatro novelas inéditas, todo guardado, hasta que el entonces director del CIDHEM me tomó simpatía y ofreció publicarme un libro. Yo decidí publicar *Mitomanías*, que era una serie de cuentos que yo no sabía hasta qué punto serían bien recibidos, y sin embargo fue todo un éxito. Decidí publicarlo por que era mi único libro de cuentos, y dejar inéditas mis novelas y otros libros de ensayo. Actualmente, una alumna está haciendo una tesis basada, en gran parte, en el análisis de los cuentos de dicho libro.

Su más reciente título es El estilo ensayístico de Octavio Paz, en el que comparte sus hallazgos en la pluma del Nobel mexicano, ¿cómo fueron sucediendo estos descubrimientos hasta dar por resultado un libro, de cierto modo, revelador?



El estilo ensayístico de Octavio Paz,
de Eliana Albala, CIDHEM y Juan Pablos Editor, 2015

Y estamos más o menos en 2006, o tal vez 2008 y porque tengo abierto sobre la mesa “Liminar” (que es el prefacio de *La llama doble*) veo de modo transparente, espontáneo, a flor de piel y sin esfuerzo alguno, sin el apoyo de ningún conocimiento recientemente adquirido, el llamativo estilo de sus tres páginas, flotando sobre la superficie del papel. Así... como la manzana de Newton. Estas casualidades sorprendidas, inesperadas; estos descubrimientos insospechados y accidentales han sido bautizados en un inglés informal con la también extraña y asombrosa palabra: *serendipity*.

Y entonces surge una pregunta obligatoria: ¿esto que acabo de descubrir en “Liminar” es también el misterioso estilo de *El arco y la lira*? ¿Este es el mismo estilo de todos los ensayos de Octavio Paz? ¿De todos sus años creativos? La verdad es que éstas son muchas preguntas. Y en ellas se solapa una urgencia obsesiva que hay que ir calmando poco a poco. Que no se puede responder sin un estudio gradual y dilatado. Lo que debe alegrarnos es que tenemos en la mano un pequeño secreto. Entonces me pregunté: ¿seré capaz de demostrar por escrito –en las páginas de este estudio– los recursos que me han sido tan fáciles de explicar oralmente y de señalar línea a línea con el dedo sobre el papel durante seis o siete años? Y, luego de plantearme esta pregunta, surgió finalmente el libro. 📖

EL ÉXTASIS DE MARÍA BARANDA

Francisco Javier González Quiñones

Estas páginas evocadoras, escritas desde la intimidad a la que un lector tiene acceso a partir de la obra del autor, nos dibujan a una María Baranda niña que va descubriendo la belleza de la literatura infantil, y que en la actualidad encuentra un punto de inspiración en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz. Con esta publicación, Voz de la tribu celebra a una de las poetisas más apasionantes de la literatura mexicana, cuyos libros Moradas imposibles y Fábula de los perdidos le valieron recientemente el Premio Jaime Sabines-Gatien Lapointe, concedido por el Seminario de Cultura Mexicana y el Festival Internacional de Poesía de Trois-Rivières (FIP) de Quebec.

POR LOS OJOS DE MARÍA BARANDA han pasado, una a una, las palabras que anidadas en el misterio y tejidas con el péndulo del tiempo se acrisolaron en miles de poemas, propios y ajenos, mundos contemporáneos y tangibles y mundos de dimensiones incorpóreas, donde la esencia y el espíritu de los seres que en alguna época se materializaron son indestructibles y, en consecuencia, eternos.

María no ha sustentado su existencia sólo de alimentos que, transformados en nutrientes, sangre y oxígeno dan cauce natural y silencio a los ciclos sistemáticos de nacimiento y muerte de las células, entidades medulares para el soporte funcional de los órganos que definen la vida, sino también de la sustancia y esencia de los poemas abrevados en los que ha encontrado, en sosiego y con un silencio más profundo que el de la dinámica de las células, abrigo en los múltiples nichos metafísicos. Algunos de estos poemas, como la Piedra de Rosetta, están codificados en el lenguaje que hace posible los viajes astrales en las dimensiones intangibles.

Decodificar este lenguaje es un privilegio de unos cuantos iniciados que, con pasión, se entregan a la poesía. María ya experimentó los frutos de desentrañar ese código. Todo sucedió durante una fresca noche de invierno, mientras ella esperaba en su casa a unos amigos. Para mitigar un poco la ansiedad que provoca la espera, tomó al azar de entre los anaqueles que casi cubren en su totalidad las paredes de su estudio, un libro que resultó ser un compendio de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Pronto la lectura de la poesía de la Décima Musa la absorbió y, lentamente, sus sentidos se

liberaron de las anclas de los sensores corporales que alertan ante los sonidos, las imágenes y las temperaturas que rompen con la normalidad. De la mano de los minutos, la frescura de la noche se tornó fría. Pero a esas alturas de la lectura, María estaba inmersa en un ritual poético en el que su cuerpo, en camino al Nirvana, sólo percibía con sutileza las resonancias de su propia voz.

Cuando las palabras que tejen los poemas son leídas en completo silencio, están únicamente a merced del lector solitario. Pero esa noche, en la voz de María, los versos adquirieron vida propia y se escucharon familiares y extraños a la vez. Respetando la cadencia y los matices que la propia poesía dictaba, y con la fortuna de ser emitidos con una entonación apropiada, los versos poco a poco impregnaron al estudio un ambiente de misticismo en el que era posible oler el incienso, sentir la humedad del Convento de San Jerónimo y palpar las encuadernaciones de piel de los libros que decoran el fondo del retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, pintado por Miguel Cabrera en 1750.

María es de esa clase de lectoras de poesía que tienen la cadencia y el ritmo para llegar a los versos que al ser pronunciados con el corazón funden los espíritus del lector y del autor. Así quedó demostrado aquella noche de invierno, cuando María Baranda logró esa conexión durante la lectura de poesía de la Décima Musa. En pleno éxtasis, desprendió su cuerpo astral y traspasó el umbral que separa los espacios físicos y metafísicos. Entonces, guiada por la sonoridad de los sonetos en un instante divino, María se encontró en comunión armónica con Sor Juana Inés de la Cruz; vibrando su

misma sintonía, se hicieron coro para pronunciar al unísono el último verso del prodigioso “Primero sueño”. Instantes después, el eco de esas voces se desvaneció entre el cálido frío que esa noche arrojaba la casa de María Baranda.

Ella acurrucó ese frío y, bajo su amparo, lo transfiguró en sutiles e intensas palabras que fueron tejiendo un maravilloso poema que salió al mundo la mañana siguiente. Mentiría si dijera que sé cuál fue ese poema, pero tengo la certeza de que fue fruto del diálogo con la poetisa y los pequeños detalles que le hablaron sobre el misterio de la vida, lo asombroso de lo inédito y la admiración por la naturaleza. María destiló su experiencia en magistrales pincelazos de metáforas, estrofas y frases sencillas pero contundentes, que fueron impregnando de poesía las hojas primigenias de nuevos libros. Libros que aletean sus páginas para surcar, una y otra vez, como diligentes mariposas, ágiles golondrinas o poderosas águilas, los etéreos espacios cuánticos; para llegar a los afortunados lectores que somos tocados por su poesía magnética, sin duda germinada en su espíritu, pero también acompañada del aliento de sus poetisas favoritas, entre ellos: Andrée Chedid, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y José Carlos Becerra; además de su imprescindible Dylan Thomas, con quien, en un pasaje de su peregrinaje por la poesía, aprendió a dialogar con su infancia y a potenciar sus sentidos para cimentar su poética. Fabienne Bradu, conocedora de la obra de María Baranda, revela que gran parte de la afinidad poética entre esta “mística” poetisa y Dylan Thomas, reside en que ambos ejercen con magistral sutileza la capacidad poética de “develar y volver a develar, o mejor dicho, en velar develando”, el misterio de la realidad a la que estamos atados los simples mortales.

La poesía, aunque lo parece, no es simple locura, es el misterio de la magia, el poder de la imaginación y el impulso de la alucinación para sondear dimensiones desconocidas, extrañamente muy cercanas, casi adheridas a nuestra cotidianidad. Sobre el lugar común de esa cotidianidad, y más allá de éste, Fabienne Bradu nos dice que María Baranda y Dylan Thomas comparten en su poesía “el otro lugar encantado, hecho de voces, imágenes, alucinaciones que los reúne independientemente de las palabras que cada uno escoge para encerrarlas”.

Esas palabras son las semillas del ritual poético que María Baranda asume para afrontar la contradicción de la poesía; sólo así es posible vivir en comunión con la dualidad de la existencia: la vida lleva consigo la muerte, el día necesita el reposo y la vigilia de la noche, la plenitud del amor conlleva



María Baranda. Foto de Fundación La Fuente

la soledad y el vacío de la ausencia, lo blanco se desvanecería en el vacío de los colores si no existiera el negro, y, de manera irremediable, el mal y el bien se suceden en una lucha eterna. Esa experiencia poética ha llevado a María Baranda a vivir con intensidad los alucinantes viajes que le permiten ver el ruido de las pisadas que hacen crujir las hojas secas, palpar la humedad de la tierra bendecida por el llanto de la lluvia, escuchar el nítido sonido del silencio y “alcanzar la música del poema”.

Desde niña, María Baranda aprendió que las páginas de los libros no son mudas, que las palabras de los libros son estáticas en apariencia, pero en realidad son inquietas y siempre están dispuestas a jugar y a dejarse llevar por la imaginación de los lectores. Eso lo sabe muy bien porque desde niña, impulsada por su imaginación, recreaba algunas de las historias clásicas de la literatura infantil. Esos juegos y sus retornos poéticos a su infancia, con el tiempo la llevaron a escribir una obra por la que actualmente es reconocida como una autora imprescindible en la literatura infantil. Este reconocimiento es un privilegio cimentando en su convicción de que: “Al escribir para niños ahora intento contactar con esa ávida lectora que fui. Creo que nunca se vuelve a leer, a escuchar, a jugar, a asombrarse como entonces. Encontrar el tono justo para escribir a los niños no es sencillo, pero es un privilegio. Son lectores muy exigentes. Y desde ahí hay que escribirles. Con el mismo rigor que se hace en los libros para adultos”.

Cuernavaca, Morelos
21 de septiembre de 2015

QUIEN DICE VERDAD

Eraclio Zepeda

El escritor chiapaneco Eraclio Zepeda (1937-2015), “don Laco”, se consideraba sobre todo un cuentista. Una de las mayores aportaciones que nos deja su obra es narrar el habla, las costumbres e idiosincrasia del pueblo chiapaneco, y con ello explorar el universo indígena del sur de México. “Quien dice verdad” es uno de los cuentos que integran Benzulul, publicado cuando tenía 22 años, en el que destacan el lenguaje, la fidelidad de las voces narrativas y su visión antropológica y política que, desde muy joven, se reflejaba ya en sus relatos.

Como poeta, en los sesenta Eraclio Zepeda fue integrante del legendario grupo La espiga amotinada, junto con Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley y Jaime Labastida, cuya inquietud era publicar poesía limpia y disidente. Hoy el libro que lleva ese mismo nombre, en el cual compilaron versos de los cinco escritores, es un referente de la poesía nacional.

–QUIEN DICE VERDÁ TIENE la boca fresca como si masticara hojitas de hierbabuena y tiene los dientes limpios, blancos, porque no hay lodo en su corazón –decía el viejo tata Juan.

Sebastián Pérez Tul nunca dijo palabra que no encerrara verdad. Lo que hablaba era lo cierto y así había sucedido algún día en algún lugar.

–Los que tienen valor pueden ver de noche y llevar la frente erguida. Quien es valiente conserva las manos limpias; sabe recoger su gusto y su pena. Sabe aceptar el castigo. Quien es miedoso huye de su huella y sufre y grita y la Luna no puede limpiarle los ojos. Quien no acepta su falta no tiene paz y parece que todas las piedras le sangraran el paso porque no hay sabor en su cuerpo ni paz en su corazón –decía el viejo tata Juan.

Sebastián Pérez Tul nunca evadió el castigo que limpia la falta. Nunca corrió caminos para engañar a la verdad. Nunca tembló ante las penas y vivía en paz con su corazón...

–Quien no recuerda vive en el fondo de un pozo y sus acciones pasadas se ponen agrias porque no sienten al viento ni al sol. Los que olvidan no pueden reír y el llanto vive en sus ojos porque no pueden recordar la luz –decía el viejo tata Juan.

Sebastián Pérez Tul vivía con sus recuerdos y estos caminaban a su lado y en su compañía saltaban de alegría y también se ponían a sufrir y a lamentarse. Sebastián Pérez Tul no olvidó nunca lo que sus manos acariciaron o sus pies destruyeron.

–Aquél que hiere debe ser herido, y aquél que cura debe ser curado, y el que es matador debe ser matado, y el que perdona debe ser olvidado en sus faltas. Pero aquél que hace daño y huye no tiene amor en su espalda, y hay espinas en sus párpados y el sueño le causa dolor y ya no puede volver a cantar –decía el viejo tata Juan.

Sebastián Pérez Tul estaba de acuerdo en todo y no dudó que ahora él debía cumplir. Nunca pensó en negar que él, con sus manos, había matado al ladino Lorenzo Castillo, comerciante en aguardientes.

–Vos lo mataste, Sebastián. Estabas loco de la furia, pero vos juiste quien lo cerrajó.

–Juí yo.

–Vos lo seguiste, Sebastián, y le gritaste y él se detuvo.

–Le grité y se detuvo. Ese jué su mal: se detuvo.

–Vos lo alcanzaste y le hiciste reclamo...

–Le reclamé pué.

–Y vos lo agarraste del pelo y lo porraseaste y le empezaste a pegar...

–Le empecé a pegar. Pero yo ya no miraba nada y sólo quería acabarlo.

–Y aluego cuando quedó quieto lo soltaste y el finado Lorenzo se jué rodando por la cañada.

–Sí pué. Se puso blando y empezó a rodar. Sí pué.

–Vos juíste, Sebastián. Pero él se lo anduvo buscando. Si ya lo había hecho el daño, pa qué volvió.

–Pa qué volvió. Esa jué la cosa.

Sebastián Pérez Tul estaba sentado en la entrada de su jacal con los codos apoyados sobre sus gruesas y macizas rodillas, y la cabeza, llena de preocupaciones y sustos, en medio de sus manos. Estaba con el miedo secándole la lengua. Su hermano, el Fermín Pérez Jo, le hablaba y le quería quitar las ganas de arrepentirse.

–Vos se lo alvertiste en San Ramón, a la salida de Ciudad Real. Bien que se lo alvertiste. Todos lo oímos clarito.

–Pa que no me anduviera con cosas jué que se lo dije. Pa que supiera de dónde salía el camino. Pa que no le tomaran las cosas desprevenido. Yo se lo dije. Y todos lo oyeron...

–Pero como es su modo, o era, porque ya es dijunto, no hizo caso de razones y nomás se empezó a carcajear allá en San Ramón.

–Eso jué lo que me dio más rabia, Fermín; eso jué lo que me nubló la vista: se quedó riyendo sin hacer caso de palabras.

–Sí, Sebastián, pero vos se lo anticipaste.

–No hice traición...

–No, Sebastián; vos se lo anticipaste. En San Ramón se lo anticipaste.

San Ramón sólo tiene una larga calle. Por allí corre el viento que viene de los cerros para irse a meter a Ciudad Real. Es sólo una calle, pero hay rencor y hay lodo... y hay maldad. San Ramón es el primer anuncio de ladinos que se encuentra cuando se llega a Ciudad Real; y es la última oportunidad para llenarse la boca de amargos cuando se sale de Ciudad Real. Es el último sitio. Hasta allí es que llegan los comerciantes, los curas, los abogados, los burdeles, el viejo señorío, en suma, de Ciudad Real. Hasta allí es que llegan. Hasta allí es que se quedan.

–En San Ramón jué que se lo dije... Allí jué...

San Ramón tiene nombre de santo, pero esto no es de primera intención. No es su nombre de origen, porque antes el gobierno le puso Ramón Larráinzar, pero ahora le nombran San Ramón. Los ladinos le hicieron el cambio porque cuando

no hay protección de santo, los pecados brillan en la oscuridad... y el diablo sigue los reflejos y se guía por los brillos hasta donde están las almas de aquéllos que perdieron la pureza.

–Allá jué que me lo encontré de primeras. De nuevo como quien dice. Allá se lo hice ver su mal. Su daño que había dejado; y le hice su anticipo. Se lo anticipé al Lorenzo.

En San Ramón vivía el Lorenzo Castillo, ladino, gordo, comerciante en aguardientes. Allá fue que se lo encontró Sebastián.

–Tené cuidado, Lorenzo. No asomés por allá. Te dejé salir, pero no volvás. Te lo estoy alvirtiendo, Lorenzo. No volvás.

–Calláte, indio.

–Te dejé dormir en mi casa. Te di posada. Te dejé vender trago en mi puerta. Pero cuando todos estábamos borrachos vos te pusiste a robar y aluego pepenaste a mi hija y la dañaste y aluego te empezaste a burlar. No vayás a regresar. Te lo estoy anticipando...

–¡Indio mierda! Andarás engazado por la borrachera. Qué me voy a meter con tu hija. Ni conozco a la puta ésa, pero si es india ha de estar toda apestosa –y el Lorenzo enseñó su boca sucia y sus dientes negros en medio de una carcajada.

–Te lo dije tres veces. No asomés por allá.

–¿Me estás amenazando? ¿Desde cuándo los indios me hablan de igual a igual? Eso quiero que me digás. Anda, vamos al carajo, no sea que te vaya a meter a la cárcel por injurias y amenazas, ¿verdad, licenciado? –y el viejo vestido de negro que estaba al lado de Lorenzo, con la cabeza, afirmó y juntos se estuvieron riendo hasta que el Sebastián se perdió de vista.

Así fue como Sebastián Pérez Tul se lo advirtió. Quedó avisado. Se lo dijo las veces que deben ser, ni una menos ni una más. Así fue como se lo anticipó.

–Pero él ni caso hizo, y te vino a hacer burla, Sebastián. Hasta tu casa te vino a buscar, Sebastián, y te insultó y se volvió a reír de tu hija, y dijo que estaba más galana.

–Y ya estaba sobreaviso. No jué traición.

–No jué traición, Sebastián... Jué a la buena.

Lorenzo Castillo llegó a este paraje, con sus garrafones de aguardiente sobre las tres mulas viejas en que realizaba el comercio. Venía cayéndose de borracho desde San Juan Chamula; allá había hecho una buena venta y del gusto había estado bebiendo hasta que se sintió mareado y pensó en regresar. Iba para Ciudad Real, pero desde que vio el caserío de este lugar se le metió en la cabeza la idea de venir a burlarse del Se-



Eraclio Zepeda. Fotografía de Agencia Reforma

bastián. A la casa de éste se dirigió, llegando, y le llamó a gritos y le insultó y se puso a decir a todos lo de su hija.

–¡A mí los indios me la juegan!

–Vos lo mataste, Sebastián...

–Yo lo maté.

–Él tuvo la culpa. No te arrepintás. No tengás triste tu corazón.

–No me da remordimiento. Ni estoy ciscado. Lo maté porque había que acabar lo que es malo, lo que es ponzoña, lo que jiede.

–Pero te debés juyir, Sebastián. Ayer que llevamos al dijunto dijeron que ahora te iban a agarrar.

–No me juyo.

–Peláte, Sebastián. La sangre dice que te quedés, pero los policillas y los ladinos no saben de esto. No saben la lengua ni el corazón. Peláte.

–No.

–Entonces echáles mentira. Decí que vos no juíste. Nosotros lo vamos a decir también, porque ellos no hacen aprecio del corazón.

–No lo voy a negar. Yo juí.

–¡Sebastián!, juyíte. Ahí vienen ya los policillas –gritó la Rosa López Chalchele.

–Yo lo maté. Es la verdad. La palabra es limpia. Yo juí.

–Sebastián, peláte. Te van a llevar. A la cárcel te van a llevar.

–Es mi pago. Lo maté. Yo lo maté.

Los vecinos iban llegando. Hicieron una rue-

da ante la puerta del Sebastián. Le aconsejaban que se fuera. Que pusiera los pies en una vereda y se perdiera por un tiempo.

–¡Juyíte! Te podés juyir.

–Es mi castigo. Ansina está bueno. Mi corazón es limpio y si juyo se apesta.

–El que es ladino ya no se acuerda de la verdad, y cuando la encuentra sólo se burla.

–Vos no tuviste la culpa, Sebastián. Él se lo buscó.

–Vos se lo habías anticipado. juyíte.

–No.

Los policías de la montada se recortaron sobre la loma. A un lado de la cruz del cerro se destacaban los grandes caballos que hacían saltar las piedras a su paso. Eran cinco.

–Entuavía podés, Sebastián.

–Agarrá camino, Sebastián.

–Juyíte. Vos no tenés pecado.

–Jué el Lorenzo el que se lo buscó.

–Yo juí. No me voy. No me juigo.

Los caballos de los policías bajaron al llano. Se abrieron en una larga línea que abarcaba el pequeño valle.

–Todavía podés, Sebastián. Juyíte.

–Tenés mujer. Juyíte.

–Si te agarran, te amuelan, Sebastián.

–Tenés hijos, Sebastián. Juyíte.

–No puedo. Estoy debiendo. No es bueno jugar al castigo.



Benzulul, Fondo de Cultura Económica, 1997

Los policías desfundaron sus armas. Un brillo frío brincó de los cañones de las carabinas. Ya están entrando al caserío.

–Corréte, Sebastián. No te han visto... Al poco podés volver. Se van a olvidar.

–No.

–Sebastián. El Lorenzo era ladino. Vos sos indio. Corréte.

–No. Ansina es como debe ser. Debo quedarme.

Los perros empezaron a ladrar. Los policías estaban entrando a las calles del poblado. Ya se les veían las caras. Clarito oyeron cuando el sargento ordenó cortar cartucho; el ruido seco y ronco de los cerrojos de las carabinas les llegó a la cara. Los perros seguían ladrando y uno de los policías le dio un latigazo al que estaba más cercano.

Todo esto lo vieron desde la casa del Sebastián.

–Escondéte. Podés todavía.

–No...

–Escondéte. Te van a fregar.

–Es el castigo.

–Son ladinos los policillas, Sebastián.

–Es el castigo.

–Castigo de otro es que saben, Sebastián.

Los policías se detuvieron a diez metros de los indígenas que los observaban temerosamente.

–Sebastián Pérez Tul: reo de asesinato –gritó el sargento de policía.

Todos permanecieron callados. Clavaron la vista al suelo.

–¿Quién conoce a este desgraciado? –volvió a gritar.

Sebastián se levantó de su puerta. Se dirigió a los policías. Todos se le quedaron viendo. Algunos cerraron los puños para no detenerlo.

–¿Quién sabe dónde putas está el asesino? –preguntó a gritos el sargento. Todos los ojos se clavaron en el Sebastián que se iba yendo a donde estaban los policías.

–Aquí estoy, gobierno...

–¿Quién sos vos?

–Sebastián Pérez Tul.

–¿Por qué no te pelaste?

–Porque no.

–¿Querés ir a la cárcel?

–Sí.

–¿No tenés dinero pa que te defienda un licenciado en Ciudad Real?

–No.

–Bueno. Volteáte pa que te amarren.

El Sebastián se dio la vuelta. Quedó de espaldas a los policías y con los ojos quería despedirse de su casa, de su mujer, de sus hijos, de su gente, de sus montañas. El Sebastián estaba tranquilo. Nunca conoció su boca más palabra que la de la verdad, y nunca hubo miedo en sus ojos, y siempre tuvo la frente erguida. Nunca hubo temor en sus piernas ante el castigo.

–Ahora –dijo el sargento.

El Sebastián Pérez Tul no supo cómo fue la cosa. La gente oyó un disparo y vieron que aquél caía de rodillas.

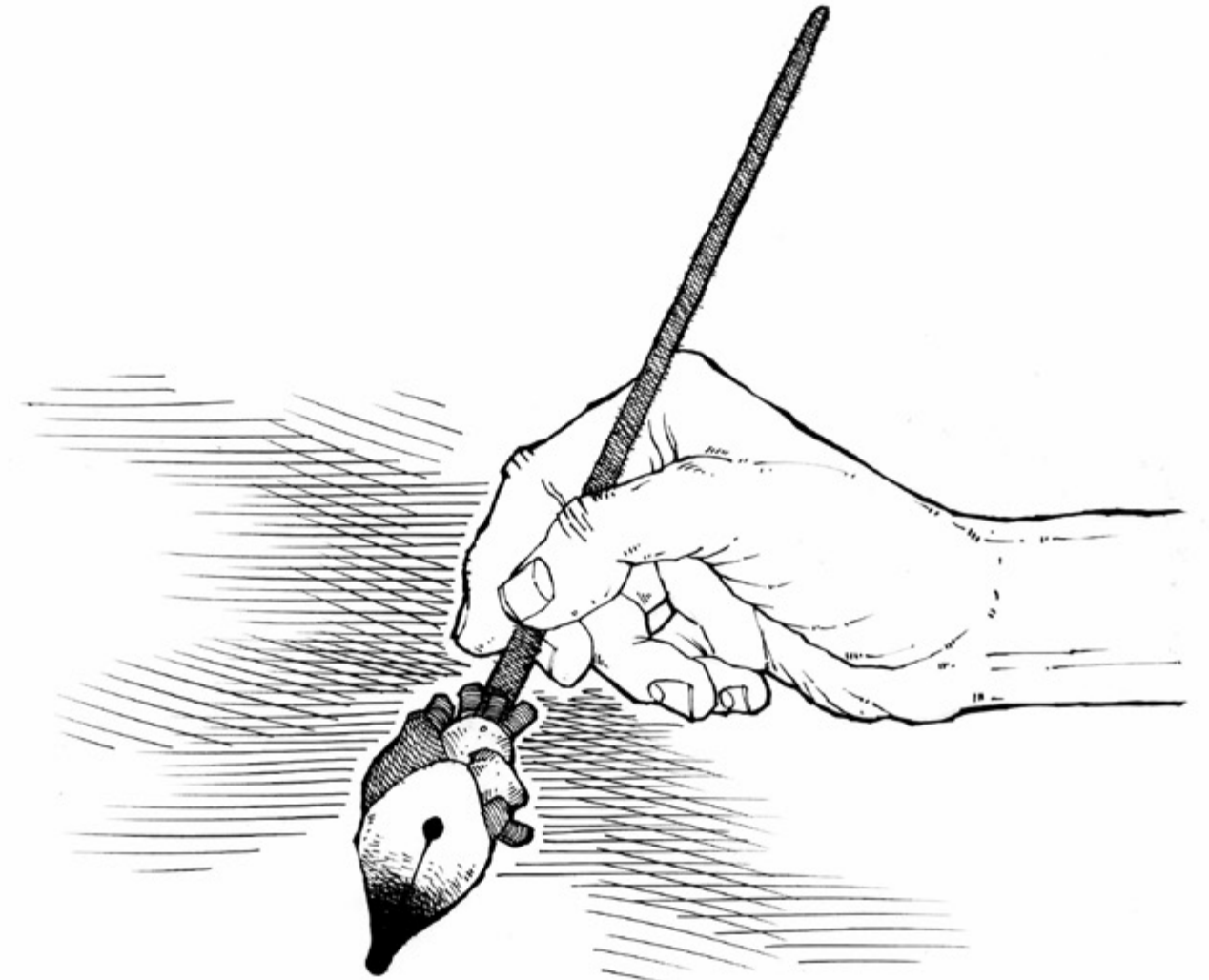
–Pa qué perdemos tiempo con éste –dijeron los policías y se alejaron al galope.

–Sebastián, Sebastián, te lo estamos diciendo. Sebastián.

Alguien se arrodilló para levantarlo. Le pasó la mano detrás de la nuca y sintió que por los dedos le corría la sangre del Sebastián. Tenía la cabeza destrozada.

–Te lo dijimos. Te hubieras juyido, Sebastián. Entre varios vecinos levantaron el cuerpo.

–Quien dice verdá tiene la boca fresca como si masticara hojitas de hierbabuena... –así empezó a decir el viejo tata Juan, pero la voz se le quebró y los ojos se le llenaron de lágrimas. ■



HUGO ORTIZ

Escribir la palabra. Cartón de Hugo Ortiz

LA ESTÉTICA DE LA LUZ

ENTREVISTA AL FOTÓGRAFO
RICARDO MARÍA GARIBAY*

Alejandra Atala

En una tarde cobijada por los brazos del otoño tuvo lugar la cita y el encuentro. A contraluz, el rostro anguloso y la mirada inquieta y profunda de Ricardo María Garibay, quien dotado de sensibilidad y elocuencia fue refiriendo su camino por el arte de la fotografía. Antropólogo de raíz, su fotografía ha florecido en el múltiple follaje de sus ramas, dejando impresa la estética de la luz.

¿CÓMO FUE TU ENCUENTRO con la fotografía?

A partir de mi trabajo como antropólogo. Desde que estaba estudiando la licenciatura eché mano de ella para ilustrar mis investigaciones. La primera fue acerca de las chinampas –que existían todavía en el 75–, en la zona de Iztapalapa, donde ahora está la Central de Abasto; así fue como entré en la fotografía. Después empecé a hacer fotografía etnográfica, ya directamente sobre pueblos indígenas y comunidades campesinas, por un lado, para seguir ilustrando mis trabajos y por otro, para la elaboración de audiovisuales o videos para la Comisión Nacional del Agua y para el Archivo Histórico del Agua, o para ilustrar libros del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; también realicé documentales sobre la petición de lluvias y la elaboración del mezcal en la montaña de Guerrero; sobre el canto de ballenas en Baja California; sobre el manejo de recursos naturales en la selva chinanteca de Oaxaca; sobre el pueblo comcaac (seri) del desierto sonorense, y otros más. Así fui haciendo lo que ahora se llama antropología visual: el uso de todos los medios audiovisuales para difundir y dar a conocer temas

relacionados con la antropología, pero muy orientados a la divulgación y a la difusión de un público amplio, no sólo para el ámbito académico o profesional de la antropología.

Cuéntanos cómo es el proceso creativo de tu fotografía y cuál es tu fuente de inspiración.

En el caso de la fotografía etnográfica es algo complejo porque en muchos casos se toma como una posibilidad para hacer denuncia social o para mostrar una situación de inequidad o de pobreza extrema, y es ahí donde no me he querido meter porque mi labor, en ese sentido, la desarrollo en mi trabajo como antropólogo, con la fotografía, o mejor dicho con la antropología visual. Lo que busco a través del registro etnográfico es mostrar la parte estética, la belleza y dignidad que mantienen estos pueblos indígenas o comunidades campesinas –pese a sus condiciones de pobreza–, así como los conocimientos que conservan para hacer un manejo eficiente de su entorno.

He trabajado mucho también en temas relacionados con el medio ambiente, con el manejo de recursos naturales y sus formas de aprovechamiento en la agricultura, la forestería o la pesca, acerca de los cuales tengo un amplio trabajo tanto como antropólogo como fotógrafo.

* www.ricardomariagaribay.com

Mi inspiración o móvil es mostrar estética y dignamente la presencia de estos rostros, de esos pueblos, no hacer denuncia social a través de la fotografía; repito que mi labor social la hago de manera paralela y de otro modo, con mi trabajo de antropólogo. Además, después del movimiento zapatista todo mundo empezó a sacar fotografías de indígenas con el afán de hacer fotografía de denuncia o una labor social y se empezó a vulgarizar el tema o a tocar muy ligeramente, sin lograr ni una ni otra cosa, ni cumplir con el aspecto estético ni con la denuncia social, tan manipulada. Procuero separar los temas lo más posible, como para hacer fotografía etnográfica sin desconocer la situación de pobreza, de exclusión, de discriminación y de racismo que existe en estos grupos, con los que pretendo mostrar su lado estético. Mi intención es revelar esa parte relacionada con la naturaleza, siendo éste mi otro tema como antropólogo. He realizado mucho trabajo ligado al desarrollo rural, sobre el manejo sustentable de los recursos naturales y diversidad biocultural.

Ahora, por el lado de la antropología y de la fotografía etnográfica, también he estado haciendo algo así como narraciones visuales, digamos que el registro de procesos productivos desde el principio hasta el final, como en la elaboración del mezcal, de producción agrícola o de aceite de coco en la Costa Chica de Guerrero; o lo que estoy trabajando ahora, que es un proyecto del maíz nativo y los purépechas, para mostrar la relación que existe entre el maíz y un pueblo indígena, que en el caso de los purépechas toda la vida tiene que ver con el maíz, toda la vida se organiza en función del ciclo agrícola del maíz, toda la cultura depende del maíz como alimento básico, pero no sólo un alimento físico, sino también espiritual.

El otro ámbito es la fotografía de desnudos que surgió de esta necesidad de buscar la parte estética en mi trabajo antropológico, y pues nada más cercano a la parte estética que el cuerpo humano y, específicamente, el cuerpo femenino, que por sus características ofrece y satisface mi búsqueda de formas, de líneas, de contraluces, llevándome a encontrar esto que viene a ser el significado propio de la fotografía, que es *dibujar con luz*. Y eso estuve buscando, experimentando primero, como ejercicios para la iluminación, mostrar el cuerpo femenino y poco a poco ir distinguiendo resultados más innovadores que van perfilando un sello que caracteriza, que crea un estilo, que es la meta de todo fotógrafo, de todo artista. Es la manera personal de ver, en este caso, el desnudo femenino. Mi libro de desnudos, editado por la UAEM, se llama *Trazos de luz*. En él busqué eclipsar

los mínimos elementos como para decir algo que fuera simplemente un destello, un contraluz, un horizonte, un trazo de luz, como tal.

Mi tercer tema tiene que ver con la naturaleza: selvas, desiertos, bosques humedales, relacionados con la biología y con la antropología o con la etnología, que es otra línea de trabajo que he seguido.

¿Cómo encuentras la parte estética en todo esto?

Es probable que tenga que ver con una formación específica. Empecé a estudiar pintura en La Esmeralda; asistí cuando estaba el pintor Benito Messeguer como director, y ahí me enseñaron todo lo que se les enseña a los pintores. El punto de fuga, la zona áurea, la geometría detrás del cuadro; todo. Eso sirve mucho para educar al ojo y encuadrar una escena fotográfica, hacerla estéticamente bella. Cumplir con las reglas elementales de la pintura es algo que después de los años ya no se busca; se educa el ojo y encuadras siguiendo los lineamientos de la pintura clásica.

¿Trabajas con fotografía digital o fotografía tradicional?

Con las dos. Para los desnudos, con rollos en blanco y negro, sobre todo como respaldo. Siempre existe el riesgo en fotografía digital de que los chaneques cibernéticos te hagan algún desastre, razón por la cual en la fotografía de estudio es mejor usar las dos cámaras, pero para el trabajo de campo es mucho más práctico, y ahora barato, usar la fotografía digital.

Ricardo, ¿cómo empiezas a presentar tu fotografía?

En un principio, en exposiciones colectivas de amigos fotógrafos antropólogos, con este afán de denuncia social del que me fui separando poco a poco, por lo antes dicho.

He participado en 50 exposiciones colectivas con amigos y he montado alrededor de 80 exposiciones individuales, en más de 20 estados de la República. Participé también en el Festival Internacional de Fotografía de Ouro Preto, en Brasil, con una exposición que se llama *Eromanía*, que es un juego de reflejos a partir de los juegos de espejos del calidoscopio, en el que se forman figuras a las que quise darles un carácter erótico. Aunque para algunos resultaron figuras monstruosas, a otros sí los llamó hacia el erotismo; esto te lleva a pensar y a concluir que cada público es diferente, cada espectador, según su propia formación, su propia educación y referentes, interpreta la fotografía de una u otra manera. Me han sucedido cosas muy curiosas: una foto a la que yo no le doy importancia resulta que tiene mucho éxito, y otra que me gusta mucho, tiene poca respuesta de la gente; entonces, bueno, hasta aquí debe haber una diver-

sidad de formas y de aproximaciones. Lo importante es descubrir o saber con cuál te sientes más tú, cuál crees que vaya hacia tu estilo, y sobre eso he tenido experiencias interesantes en algunas exposiciones individuales en las que la gente escribe sus comentarios, porque siempre pongo un cuaderno a la entrada pidiéndoles opiniones, y en uno de ellos firmaba una mujer con lo siguiente: “Me gusta mucho la exposición porque yo puedo ser esas modelos, yo puedo ser cualquiera de esas modelos”.

Es muy difícil dividir lo erótico y lo pornográfico; entonces, en esa medida, la foto espanta o atrae más de la cuenta, o queda la gente a la expectativa. La opinión de esta mujer fue muy importante porque anotó: “Yo puedo ser cualquiera de ellas, me identifico con cualquiera de ellas”. Y efectivamente, porque ninguna es modelo profesional, son amigas modelos o bailarinas que buenamente se han prestado a posar; mi intención es ésa, no caer en el glamur, no caer en lo porno, en la obscenidad, y eso es muy delicado. Otra opinión que escribieron en el cuaderno de comentarios fue: “Vine a ver tu exposición y al día siguiente traje a mi hijo de 10 años para que aprendiera a ver el cuerpo femenino así como tú lo ves. Esto va a ser parte de su educación”. Con ese tipo de cuestiones me doy por servido, estoy cumpliendo con el objetivo de esta parte estética.

¿Percibes alguna diferencia cuando estás tomando una foto étnica a una indígena y a una modelo urbana?

No. Es exactamente igual. Mi intención es mostrar la parte estética, los rasgos que dentro de ese patrón cultural se consideran como bellos, y lo mismo dentro del patrón cultural y occidental urbano, digamos nuestro; mostrar esos patrones culturales que te hacen ver lo bello, intentando, mediante éstos, hacer propuestas, no me gustaría decir novedosas, pero sí propias... Pero dentro de esa estética, en el caso de las seris, además de que son mujeres muy bellas, se saben bellas, se saben un grupo diferente, ya que no tienen ningún otro parentesco con algún otro grupo indígena; están acostumbradas a adornarse y a tener el pelo largo y suelto y a caminar por la playa. Fue muy fácil captar esta parte estética, ellas mismas tienen un culto a la belleza muy notorio y me fue relativamente fácil. Claro, llevo 30 años yendo con los seris y llevándoles de vuelta sus fotografías, y eso me ha permitido meterme cada vez más en su vida, que me concedan tomar las fotos y sacar este libro. Lo primero que hice luego de terminarlo fue ir a las comunidades y decirles que ahí estaba de vuelta mi trabajo. Este libro lo intitué: *Entre el mar y el desierto*, y lo publicó la Comisión Nacional para el



Ricardo María Garibay.
Fotografía de Roberto Sanchez Villegas

Conocimiento y uso de la Biodiversidad –incluso se hizo una reedición–; es un homenaje a los seris que están en el desierto de Sonora, frente a la isla del Tiburón, en un medio ambiente muy difícil.

¿De dónde proviene esto que has venido reiterando, la estética; de dónde viene este impulso por buscar la belleza?

Como que tengo el afán y me ha tocado y quiero reproducirlo: al ver una foto, al ver un cuadro que te cause placer visual, que lo recuerdes con placer y que quieras volver a verlo por lo que te dice, el paisaje más simple, más sencillo, más elemental, con unos cuantos trazos, y que eso provoque gozo, no sé cuál es la palabra... A eso es lo que llamo la parte estética, que es la que estoy buscando –y no busco la escena muy elaborada–. Muchas de las fotos que más éxito han tenido son las más sencillas, son casi grabados japoneses: unos cuantos trazos, unas cuantas luces, unos cuantos contraluces que dan esa sensación de placer visual, que hacen que recuerdes la foto, que quieras volver a verla. Eso. 📸



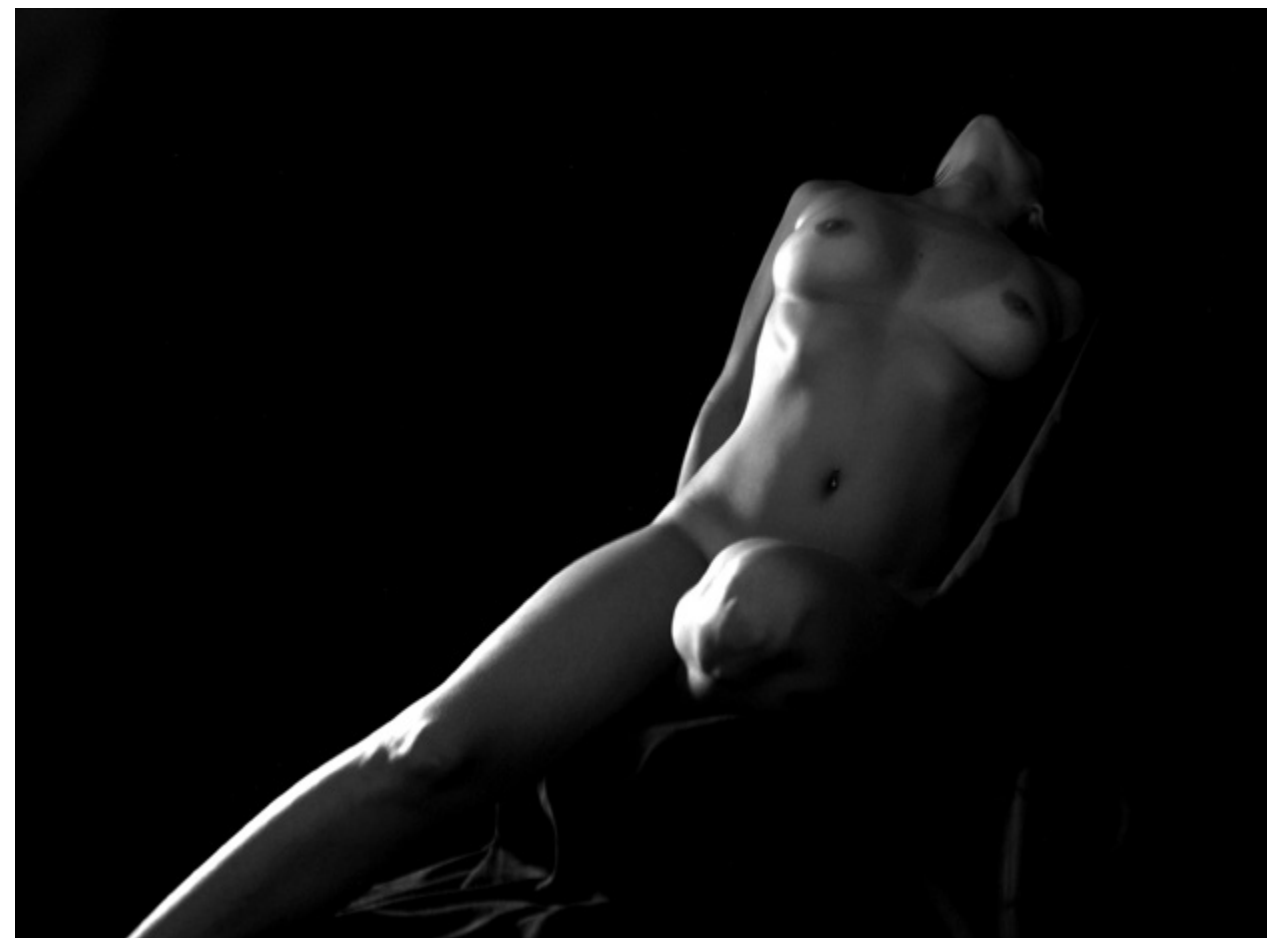
Bruma en la selva chinanteca, Oaxaca



Acueducto del padre Tembleque, Hidalgo



Pelícano en Sian Khan, Quintana Roo



El ombligo de la luna



Gacela-felina



Corpus Crista

SANDRA DEL PILAR: PINTURA COMO REALIDAD DEL MUNDO

Jochen Krautz

Pese a su juventud, Sandra del Pilar es una de las artistas más reconocidas y galardonadas de su generación. Oriunda de la Ciudad de México, su formación artística abrevó de dos universos muy distintos: la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y la Universidad Heinrich-Heine en Düsseldorf, Alemania. Su trabajo es fruto de una peculiar síntesis que conjunta un oficio riguroso y de impecable factura con un discurso cargado de emotividad y fuerza en torno a la condición humana, al dolor que provoca nuestro egoísmo y a las víctimas de quienes lo padecen. Transcribimos un fragmento del agudo ensayo “Nosotros en Guantánamo. Pintura como realidad del mundo”, que escribió el investigador catedrático de la Bergische Universitaet Wuppertal, Jochen Krautz, para el catálogo de la exposición “Otromundo. Sandra del Pilar”, que se llevó a cabo en el museo de la ciudad de Siegburg y en el museo Kloster Bentlage en Rheine, Alemania, en 2013 y 2014.

LA OBRA DE SANDRA DEL PILAR nos señala una salida del dilema entre virtualidad y manipulación medial, que no se pierde en un escepticismo posmoderno, sino que lleva hacia su postura como persona. El problema del escepticismo continuo es que no solamente debilita el sentir ético así como el pensar y actuar político¹, sino que, además, imposibilita seguir pintando imágenes (una de las razones por las cuales la pintura autorreferencial y el arte conceptual, performativo y participativo han ganado tanto peso en nuestros días). Sandra del Pilar muestra que la verdad de las imágenes no la pueden garantizar las imágenes mismas, sino que debe ser atestiguada por las personas que las crean, las tratan y las miran. Es aquí donde encuentra su opción y al mismo tiempo su responsabilidad como artista. Ella no teoriza la ética de la imagen o del arte, sino que representa en la práctica plástica una ética artística, o sea: una ética de responsabilidad personal.

Del análisis previo resulta que esta responsabilidad, a fin de cuentas, depende de la capacidad de resonancia del artista, es decir, de la capacidad de responder adecuadamente a lo que le plantea el mundo. A consecuencia, la responsabilidad del artista yace (...) en la habilidad y disposición empáticas de responder, así como en la facultad de una empatía imaginativa e imitativa². Se trata de que si el artista crea cercanía con el suceso, puesto que “acercarse significa (...) olvidarse del propio ser”³, por ende el foco del arte no yace en la expresión del yo, sino del otro y del mundo. Esto significa una imagen del artista y de su responsabilidad muy diferentes de la de “una época manierista como la nuestra”, que se deshace en “juguetes estilísticos, de los cuales nada sabe el modelo”, como enfatiza John

¹ Sokal, Alan; Bricmont, Jean, *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen*, München, 1999.

² Krautz, Jochen, *Kunstpädagogik und Friedenserziehung. Ein Beitrag des Kunstunterrichts zur Werterziehung*, Glas, Alexander et. al., (Hg.): *Kunstunterricht verstehen. Schritte zu einer systematischen Theorie und Didaktik der Kunstpädagogik*, München 2015, pp. 623-651.

³ Berger, John: *Schritte zu einer kleinen Theorie der Sichtbarkeit*, Ostfildern, 1996, p. 32.

Las putas no nacen (detalle)
Óleo sobre tela, políptico, 160 x 200 cm.



Sandra del Pilar. Fotografía de Maricela Figueroa

Berger⁴. Pues esta imagen del artista pone en tela de juicio la “ilusión del modernismo (la cual ni la posmodernidad supo cambiar), que el artista es un creador. Más bien es un receptor. Lo que aparenta ser una creación es, más bien, un proceso en el cual lo percibido encuentra una forma”⁵.

Un arte, así definido, después de todo, exige al artista pasar por un proceso de formación, que lo lleva a constituir su propia personalidad hacia más susceptibilidad, hacia más capacidad de empatía y resonancia, pues también el artista se ve, como parte de un mundo compartido, confrontado con la pregunta, cómo reaccionar a la “demanda” que parte del “rostro del Otro”⁶. Cuanto más se acerca también el arte como práctica dialógica al mundo y a la vida, más marcadamente sentirá este llamado. La responsabilidad del artista, por lo tanto, no está en configurar o alterar su obra según ciertas cosmovisiones; esto iría en contra de la li-

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ Lévinas, Emmanuel, *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg, 1989, p. 43.

bertad artística y la dignidad del artista. Más bien el artista tiene que dejarse tocar por el mundo y por sus prójimos, como sea que finalmente vaya a reaccionar estéticamente a ello⁷. En consecuencia, el filósofo Jacques Maritain, quien no casualmente ha tomado parte decisiva en la declaración de los derechos humanos en 1948, puntualizó: “*The only solution for such an artist is to change, not his work (...) but himself*”./ “*To purify the source is the only way*”⁸. Purificar la fuente de la propia obra artística, claro está, sólo puede significar que el artista forme su personalidad a través de él y en el diálogo con los demás y el mundo, de manera que ésta se vuelva más apta para resonar, que sepa abstraer más de sí misma. Así podrá captar y comprender mejor y con más empatía al ser humano y los sucesos del mundo (...), y por qué John Berger espera que la pintura de hoy pueda significar una “especie de resistencia, pero que pueda dar esperanza”⁹. La carencia es la de presencia real, de realidad; resultado del distanciamiento de las imágenes virtuales: “Innovaciones tecnológicas facilitaron separar lo que aparece de lo que existe”¹⁰. La consecuencia es, según Berger, un “profundo aislamiento” de los seres humanos, que en el “espectáculo del sistema” ya no comparten experiencias¹¹. Sin embargo, si la pintura es resonante, si se basa en el “principio de esta colaboración” entre pintor y lo visto o lo comprendido respectivamente, como lo hemos mostrado en las obras de Sandra del Pilar, entonces será capaz de oponerse a las imágenes incorpóreas y falsas. Entonces, el arte podrá “crear un sentido que las brutalidades de la vida no tienen, un sentido, que nos una, pues finalmente es inseparable de la justicia”¹². El sentido ligado a la justicia contrarrestará el paulatino desarraigo causado por violencia y guerra, el cual también afecta a los que solamente están expuestos a la propaganda visual. Este sentido posibilitará el “volver a aprender humanidad”, y será el terreno para un nuevo arraigo. Y el arraigo es lo que probablemente “sea la necesidad más importante y más incomprendida del alma humana”¹³. 🌱

⁷ Krautz, Jochen, *Verantwortung als Brücke zwischen Kunst und Pädagogik. Ein Gespräch mit dem Künstler Theo Dannecker*, en: Krautz, Jochen (Hg.): *Kunst, Pädagogik, verantwortung. Zu den Grundfragen der Kunstpädagogik*, Oberhausen, 2010, pp. 191-204.

⁸ Maritain, Jacques, *The Responsibility of the Artist*, Nueva York, 1960, pp. 61, 63.

⁹ Berger, John, *Bergarbeiter, Begegnungen und Abschiede. Über Bilder und Menschen*, München, Wien, 1993, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² *Ibid.*, p.12.

¹³ Weil, Simone, *Die Verwurzelung. Vorspiel zu einer Erklärung der Pflichten dem Menschen gegenüber*, Zürich, (1943) 2011.



Viaje
Óleo y acrílico sobre lienzo y telas sintéticas
100 x 100 cm, 2015



Los distraídos I
Colección Grupo Milenio
Óleo y acrílico sobre tela,
210 x 150 cm, 2014,



Amenaza
Óleo y acrílico sobre lienzo y tela sintética,
45 x 70 cm, 2015



Los distraídos II
 Colección Grupo Milenio
 Óleo y acrílico sobre tela,
 150 x 150 cm, 2014,



Instructivo: Gracias por no preguntarse qué quiere decir este cuadro. Gracias por no insistir en querer saber qué están haciendo los personajes o pensando o a quién están mirando. Gracias por abstenerse de interpretar la calavera entre los muslos de la mujer.

Instructivo para oponerse al poder
 Colección privada en Francia
 Óleo sobre tela,
 180 x 150 cm, 2013



Retrato 59
Serie *Mujeres castigadas**
Óleo sobre tela,
41 x 52 cm, 2011



Retrato 49
Serie *Mujeres castigadas*
Óleo sobre tela,
41 x 52 cm, 2011

* En el marco del proyecto "Mujeres Castigadas" algunas participantes posaron para realizar esta obra, que pretende visualizar el poder manipulativo y hegemónico tanto de la imagen como del tópico, cuando se trata de establecer o de mantener jerarquías de género, sociales, políticas.

LA GRIETA ENTRE LA LITERATURA Y EL TEATRO

Susana Frank

PETER BROOK, NACIDO EN 1925, ha dedicado 70 años de su vida a su gran pasión: el teatro. No es casual que en una reciente entrevista el director inglés declarara:

La literatura es ficción y es realidad. Es un punto de inflexión donde la vida se cuele en nuestra realidad para volverla más cierta. La literatura es mucho más que una herramienta de la que disponemos para dejar constancia de lo que somos, es un universo donde vivimos y revivimos. Dentro de los diversos géneros, el teatro ocupa un lugar importante. Ubicándose entre el espectáculo visual y las letras. No por casualidad Shakespeare se representa en todo el mundo y se le ha traducido a cientos de lenguas. La historia de la literatura es una montaña en cuya cima está la obra de Shakespeare. Desde esa altura puede verse el alma humana en toda su extensión.

El teatro en la actualidad se volvió un campo de creación, no de interpretación. La escenificación, el teatro de actor, de director y la creación colectiva, así como las grandes revoluciones en el arte escénico, conquistaron la autonomía de la escena. No obstante, en tiempos recientes el texto dramático, después de haber sido expulsado de la escena, parece vivir un retorno al texto literario y una revaloración de su autonomía estética.

Hay una contradicción intrínseca entre literatura y teatro. El texto se escribe para ser fijado y conservado; el teatro es un acto efímero que sólo existe mientras se hace, por ello no es lo mismo escribir para ser leído que escribir para ser encar-

nado y dicho en voz alta por los actores, inmerso en el tejido de la creación escénica.

La literatura y el teatro han sido y seguirán siendo hermanos, pero en una relación más compleja, de autonomía y complementariedad a la vez.

Si bien en los orígenes del teatro éste no estaba ligado a la palabra escrita como fundamento central de su creación –en Oriente sobrevive esta forma poética hasta nuestros días–, en Occidente, a partir de los dos últimos siglos de la humanidad, el teatro se relaciona con la literatura como su principal matriz.

A finales del siglo XIX, a raíz de la crisis simbolista y el estallido de las vanguardias históricas, se desarrollan movimientos que cuestionan lo anterior de manera radical, buscando el retorno a un teatro que no se enfoque en la palabra como el elemento central que sintetice y totalice el sentido de la obra. Antonin Artaud, en *El teatro y la peste*, denuncia radicalmente esta realidad occidental y se propone la autonomía del teatro respecto de la matriz literaria. Se propone recuperar el hecho teatral desde sus elementos ontológicos fundacionales, como el sentido de *comunalidad*, la importancia del actor y sus acciones físicas y vocales, la comunicación sensorial con el espectador, la búsqueda de lo verdadero a través de un proceso que transgreda la máscara de la cotidianidad, lo social y lo cultural, situando al cuerpo, la música, la pintura, u otros elementos de la teatralidad, como posible fuente de la creación escénica. De esta manera, dialoga desde este lugar con la historia milenaria del arte buscando recuperar de las culturas aún vivas espiritualmente el sentido originario del teatro y de la vida. En búsqueda de este sueño, Artaud viajó a la Sierra Tarahumara.

A partir de la década de los setenta se consolidan diferentes propuestas en distintas latitudes del mundo. Surgen los reformadores, cuya importancia, dice Eugenio Barba, “radica en el hecho de insuflar nuevos valores en la cáscara vacía del teatro”.

Son creadores de un tiempo de transición. Son investigadores que dedican su vida al arte del actor, sacudiendo las formas ya anquilosadas del hacer del teatro: Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Reinhardt, Antoine, Copeau, Brecht, Brook, Grotowski y el propio Barba. Ellos inventan el valor personal de su teatro. El teatro vuelve a la construcción de sentido a través de la imagen poética y evocadora. Al liberar la palabra de su mera función narrativa se le devuelve su poder simbólico y evocador, así como se le otorga al escenario el poder de la imagen y de su *fisicalidad*, del sonido y su musicalidad. Surge a la par la danza –teatro, que se inspira algunas veces en textos de la dramaturgia universal y construye formas de narrar a través de danzar la historia–. Un ejemplo de ello es el montaje *Night Journey*, de Martha Graham, basado en la tragedia de Edipo. Así como la emblemática Pina Bausch y muchos otros innovadores.

Grotowski dedicó su vida a buscar el teatro como un vehículo espiritual. En cuanto a la palabra y el texto, lo que consideraba indispensable era que tanto el director como los actores eligieran un texto que tuviera una resonancia especial en sí mismos para que, de esta manera, pudieran penetrar en el territorio de lo insondable; el texto como confrontación y como vehículo, estando comprometidos a dar una respuesta personal. Crear a nombre propio. Lo importante no son las palabras, sino lo que hacemos con ellas, lo que les da vida. El desafío de encarnar un texto vivo de manera interior encontrando la conexión que atañe a nuestra propia vida, a la vida de nuestros contemporáneos y nuestros ancestros: nuestra herencia. Los últimos 30 años de su vida Grotowski se dedicó a investigar el teatro ritual, que busca la evocación de una forma de arte muy antigua –cuando el ritual y el arte eran lo mismo; cuando la poesía era canto, el canto encantación, el movimiento danza, fuera de los territorios del espectáculo–, para recordar los elementos arcaicos y primitivos del teatro, rescatarlos del olvido y buscar la maestría del *performer*. Al decir de varios críticos actuales, Grotowski llevó por otros caminos el sueño de Artaud.

En la etapa que hizo puestas en escena, eligió textos dramáticos, como *Avi y Dziady*, de Mickiewicz; *Kordian*, de Slowacki; *Sakuntala o el anillo de los dioses*, de Kalidasa; *Akropolis*, de Wyspiansky;



Martha Graham en *Night Journey*

Doctor Fausto, de Marlowe; *Hamlet*, de Shakespeare; *El príncipe constante*, de Calderón, y *Apocalypsis cum figuris*, escena plástica basada en textos evangélicos, hecho muy significativo que demuestra que no se trata de descartar el texto, pues es una fuente vital e importantísima de la escena. Lo que se modifica es la forma en la que se aborda.

No se busca que el texto sea la confirmación del saber, la verdad y la razón para legitimizar el acto escénico, garantía de unidad y coherencia. El resultado no está previsto en el texto dramático de antemano, como sucede cuando el actor es tomado como un intérprete a su servicio y no como creador.

Ya no es sólo la tensión entre texto y acción lo que configura la teatralidad, sino además el texto habitando en tensión con todos los elementos –igualmente importantes– que conforman la escena. Puede haber un texto previo o escribirse en el proceso de la creación escénica; puede no haber ningún texto.

En el pensamiento literario dramático del pasado también existe esta ruptura desde la propia literatura dramática. Emergieron autores que escribieron obras que proponen una verdadera aventura casi irrepresentable, como Gómez de Serna, Valle Inclán o las obras surrealistas de Gar-

EL RINCÓN DE LAS ALMAS ASTILLADAS

Rocío Mejía Ornelas

*Y luego que hubo anochecido,
se le entreabrieron los ojos.
Oh, un poco, muy poco.
Era como si quisiera mirar
escondida detrás de sus largas pestañas.*

MARÍA LUISA BOMBAL

ELLA ME MIRA, CON SUS OJOS juveniles, melados. La pregunta sigue en el aire, ¿de qué trata el cuento? Ella, entrecierra su mirada por instante, parece mirar escondida detrás de sus largas pestañas. “Maestra, no sé de qué trata el cuento, pero, como dice el personaje de Alejandra, yo ‘hubiera querido nacer hombre y que la única sangre que salpicara mis ropas fuera la sangre de los rivales muertos o la de mi propia muerte, en el momento de morir’”. Este comentario desata una furiosa contienda de pensamientos en el alma de 15 adolescentes, que toman el Taller de creación literaria, ofertado en la Escuela de Técnicos Laboratoristas desde 2012. Quien me ha permitido tenerlos 20 minutos leyendo, sin chistar, para posteriormente dejarlos media hora discutiendo, de manera franca, inteligente, ha sido Cristina Peri Rossi, extraordinaria cuentista y activista política uruguaya. Su cuento “Gambito de Reyna” tiene una estructura compleja, cargada de analogías, metáforas, intertextualidades que, uno juraría, no podrían capturar el interés de los alumnos.

Mentira.

Los jóvenes –si bien la mayoría no tiene el hábito de leer o no acostumbran hojear textos cargados de figuras literarias– se dejan seducir por la lectura si uno, con un poco de estrategia (tengo que confesar), les acerca textos que no buscan aleccionarlos ni facilitarles información, sino corromperles imágenes preconcebidas de las emociones, sacudir su inquietud –empolvada por lo cotidiano– para forjar nuevos pensamientos a través de versos surrealistas.

María Luisa Bombal, con su magistral novela *La amortajada*, permitió que muchos de mis alumnos, los cuales habían confesado no gustarles leer, iniciaran este proceso cognitivo con deleite. Recuerdo a uno de ellos confesar que se sintió profundamente conmovido por la historia y, para sorpresa de todos, escribió un pequeño relato tratando de plasmar sus propias emociones.

Milagro. Sí escriben.

Si bien hay un desfile de miedos en los alumnos –no les gusta leer en voz alta, les desagradan los textos con palabras “raras”, no quieren escribir cuentos, se atemorizan ante la idea de exponer sus propios textos en el taller, no les gusta sentarse a leer un cuento de más de tres cuartillas, entre otras tantas ideas–, lo único que tenemos que hacer es dejar que fluya el arte literario; lo demás se da por añadidura.

Por ejemplo, cuando inicio la primera clase de un taller, casi siempre empiezo por leerles un cuento. Para la lectura de un segundo texto, como por casualidad, pregunto si alguien quiere leerlo: dos o tres manos se animan. En el tercer cuento, ya todos quieren leer, sin importar si se equivocan al hacerlo. Es decir, a los jóvenes sí les gusta leer en voz alta, sólo que la falta de práctica les ha hecho olvidar lo divertido que resulta.

El miedo común a no leer textos cargados de palabras desconocidas fácilmente se vence al pedirles que las señalen y, al momento, las busquen en el diccionario. Después se relea la oración y se pregunta si cambia la percepción sobre ésta. Casi siempre obtendremos una enorme sonrisa por parte de ellos (en otras ocasiones, un gesto que se asemeja a la preocupación: en los jóvenes esto significa franca sorpresa ante lo desconocido).

“Maestra, este cuento está muy largo, ¿vamos a leerlo todo ahorita?”. Es común en las primeras clases escuchar este tipo de exclamaciones. Pero es cuestión de pedirles un poco de paciencia y



Puesta en escena del *Majabhárata* de Peter Brook

cía Lorca, o más recientes de la segunda mitad del siglo XX, Heiner Müller, Gertrude Stein, Beckett y muchos otros, que han propuesto desde la literatura un teatro de alto contenido poético que reta al actor a no subordinarse al texto.

También es muy importante mencionar el teatro posdramático. Surge como un modelo de textos fragmentarios, sin personajes claramente definidos, que problematizan y hablan de la crisis y los límites de la representación. Está ligado a la revolución del lenguaje y engloba un amplio abanico de poéticas en diversos géneros literarios. No hay certezas. La paradoja desplaza las resoluciones dramáticas; no hay conflictos codificados, no hay normalidad; el lenguaje no ilustra. Se busca un espacio de intensidades, de múltiples dramaturgias en el ámbito orgánico, narrativo interdisciplinario y evocativo, un *pluriverso* de acciones, un acontecimiento efímero, la presencia, un intento del cuerpo por superar su propia imagen, una comunicación sensorial y la creación de atmósferas reveladoras.

El teatro contemporáneo se nos presenta como un paradigma y el sentido final queda en suspenso. Ya no se concibe el espacio como una serie de pinturas, sino desde la multiplicidad y la simultaneidad de acciones. La reflexión escénica es un

pensamiento que afirma la divergencia y que defiende el paisaje de la única verdad que puede poseer, la de su condición transitoria, efímera, igual que la vida. Un teatro que busca trascender y llevar al límite la experiencia humana, cuyo tiempo se extiende fuera del tiempo de la representación.

En la grieta que se abrió entre la literatura y el teatro se buscan nuevos rumbos para encontrar una relación en equilibrio armónico. El autor contemporáneo se enfrenta a nuevas dramaturgias de composición escénica. Los directores y actores rompen sus fronteras. Este tema es muy amplio. Sólo pretendo plasmar en este escrito algunas aproximaciones. Termino citando nuevamente a Brook:

Atravesamos un periodo de oscuridad como el que narra el *Majabhárata*, en el que las personas tienen muy complicado encontrar su camino. Todo es confusión. Hace falta luz, pero nadie sabe dónde encontrarla, aunque muchos profetas alcen su voz vendiendo soluciones mágicas.

Y yo agregó: hay que seguir creando y buscando nuestra propia respuesta. 📖



Alumnos de la UAEM. Fotografía de Rocío Mejía Ornelas

empezar la lectura. Los cuentos, los cuentos brevísimos, las novelas, albergan un poder de transmutación del tiempo; asesinan de manera voraz al desgarrante cronos y su desquiciante anhelo de hacer las horas segundos y, éstos, horas. Simplemente, con el arte literario no hay tiempo. Tolstói, con su cuento magistral “Karma”; Alessandro Boffa, con su extraordinario humor en *Eres una bestia*, *Viskovitz*; Gonçalo M. Tavares y sus *Historias falsas*, prosa exquisita y de estilo único; Edgar Allan Poe, Robert Bloch, Lovecraft, Edmundo Valadés, Cortázar, Frank McCourt, Francisco Rebollo... imposible citar a todos aquellos autores que me han permitido romper esos miedos infames que se han sembrado en nuestros jóvenes. Sin embargo, hay dos escritores a quienes tengo un profundo cariño: Efraím Blanco y Roberto Abad. Lo anterior, porque son jóvenes escritores mexicanos y, lo diré con mucho orgullo, nacidos en nuestro estado de Morelos. Las antologías de cuentos *Dios en un Volkswagen amarillo* y *Esos malditos zombies*, de Efraím Blanco, así como el maravilloso libro de cuentos brevísimos de Roberto Abad, titulado *Orquesta primitiva*, son éxito total en el salón de clase. Tal vez sea por el estilo original, surrealista y contemporáneo de estos autores que los alumnos se sienten atraídos por sus historias. Baste mencionar que cuando he llevado alguno de estos títulos para rifarlos, han sido motivo de álgidos arrebatos y más de un alumno intenta hacer trampa para llevarse el libro.

No obstante, debo confesar que de todos los cuentistas y novelistas antes citados siempre, de manera irremisible, mis favoritos son los alumnos. Ellos, que en 20 minutos crean mundos enteros. Ellos, que en el jardín o en un salón oscuro, gélido, son capaces de replerarse dentro de sí y

extraer historias fantásticas.

Quiero compartir con todos ustedes un muestrario de obras de los alumnos del Taller de creación literaria, esperando que se sorprendan con estos autores anónimos, mis pequeños genios malhumorados y de risas estridentes que son muchas de las veces, en ese rincón de almas astilladas, un aliciente para seguir adelante en este caos llamado vida.

Cómo salvar una vida **Mariana Amador Ortega (16 años)**

De tardes húmedas,
oscuras e interminables.
Así sabe el silencio,
el grito abominable.

Olvida por un momento,
amigo cuervo, amigo.
Olvida mi frágil debilidad.
Me siento mejor contigo.

Amigo mío, amigo,
¿no escuchas tú su voz?
Su voz de azul golondrina.
¡Es primavera! Sol feroz...

El árbol seco florecía,
pero tu vida al fin flaqueaba.
Eras inmortal, como los versos.
¿Qué gusano atacó tu alma?

“Fue una oruga”, susurraste,
antes de perder la razón.
“Se ha transformado en mariposa,

¡Oh!, mi dulce aflicción”.
“Amor, amor, amor”,
grita mi garganta con dolor.
Tus alas negras perecen.
Pero la golondrina,
imira sus ojos!
dorados florecen.

Brevedad **Natalia Medina Mendoza (16 años)**

La muerte es como un segundo: una eternidad subliminal.

Amor blanco y negro **Miguel Iván Cruces Soto (16 años)**

Mi mundo es curioso: desde pequeño no distingo los colores, ninguno de ellos. Así es, tengo vista de perro, pero esto no me ha causado problema alguno. Por ejemplo, el otro día fui al zoológico y me divertí tanto como los demás. Sin duda, mi animal favorito fue el panda.

Me gusta ver películas de Charles Chaplin, son las que más disfruto.

Hace poco conocí a una chica; fue amor a primera vista. Es linda, amable y sabe escuchar. Ella encuentra mi discapacidad divertida; siempre me describe los colores, no importa que yo no entienda muy bien. Es algo muy lindo que compartimos; me hace sentir especial. El otro día le pregunté de qué color era su cabello, ella me contestó que era negro; yo me alegré pues es mi color favorito, o al menos el que siempre veo.

Sin duda alguna, ella es mi arcoíris.

Ausencia **María Fernanda Ramírez Muñoz (16 años)**

Tengo un sofá que huele a cadáver. Es verde y huele a cadáver. No como María, ella huele a buñuelos con miel. Me encanta verla mientras come duraznos: piel de durazno, suave, tersa, morena, apiñonada; su piel tostada se asemeja a mis buñuelos y la miel sabe a sus labios.

Pero el sofá aún huele a cadáver, ¿a dónde se ha ido María?

Sahara **Leslie Sahian Orozco Villar (16 años)**

Ella caminaba, con una sonrisa en el rostro.
Ella lloraba, con esa misma sonrisa.
Ella no era muy guapa.
Ni tenía buen cuerpo.

Pero todos la miraban, todos la querían.
Menos ella.
Una vez soñó con el fin.
Y adelantó el suyo.
Y cuando su garganta dejó de llorar lágrimas rojas,
ella se dio cuenta de que también se quería.
Pero entonces fue tarde.

Cuervo **Alejandra Díaz Ramírez (16 años)**

La chica de los ojos negros miró por la ventana y la brea de sus ojos comenzó una transformación extraña: le crecieron alas. Poco a poco, de su oscuro iris se formaron pájaros.

Y sus ojos quedaron en blanco.
Y su cuerpo quedó vacío.
Y sus labios no se movían.
Y todo eso no le importaba.

Los pequeños pichones con alma de cuervo comenzaron a aletear torpemente.

Con un vuelo frágil sacaron el alma de la chica por la ventana.

Dejando, al fin, todo atrás.
—¿En qué piensas?

Con sus ojos, nuevamente negros, contestó:
—En nada.

El rincón de las almas astilladas

Te envuelve el olor a sueños rotos.
Las caras vacías a tu lado.
Pozos de infinito dolor e indiferencia en cada mirada.

Movimientos frenéticos y gritos estridentes.
Música muda retumba en las paredes haciendo que te estremezcas.

Tu corazón no se inmuta.
Miras a tu alrededor una vez más.
La repugnancia inunda tu garganta de palabras que no dirás jamás.

Tu cuerpo se sacude por última vez.
Tratas de calmar tu agitada respiración.
No lo logras.

Polvo blanco se adhiere a tu piel y tu alma.
Dejas escapar un último y doloroso suspiro.
Te das cuenta de que, a pesar de todo,
no quieres morir.
Demasiado tarde.

Tu cuerpo cae al suelo.
Nadie se sorprende.
“Otro más ha caído”,
en ese rincón de almas astilladas. 🦇

AFORISMOS EXACERBADAMENTE LIBRES EN TORNO A LA LITERATURA Y SUS MALESTARES

Alma Karla Sandoval

Aforismo: sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

CUANDO DIGO LITERATURA, una chicharra está cantando y otra muere en medio del día.	Digo literatura y Héctor es infinito antes de tomar su espada.
*	*
Si al principio fue el verbo, después tuvo que surgir el relato.	En la maleta del padre de Orhan Pamuk hay una lista eterna de razones para no callar nunca que el Fósforo es una vena libre.
*	*
No, no es suficiente con que el mundo exista y la conciencia acerca de él. No es suficiente con intuir lo que hay más allá de esta dimensión. Se sueña, se supone. Se observa el caos perfecto con que gira el café en una taza y alguien dice que así comenzó el mundo.	Claudio Magris, que tanto ha pronunciado la palabra, que ha dicho literatura en italiano con la misma devoción que Italo Calvino, que Salvatore Quasimodo, que Giuseppe Tomasi di Lampedusa, sabe que la conversación derrota a la utopía, que mientras estamos juntos, mientras nos leemos, hay un por qué seguir sobre la Tierra.
*	*
Cuando digo literatura tal vez una guerra empieza. Pero habrá quien se refugie en el mapa de sus propios laberintos, quien insista en inventar su propio espejo.	Pocas verdades como las que se asfixian en Comala o en el Ixtepec de <i>Los recuerdos del porvenir</i> . Pocas verdades como un racimo de quelites, muy pocas, como tres o cuatro cráneos de azúcar sobre la ofrenda anual que se multiplica <i>ad infinitum</i> .
*	*
Un día se escribió un libro de arena.	
*	
Digo literatura y de repente somos todos brujos. Poseemos un don al levantar la cara del texto, entonces reconstruimos al personaje y escuchamos sus palabras con el timbre que imaginamos. Madame Bovary tiene voz ronquita, Alonso Quijano un tiple agudo.	Digo literatura y no tengo que mentirme.
	*
	Cada libro su lector y cada lector sus finales imposibles.

En el *Mal de Montano*, muy recomendable novela de Enrique Vila-Matas, uno de los personajes asegura que contra el Círculo de Praga “nada ni nadie ha podido, ni podrá”. ¿A qué se refiere esa frase?, ¿de qué circunferencia estamos hablando?, ¿por qué es invencible? El narrador catalán alude a la literatura, pero no a cualquiera, sino a la grande cuyo peso y fondo es imposible someter. Sucede igual con toda expresión artística que toca la médula de lo universalmente humano, una expresión que miente muy bien y de ese modo señala la verdad, diría Mario Vargas Llosa.

*

Un arte en el tiempo, pero también en el espacio, “dame un cronotopo y moveré el mundo”. Bajtín sonrío.

*

Inventaré la historia de la joven que quería ser cucaracha.

*

Digo literatura y el sueño se enciende con la rústica lámpara de Orlando: un frasquito repleto de luciérnagas cautivas.

*

Hay algo más debajo de las letras, algo más allá de lo que son, aunque también vivan en silencio.

*

Mc Ondísimo, un no lugar, una tierra de nadie, una selva caliente, un corazón de las tinieblas enterrado en la Isla del Tesoro que era en sí el tesoro.

*

Somos, después de todo, textos de textos que cuentan textos. Somos accidentes narrativos, anagnórisis, peripecias, gráficas de Aristóteles; eso somos.

*

Digo literatura. Invoco el castillo de Montaigne y fragmento, rompo, desgarró lo que aprendí, ése tiene que ser el orden, la arquitectura del pensamiento.

*

Un virus, una leche blanca en los ojos, una insistente ceguera que nos sigue, que evitamos con los libros y sus vacunas.

La niña que roba libros. La muerte que lo cuenta. La niña que mata a su madre y a sus psiquiatras. Chimal que lo dice. La niña de un país vecino que muere de amor y de canciones.

*

Digo literatura y algo quebrado, pero llevado a su última tensión, aseguran los formalistas, se repliega, se enroca como serpiente jugando a estrangulamiento un conejo.

*

Alicia en coma.

*

La Reina de Corazones a punto de cortarle la cabeza al papá de Kafka. He ahí una solución final, un equilibrio de fuerzas cósmicas.

*

El extranjero que dispara en un día nublado. He ahí la verdadera razón de un dilema existencial: escribir o no escribir un diario.

*

El Idiota sin castillos, sin té negro, sin la nieve casi azul de sus tristezas. He ahí una imagen para rescatar Rusia, la del tren, la de la guerra, la de la madre, la de Gogol, Gorki, Tolstói, Dostoievski, la de Marina Tsvietáieva, la de sus cartas a Rilke.

*

Digo literatura sin pretensiones. Sin ganas siquiera de salvarme.

*

Invéntame de nuevo la soledad, Auster, dime que se puede escribir a falta de luna.

*

La verdad es que no fue Atenea quien se le apareció en sueños a Ulises. Siempre fue Calipso, siempre. Y siempre fue suicida.

*

Sólo una vez aquí se desgarraba el rey de Texcoco, sólo una vez aquí, cerca de las flores del cacao y las maldiciones de Quetzalcóatl.

*

No se puede escribir sobre literatura sin hacer literatura. Está prohibido. 📖

SUSURROS AL LECTOR

Lucio Ávila

Leer es una vocación, un oficio en el cual, con la práctica, uno está destinado a ser cada vez más experto. Como escritor, lo que uno acumula son ante todo incertidumbres y ansiedades.

SUSAN SONTAG, *Escribir*

ES EL FIN DE UN VERANO caluroso en Japón y Shizuku, la protagonista de la película *Susurros del corazón* (1995), de Yoshifumi Kondo, devora novelas de ficción la mayor parte de su tiempo. La joven es una lectora hábil que también se prepara, como el resto de su generación, para realizar los exámenes finales del siguiente semestre y, a la vez, realizar pruebas de admisión para la preparatoria. El futuro se presenta sin mayor cuestionamiento hasta que encuentra en las tarjetas de la biblioteca el nombre de Seiji Amasawa, un joven que ha leído varios libros antes que ella.

En su ensayo *El vicio de leer* (1903), la escritora estadounidense Edith Wharton comenta que no hay mayor virtud en la lectura, los lectores innatos leen como respiran sin necesidad de contabilizar o incluso mostrar su habilidad lectora frente al público o los círculos sociales: el verdadero lector lo hace por necesidad, porque es parte de su existencia; no presume de su labor. Shizuku es una lectora innata, lee por vicio, uno que probablemente en nuestro país podría representar una virtud. En torno a la literatura existe un halo de reconocimiento: el lector es considerado como una “persona inteligente” que adquiere conocimiento en cada página; sin embargo, para Wharton, quien vivió el paso del siglo XIX al XX dentro de una Nueva York en transición, la lectura es sólo un resquicio de la modernidad con sus manchas sobre la “difusión del conocimiento” y políticas para una supuesta producción de cultura. Para ella leer no tiene mayor virtud que respirar. Para Shizuku, la lectura es obligada pero también un espacio de recreación

personal, una forma de comparecer ante sí misma. La protagonista de *Susurros del corazón* no le atribuye mayor virtud a la lectura; es un vicio como cualquier otro donde encuentra cobijo, así como el hábitat apacible que es su biblioteca. Su padre, quien es bibliotecario, le comenta sobre la digitalización de las tarjetas de biblioteca; ya no existirán las tarjetas en las que las personas anotan su nombre de forma manual. Esto provoca una desilusión en la protagonista, para quien la letra y el papel adquieren un sentido importante en su transcurso por la lectura. Esta decepción es la antesala de la historia: las pequeñas tarjetas de biblioteca remiten a la melancolía, a un sistema que en la actualidad va en desuso y que, además, conecta a las personas; así es como conoce de nombre a Seiji Amasawa.

En esta película de animación, escrita por Hayao Miyazaki, ópera prima del fallecido director Yoshifumi Kondo (quien trabajó en el Studio Ghibli en varias animaciones), se relata una historia sobre la búsqueda de la vocación en la lectura y la escritura. Shizuku es una chica inteligente, buena hija y traduce canciones del inglés al japonés como pasatiempo, pero también con una motivación personal; desde este punto se plantea que las traducciones no son más que una reapropiación del texto, algo similar a lo que hacemos los lectores con cada libro. La vida de la joven transcurre tranquilamente antes de la pérdida de la inocencia; incluso, la virtud de la lectura se desvanece cuando la vemos dormir hasta tarde, moverse con cierta pereza en el sopor de un verano previo a la última etapa de la secundaria. El espectador no puede de-



Fotograma de *Susurros del corazón*

jar de sentir un poco de melancolía al recordar las tardes de lectura distendida y su falta de compromiso característico de la adolescencia.

Pero Shizuku debe crecer. Un día se encuentra con un gato en el Metro, el minino se sienta a su lado y baja con ella del transporte público. La joven sigue al gato por las calles hasta que se pierde en algún entresijo. “Se sintió como el inicio de una historia”, se dice a sí misma. Ella no lo sabe, pero con este diálogo inicia su verdadera aventura, la parte previa de la película ha sido mera introducción de espacios y personajes en la que conocemos su equilibrada vida entre padres amorosos, una inteligente hermana y su amiga, que hará de confidente. Perseguir al felino conlleva a la curiosidad propia del escritor, aquél que vislumbra historias para contar en cada acontecimiento, el gato (quien tiene distintos nombres según la casa que visita) se asemeja a la inspiración: caprichosa, imprecisa y fugaz, una provocación en sí misma que para alcanzarla o conectar con ella, se requiere de tenacidad. Shizuku vuelve a visualizar al gato y continúa con su búsqueda, que la lleva a la tienda de antigüedades del abuelo Nishi, un anciano que repara un bellissimo reloj cuyos engranajes cuentan la trágica historia de la princesa de las hadas, quien, víctima de un hechizo, es convertida en oveja y sólo a las 12 horas puede ver a lo lejos a su amado, el príncipe de los duendes, que espera hora tras hora la transformación de la princesa.

La película de Kondo y Miyazaki guarda en su relato un sinnúmero de sutilezas; una de ellas recae en los objetos como en las tarjetas de biblioteca, el reloj que cuenta una historia de amor o la pequeña escultura de un antropomórfico gato llamado “El barón de Humbert”. Con la figura del reloj, la historia enuncia que los objetos hablan con nosotros, y si ponemos la suficiente atención, nosotros podremos hablar con ellos. El barón, la figura de un gato con ojos de esmeralda, atrapa a Shizuku desde el instante en que lo ve. ¿Cuál es la historia que guarda el objeto? La joven se ve arrobada por la experiencia en su totalidad; al emprender la partida, grita emocionada: “¡Siento que encontré un tesoro!” Antes no era consciente de cierto componente en sí misma, pero al salir comprende que existe algo más allá de los libros, que hay otros objetos para ver y escuchar, esencialmente para sentir.

La inquietud continúa cuando conoce al nieto del señor Nishi. ¿Podrá ser él Seiji Amasawa? La pregunta externa el deseo de Shizuku, pero las figuras en su imaginario no coinciden; para ella, Seiji tendría que ser un chico callado y tímido, mientras que el impetuoso nieto de Nishi se presenta al inicio como un personaje arquetípico, digno de una novela de Jane Austen: un joven atractivo, inteligente, un poco arisco e incluso burlón, que mantiene un par de confrontaciones con el personaje femenino. El nieto de Nishi es aprendiz de artesano y fabrica violines, desea ir a Italia para aprender

UNIVERSO SIN PUNTOS CARDINALES: LA PERSEGUIDA

Alejandra Atala



Susurros del corazón de Yoshifumi Kondo

el oficio, pero sus padres se oponen; sin embargo, él se encuentra decidido a averiguar si tiene talento e incluso está dispuesto a ponerse a prueba.

En una de las escenas más conmovedoras de la película, el joven lleva a Shizuku a la parte inferior de la tienda, donde penden de lo alto varios violines hechos en clase. Ella se asombra de que alguien como el chico pueda fabricar un violín. Él no se inmuta, es consciente de que cualquiera puede hacerlo; no hay mayor habilidad en ello, lo difícil es perfeccionar la técnica. “Aún me queda un camino largo por recorrer”, confiesa el muchacho. Posteriormente, toca su violín con la condición de que Shizuku cante su traducción de la canción *Country Roads*; con palmas e instrumentos, se unen el abuelo y sus amigos. En esta secuencia, los personajes se aproximan en un proceso de enamoramiento que evita lo cursi. Shizuku comprende que el futuro la espera y que es necesario decidirse. ¿Qué hará ella mientras el joven se prueba a sí mismo, incluso, con la probabilidad de encontrar una respuesta insatisfactoria?

La protagonista se percata de que la lectura no es suficiente: estudiar para los exámenes, graduarse de la secundaria o ingresar a la preparatoria no es el único fin. Las historias de amor no sólo se encuentran en los libros. Existe algo que se le escapa (podría ser la vida misma). “¿Cuándo decidiste tu futuro?”, pregunta Shizuku a su hermana mayor. “Estoy en la universidad tratando de descubrirlo”, responde, y con ello nos esperanza: no todas las

decisiones son definitivas, pero todas tienen consecuencias. La película evade hábilmente puntos moralistas e innecesarios sobre los beneficios de trabajar duro o buscar una vocación, va más allá: de una manera sensible, establece que en primer plano es necesario arriesgarse. Shizuku decide trabajar sobre un relato acerca del barón Humbert mientras el joven viaja dos semanas a Cremona para averiguar si tiene talento. Ella se siente en desventaja, trabaja y se documenta, recurre a libros de metalurgia y mineralogía. No sólo de ficción vive el autor.

En una sociedad que nos oprime en un proceso de educación consecutiva donde decidimos a temprana edad, sin pensarlo mucho y con poca experiencia, a qué debemos dedicarnos, los protagonistas de *Susurros del corazón* toman el camino difícil: el joven se arriesga yendo al extranjero y Shizuku al atreverse a escribir su novela. Esto la lleva a descuidar sus estudios, por lo que mantiene una pequeña charla con sus padres. “Está bien, Shizuku, haz lo que quieras. Pero no es fácil cuando tomas tu propio camino. Sólo puedes culparte a ti misma”, le dice su padre con sobriedad y sin enojo. “Me estoy probado”, asevera la joven en un acto de coraje, pues la búsqueda de una escritura auténtica es un acto de coraje. Ser escritor implica tener una doble práctica: la lectura por vocación y la escritura en la incertidumbre. Podrá ser que la lectura no guarde mayor virtud, pero arrojarle con honestidad al acto de escribir es una tarea titánica.

Un factor sutil pero importante en el relato es la falta de distinción entre arte o artesanía. El hecho de que ella se decida por la escritura y él fabrique violines no representa escala alguna en los procesos creativos, tampoco fomenta ningún tipo de competencia entre la pareja. Es verdad que Shizuku se ve motivada por el personaje masculino como catalizador, pero al final se apoyan mutuamente en un descubrimiento sobre la posible vocación, el primer amor, y que en ocasiones es bueno dejar de lado los libros para escribir uno propio, ya sea en papel o dentro de una historia personal hecha carne. Cualquiera que sea el camino, la película deja en claro que es necesario comprometerse y picar piedra; la metáfora se extiende cuando el abuelo Nishi le enseña a Shizuku una esmeralda sin pulir. Todo relato es burdo, como la piedra preciosa envuelta en otros minerales; para llegar al núcleo de la escritura el camino es laborioso y está lleno de incertidumbres. Probablemente nunca se concrete en un lugar preciso; sin embargo, el recorrido se puede tornar placentero e, incluso, como sucede en *Susurros del corazón*, despertar a la distancia la melancolía de haber vivido un buen relato. 📖

CARGADA DE LIBROS, escribiendo poemas en servilletas de papel, en los cafés o en las fondas, dejándolas al desgaire sobre las mesas y con apenas algunos centavos en los bolsillos, Concha Urquiza caminaba los días de la Revolución, perseguida por su pensamiento infinito, perseguida por su fe y por su conciencia, locutorio en donde tenía lugar su incesante coloquio con Dios.

En *perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?*, escribe en su celda los primeros versos de uno de sus famosos sonetos, la de Asbaje, cuya existencia en el México virreinal estuvo asediada por la sociedad seglar y la eclesial. No será muy distinto casi tres siglos después el suplicio de la poeta también mexicana, Concha Urquiza, si tomamos ese *Mundo* con mayúscula como el ente social que tanto ha lastimado al ser humano en pos de un pretendido comportamiento que busca un hechizo bien común, siempre y cuando comunes hubieran sido estas mujeres artistas tan perseguidas por ambos sustantivos, y con el agregado de ése su pertinaz afán de servirla y de decir verdad acerca del gran misterio que las habitó y que las llevó a hacer juramento vasallático con su reina, la poesía.

Concha Urquiza, nacida en Morelia, Michoacán, en 1910, parecía estar siendo dotada del espíritu y la entraña de la Revolución que convulsionaba entonces a México, si no con la belicosidad, sí con la beligerancia del que está siendo azuzado en su espiritual evolución, dejando en ella no sólo la marca, sino también la herida primigenia abierta y por eso siempre lábil y siempre vulnerada. Concha Urquiza, entre la vida y la muerte, entre la tierra y el cielo, habitó su propia Nepantla, perseguida por el Mundo y perseguida por su propia fe, encarnación misma de su poesía mística.

Delgada y de mechas volanderas, de ojos glaucos y zapatones de monja, trajes sastre, limpia y alejada de todo aquello que tuviera que ver con lo cosmético, ataviada con su inteligencia, dotada de la bella esgrima de las palabras bien plantadas, tolerante y amorosa con el desvalido, intolerante con la prepotencia y la estulticia, Concha Urquiza pasaba los días de su existencia entre la gloria y la gravedad, habitante rotunda de su cuerpo y habitación obediente de su alma. Una cerveza a la hora de la comida y tequilas en jarrito de barro para café, a las horas de trabajo. Diario a la primera misa de la mañana, diario la eucaristía, la comunión con el cuerpo del Amado, de su Amado con quien hablaba largos minutos cada día en oración silente. Miembro del Partido Comunista, por un tiempo; compositora de canciones para la iglesia protestante: para ganarse 50 pesos por cada una y resolver la provisión de sus tres cajetillas diarias de cigarros. Hembra total e intensa en todos sus actos y con sus amantes de tal forma, que sus relaciones no fueron de larga duración; eran más carrera de velocidad apasionada que carrera de resistencia. Su talante no lo permitía, no lo permitía la angustia que le mordía las entrañas cada día y a la que los demás llamaban “crisis nerviosa”, cuando con un pie en el cielo y el otro en la Tierra, se debatía por cumplir con mandato mayor y con sus cabales como terrenas entregas, que fueron siendo agostadas por esa conciencia que iba segando sus deseos y sus industrias, llevándola al seno mismo del estado de sitio, en el abrazo del Amado:

Él fue quien vino en soledad callada,
y moviendo sus huestes al acecho
puso lazo a mis pies, fuego a mi techo
y cerco a mi ciudad amurallada.

EN LA FOTOGRAFÍA

Andrea Ciria

Lo siniestro y lo extraño son ejes que conducen las historias de la escritora morelense Andrea Ciria, cuya prosa ha encontrado un refugio en los géneros fantástico y de terror, a través de los cuales logra –con una gran variedad de recursos narrativos– llevar al lector a explorar sus propios miedos. En mayo de este año, la editorial Lengua de diablo reeditó su primera novela, La sonrisa ajena, y la autora obtuvo una mención honorífica en el 1er Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila 2015, con el texto “Su único ojo”.



Concha Urquiza

Como lluvia en el monte desatada
sus saetas bajaron a mi pecho;
Él mató los amores en mi lecho
y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,
convirtió los deleites en despojos,
ensordeció mi voz, ligó mi vuelo,

hirió la tierra, la ciñó de abrojos,
y no dejó encendida bajo el cielo
más que la oscura lumbre de sus ojos¹.

Abastecida con el imperio de la razón que la llevó a los bordados de sus versos en métricas perfectas como el soneto, la endecha y la lira, y abastecida por las alas místicas de su inspiración, no, Concha Urquiza no fue propiamente rezandera, más bien, dueña de su alma y de su cuerpo, y a éste lo respetaba mucho, incluidos sus apetitos; sin embargo, lo que le pesaba era Dios propio en sus relaciones, es decir, esa conciencia cristalina como la transparencia de sus ojos que desplegaba ante su ser anhelante, la revelación del amor divino que ya la había tocado en secreto y *en celada*.

Amante espiritual, Concha Urquiza en algún momento dijo, con dejo de dulce tristeza: “Cómo siento que no tengo el valor que se necesita para vivir en el mundo amando a Cristo”.

No sabemos cómo, pero desde sus primeros versos Dios encarnaba en sus palabras y en su carne; mística por ser buscada y encontrada por el

Creador, mística porque obedece sus designios y los cumple moradora de las esferas que vivió, en Morelia, Ciudad de México, California y San Luis Potosí, para llegar a su postrero naufragio en Ensenada, en 1945.

Enamorada de Dios, habitante taciturna de la nostalgia del Bien perdido que parecía no encontrar, pero dejándose hallar por Él, ciñendo el oxímoron de su existencia: desasida y desprendida, corpórea hasta sus últimos sedimentos y representada en los tres sonetos que escribió intitulado “Nox”, el mismo año de su muerte, son el corolario perfecto a aquel mandato y su obediencia:

Cómo perdí en estériles acasos,
aquella imagen cálida y madura
que me dio de sí misma la natura
implicada en Tu voz y Tus abrazos.

Ni siquiera el susurro de tus pasos,
ya nada dentro el corazón perdura;
te has tornado un “Tal vez” en mi negrura
y vaciado del ser entre mis brazos.

Universo sin puntos cardinales.
Negro viento del Génesis suplanta
aquel rubio ondear de los triguales.

Y un vértigo de sombra se levanta
allí donde Tus ángeles raudales
tal vez posaron la serena planta². ♣

² “Nox II” (1945), *Sonetos Bíblicos. Antología*, Jus, México, 1990.

¹ “Job” (1937), *Sonetos Bíblicos. Antología*, Jus, México, 1990.

TRAS LA MARCHA DEL HOMBRE ARMADO

Montserrat Ocampo Miranda

En 2012, la artista canadiense Andrea Carr y un grupo de curiosos amantes de la música decidieron fundar el coro "Deo Gracias", en Morelos. No sólo cautiva su dedicación al canto, sino también la pasión con la que se entregan a piezas corales que exigen gran nivel. Recientemente ofrecieron un emotivo concierto en el que interpretaron una obra del compositor británico Karl Jenkins que, gracias a esta interesante crónica, podemos revivir.

INCLUSO LOS SOBREVIVIENTES pueden ser lastimados por la destrucción causada por la guerra. Las luces de la sala del Teatro Ocampo se apagan a las 8:00 p.m. Sólo pueden escucharse los murmullos, susurros apenas perceptibles, del público que espera. El teatro está lleno. Después de la tercera llamada, nadie se atreve a levantarse de su asiento. El escenario ha quedado completamente oscurecido. De pronto, al coro de *l'homme, l'homme, l'homme armé* se escuchan unos pasos. Una sola luz frontal ilumina a los coristas que entran en marcha y proyectan sus sombras en la pared. Sombras gigantes de pies y piernas que, con paso firme, golpean el suelo. Ésta es sólo la punta del iceberg.

La obra *The Armed Man: A Mass For Peace* (*El Hombre Armado: una misa por la paz*) del compositor galés Karl Jenkins ha sido representada 2 mil veces en todo el mundo. Esta pieza fue escrita en 1999 por Jenkins gracias al encargo del Museo Real de Armería para las celebraciones del milenio, además de conmemorar el traslado del museo de Londres a Leeds. Sin embargo, Jenkins también dedicó su obra a las víctimas de la crisis de Kosovo. La obra es una composición contra la guerra que, pese a que toma elementos de las típicas bandas militares como las flautas y los tambores, se basa en una misa cristiana combinada con la canción popular del siglo XV *L'homme armé*, además de cantos gregorianos, fuentes bíblicas, referencias islámicas, entre otros materiales históricos y culturales de diversos orígenes.

En enero de 2015, la maestra Andrea Carr, fundadora de la agrupación coral "Deo Gracias", compuesta por cantantes de los 25 a los 85 años, y la Orquesta Sinfónica del Fuego Nuevo, integrada por jóvenes músicos morelenses entusiasmados por representar a la entidad, decidieron interpretar la obra de Jenkins como un trabajo en

equipo. Entonces no imaginaban la magnitud que tendría el proyecto.

Así, comenzaría una producción grande y ambiciosa que develaría algunas dificultades en el camino. La primera de ellas: el coro. La maestra Carr contaba con pocas voces para una orquesta de 35 elementos, por lo que fue necesario invitar a otros coristas para integrarse al proyecto. Entonces, se unieron dos grupos más: el coro del Centro Morelense de las Artes y el Ensamble Vocal Arión. El trabajo, la colaboración y el entusiasmo por interpretar la obra de Jenkins fue la base que mantuvo unidos a estos grupos artísticos, quienes ensayaban algunas veces por separado y otras en conjunto, como si se tratase de la construcción de una fortaleza que se levanta muro a muro.

Ensayar en espacios prestados, en iglesias o en escuelas, por las tardes, martes, jueves y domingos, ensayar... ensayar... ensayar y construir. El trabajo fue imparable y el proyecto creció más de lo esperado. La maestra Carr supo, entonces, que no podría lograrlo sola. Por lo tanto, coristas y músicos aportaron recursos, unieron fuerzas, orquestaron también fuera del escenario.

Los esfuerzos sumados se dirigían a un objetivo claro: tener la premier de *The Armed Man* en México, en Morelos, a mitad del año. Sin embargo, cuando estaba ya por anunciarse el magno concierto, llegó la noticia de que en Monterrey ya se había hecho la presentación de la misma obra meses antes. Pero esto, aunque quitaba el título de "estreno" en México, no menguó los ánimos de la organización. Ser los primeros no era garantía de nada. El trabajo continuó.

La maestra Andrea Carr sabía de la importancia de esta pieza; estaba convencida de que la música puede sublimar el alma y provocar alegría, risa, dicha, pero al mismo tiempo llanto. *The Armed Man*



Ilustración de Bernarda Rebolledo

Entonces, un atardecer que perdió pronto su brillo, llamaste a la florería. "Necesito muchas flores. Todas. Amarillas. Ha muerto". Preparé los adornos florales que me pediste. No pude cobrártelos. ¿Remordimiento? La gente en el funeral los habrá visto y pensado que era el color que a ella más le gustaba. ¿Tú lo sabías?

Llegamos al chalet por la noche. Desapareciste todas sus fotografías. La consola se me antojó triste, salvo por las figuras de cristal de Murano y un florero con las rosas amarillas. "Quédate conmigo". Lo hice. La primera noche fue como otras tantas; me aprisionaste con tus brazos durante horas, pero amaneciste abrazando una almohada. Por la mañana, antes de regresar a mi florería, tropecé con unas zapatillas de tacón muy alto en el pasillo del chalet. No eran mías. El peor golpe lo recibió mi brazo izquierdo, y un hematoma apareció al poco.

Con la caída del sol cerré la tienda y subí a mi auto. Fui a mi departamento para empacar mis pertenencias. No sabía si debía llevarme todo de una vez. Apenas te conocía. Empaqué algunos vestidos, libros y pijamas.

El trayecto rumbo al pueblo donde se ubicaba el chalet me pareció demasiado largo. Al llegar encendí las luces y caminé hacia la recámara, por el pasillo. Suspiré aliviada al mirar la consola sin foto-

grafías. Entrada la noche, llegaste exhausto. Apenas dijiste "Estoy muerto", y entraste a la cama.

Al día siguiente desayunamos en el comedor. "¿Te gusta la casa? Te mostraré los alrededores, son un bellissimo paisaje". Asentí. Me puse un vestido ligero, sin mangas. Tomé mi sombrero de grandes alas y salimos a dar un paseo. Llevabas tu cámara. "Ahí, entre esos dos árboles con flores", me pediste posar. La marca de la sortija en tu mano izquierda parecía indeleble. Llegamos a un puente de largos maderos. El río, profundo y helado, corría por debajo salpicando gotitas sucias. "Apóyate en la baranda. Mira a la cámara". De vuelta en el chalet, acariciaste mi piel sedosa y perfumada.

Esa noche el cansancio me arrastró a un sueño de colores velados, imágenes desfiguradas por lentes opacos; gruesos cristales que me impedían distinguir cualquier silueta. El constante ir y venir de las luces me aturdía. Algunas veces, en total oscuridad, escuchaba pasos, puertas que abrían y cerraban, e incluso sentía la corriente del viento. Los pétalos amarillos, de flores viejas y mortecinas, caían lentamente junto a mí.

Me desperté en la madrugada y ya estabas en la ducha. Preparé el desayuno. Sentí que me faltaba el aire y abrí las ventanas del comedor. Hacía frío. Te sentaste a la mesa después de besarme. Parecías feliz. "Tengo que salir unos días del pueblo. Iré a la capital". Antes de irte me entregaste tu cámara. "Imprímelas. Quiero tenerte para siempre".

Por la tarde, al cerrar mi florería, fui a imprimir las fotografías. La velocidad del proceso digital no me dio tiempo de pensar en nada. Me entregaron un sobre lleno de imágenes. No pude esperar a regresar a mi auto y las observé ahí mismo. Entonces lo noté: el vestido amarillo, el puente de madera, el rostro cubierto en todas las fotografías, la capelina oscureciendo las facciones. Indiqué al encargado de la impresión que ésas no eran las fotos que quería, sino las más recientes. "En la memoria sólo están ésas", me respondió sabiendo el hombre. Miré con atención las imágenes. El moretón en mi brazo izquierdo estaba ahí, como la marca blanca de tu sortija, inconfundible.

Regresé al chalet indispueta. Me faltaba el aire. Tenía frío. Dejé el sobre con las fotografías sobre la mesa del comedor y me recosté en la cama. Desconozco el tiempo que esperé tu regreso. Cuando desperté, todo estaba oscuro. Escuché tus pasos. Prendiste la luz del pasillo. Sólo pude adivinar tu figura al pasar frente a la consola con los cristales de Murano, que desfiguraban tu sombra antes de que entraras en la habitación y durmieras solo, abrazando una almohada. ❦



Final. Fotografía de Eduardo García

es una profunda reflexión sobre la guerra y sus consecuencias. Presentarla en México tenía todo el sentido del mundo, pues en los últimos años nuestro país se ha convertido en un campo de guerra, en el que la barbarie y la destrucción ha cobrado vidas inocentes por igual. *Incluso los sobrevivientes pueden ser lastimados...* El compromiso era innegable y la monumentalidad de la pieza comenzaba ya a mostrar sus primeros atisbos. Llevar al escenario una obra así fue la batalla, la lucha que había que sortear.

La *suite* sigue el orden de una misa. El *Kyrie* abre con una plegaria: *Señor, ten piedad*. A la que le sigue el *Sanctus*, el cual parece ser un llamado de guerra, desgarrador y amenazante, compuesto por elementos tribales y cantos gregorianos. A éste le sigue *Benedictus*, el cual, con un tono completamente distinto, es una conmovedora afirmación de fe. Después, en el *Agnus Dei* las voces de los coros adquieren un tono mucho más profundo, recordando, por supuesto, al sacrificio de Jesucristo. Y, finalmente, el *Hymn Before Action*, basado en el poema del escritor británico Rudyard Kipling, el cual exalta la ansiedad de los jóvenes soldados por morir. El himno culmina con una frase demoledora: *Señor, concédenos la fuerza para morir*.

The Armed Man es una apología del fin de las guerras. Jenkins la presentó con la intención de que el cambio de siglo, significara una nueva oportunidad para la humanidad de crear y no destruir. *Incluso los sobrevivientes...*

En esta oleada de violencia en México, cada muerte injustificada, la impunidad, los 43 normalistas de Ayotzinapa, cada víctima de esta guerra

inmerecida, tienen un sitio especial en este magno concierto. Están allí, como un recordatorio de que toda muerte importa.

Este proyecto no sólo significó un esfuerzo redoblado para los coristas y músicos, sino también para la maestra Carr: su visión ha comenzado a debilitarse a causa de una enfermedad degenerativa (síndrome Marfán), y recientemente ha empeorado, por lo que piensa que éste podría ser el último magno concierto que dirige. Sin embargo, su talento le ha permitido bregar en las consecuencias de su enfermedad y buscar alternativas y espacios para presentar su trabajo.

Si algo comparten la maestra Carr y Jenkins es la pasión por hacer de la música un momento, una circunstancia; volver perpetuo lo fugaz, marcar en el tiempo y en el espíritu.

El mismo Jenkins mandó un mensaje a la agrupación entera, agradecido por el hecho de que su obra se presentara una vez más. Con palabras muy breves deseó buena suerte y un concierto memorable.

La presentación en el teatro es el último paso, la pieza finalizada, el ensamble de un montón de eslabones que se sumaron.

Cuando las luces se apagan, cuando la marcha aparece, cuando llaman las trompetas y los tambores estallan, cuando las voces cantan y los instrumentos suenan, aparece el hombre armado. *Incluso los sobrevivientes pueden ser lastimados por la destrucción causada por la guerra*.

Éste es el inicio del espectáculo. La tercera llamada. Nadie sospecha lo que ha costado. En el escenario se ilumina la oscuridad. 🎻

LA DEMOCRACIA RADICAL DE DOUGLAS LUMMIS

Jean Robert

De las palabras políticas existentes no cabe duda de que democracia es una de las que más cruelmente se ha abusado. Pero, ¿podemos definir lo que es en realidad? Quizá, para hacerlo, se deba comenzar por lo contrario, por precisar lo que no es, como lo hace Douglas Lummis. Las interesantes ideas de este escritor estadounidense son más que pertinentes para retomar la discusión del número pasado de Voz de la tribu y, de manera crítica, dar pie a la resignificación de una palabra que, en el contexto social mexicano, ha perdido casi todo su valor.

TUVE EL PRIVILEGIO DE CONOCER a Douglas Lummis hace 10 años, cuando preparábamos, junto con otros 14 amigos, el *Diccionario del desarrollo*. *Democracia radical* es un libro que su autor ya meditaba en esa lejana época. Por lo tanto, sospecho que se trata de un *Lebenswerk*, del (qué gran cosa) itinerario intelectual de mi amigo. El que, a pesar de este largo tiempo de maduración, el libro sea corto (160 páginas, más notas e índice) es un mérito más del autor. Es corto, pero denso y tenso, como el tema que trata.

¿La democracia “aún” un ideal movilizador? ¿Pertenece al pasado o al porvenir? ¿O acaso al presente? Más sencillo: ¿“todavía” es posible? Lummis, quien fue estudiante de la *flower generation* en Berkeley, recuerda que en los debates políticos de los setenta y hasta de los ochenta, los demócratas se veían relegados a un poco confortable punto intermedio entre los liberales de izquierda y los marxistas que solían colocarse a la “izquierda” de la democracia, como representantes de un movimiento más “radical”. En aquellos tiempos, la palabra democracia parecía representar el papel de puta en el lenguaje político¹. Se adecuaba a todos los adjetivos imaginables: democracia representativa, popular, o autoritaria... o “democrática”, democracia liberal, democracia socialista, democracia dirigida del liberalismo social, democracia americana, la democracia del “mundo libre”, democracia librecambista. Quien mucho abarca poco aprieta: al querer ser todo, la palabra democracia ya no quería decir nada. Sin embargo, “mientras Georges Bush proclamaba que la democracia había triunfado durante su administración, otros elaboraban o redescubrían una noción de democracia capaz de servir

de base a una crítica, no sólo de las políticas de Reagan o de Bush, sino también del marco ideológico que estos compartían con sus oponentes liberales. A mediados de los ochenta, el discurso sobre la democracia empezó, por primera vez en años, a volverse *interesante*. Este libro es una contribución a este discurso”².

Lummis es actualmente profesor en el Colegio Tsuda de Tokio y colaborador regular de *AMPO*, una revista cercana a los movimientos sociales del Cercano Oriente. Vive en Japón desde hace más de 20 años; mientras trabajamos juntos provocaba nuestra administración por sus largas conversaciones telefónicas en japonés vernáculo con su familia.

Sus intereses políticos lo llevaron a seguir de cerca la *Revolución del Poder de la Gente* de Filipinas, que logró derrocar a Ferdinand Marcos en 1986. La experiencia filipina es el “caso de referencia” de Lummis, pero éste tiene la grandeza de dejar que se transparente lo mucho que su pensamiento ha sido influido por los intelectuales filipinos. Comenta que uno de ellos, después de la victoria electoral de Corazón Aquino, le dijo: “Necesitamos repensar otra vez toda la cuestión de la democracia”. Junto con sus amigos izquierdistas había querido boicotear las elecciones por la razón aparentemente lógica de “que no se puede derrocar a un dictador mediante una elección democrática”³. La acción del pueblo filipino que derrocó al dictador mediante elecciones se apegó a esta “ley de la historia”. El politólogo filipino que Lummis cita había entendido que, en tales casos, la realidad debe invitar a repensar la teoría, no lo contrario.

² P. 10.

³ P. 14.

¹ P. 14.

La palabra “democracia” se ha usado para justificar la revolución y la contrarrevolución, el terror y la mediocridad. Ya que calificar a un régimen de democrático vale como cumplido, Lummis recuerda el aforismo de Georges Orwell, según el cual los partidarios de los diversos regímenes se oponen a que el término sea definido claramente porque saben que si lo fuera tendrían que dejar de llamarse demócratas. En una primera aproximación, *Democracia radical* recoge la voz de los que, como el Movimiento del Pueblo de Filipinas, tratan, en práctica y en palabras, de replantear la cuestión de la democracia en forma radical, es decir, desde las raíces. Se trata de una rehabilitación difícil (es decir, de una devolución de credibilidad), pues la palabra democracia ha sido tan vendida y comprada, tan robada, como el concepto al cual se refiere: el poder del pueblo. La democracia, advierte Lummis, no es todo, pero es algo. Se trata de rescatar este algo de las tautologías y de las “todologías” para que se deje de llamar democracia a lo que no lo es.

La democracia no puede ser el nombre de ningún arreglo particular de instituciones políticas y/o económicas: no es el voto ni la elección libre, aunque estas instituciones pueden apoyar el proyecto democrático, aun menos es el mercado libre, el “Espacio Económico Europeo” o el “Tratado de Libre Comercio”. La democracia no es un “sistema”, sino un proyecto histórico que la gente manifiesta luchando por él⁴. La democracia radical es la lucha del pueblo por el “poder del pueblo”, no un aparato que pretenda representar este poder. De ahí la impresión del lector de que, entre todos los conceptos políticos, la democracia es el más “corruptible”, el que más fácilmente se transforma en su contrario. La democracia sólo puede ser una re-creación jamás acabada. Es un intento, siempre, de reivindicación y una felicidad que, en palabras de los que la han experimentado, no se puede agotar en palabras:

(...) los que han tenido la suerte de involucrarse en movimientos democráticos verdaderamente radicales, y que han tomado una bocanada de lo que podría ser el poder del pueblo, no lo ven como un deber parduco, sino como un gozo. La democracia radical es la aventura de humanos que crean, con sus propias manos, las condiciones de su libertad. Y es una aventura cuyo camino, en gran medida, aún queda por emprender⁵.

En este sentido, la democracia radical es la subversión, no permanente como debía ser la revolu-

ción, sino siempre posible en cualquier régimen, llámese o no “democrático”. Al respecto, Lummis subvierte aquella frase de Bismark, piedra de toque de cualquier *Realpolitik*: la política es el arte de lo posible. Radicalmente, esta frase, parece decir Lummis, es un pasaje que casi podría permanecer a la pluma del subcomandante Marcos: “En política radical, el arte de lo posible es el arte de extender el dominio de lo posible, el arte de crear lo posible a partir de lo imposible”⁶.

Sheldon Wolin sugiere que la democracia debería considerarse como “un momento político, quizá el más político, en el cual lo político es recordado y (re)creado” y, al mismo tiempo, “un modo de ser condicionado por una amarga experiencia y con precarias perspectivas de éxito, pero que sigue siendo una posibilidad abierta mientras se mantenga vivo el recuerdo de lo político”⁷.

Una paradoja atañe a la democracia radical: ésta puede florecer bajo la opresión y perecer estar bajo un régimen “democrático”. Por ejemplo, en Filipinas hubo más libertad concreta (igual a libertades tomadas) en los últimos tiempos de Ferdinand Marcos que ahora, 11 años después. De ahí la sospecha de que la democracia no es más, quizá, que la eterna fugitiva de la historia política: instituciones nominalmente democráticas pueden ahuyentarla, mientras que una dictadura en proceso de dislocación puede temporalmente nutrir la lucha y el proyecto histórico que la inspira.

Se podría argüir –¿pero acaso somos maestros del tiempo y de sus estaciones?– que Lummis, sobre todo en su conclusión, elabora demasiado sobre el tema del carácter fugitivo o fugaz de la democracia: la democracia es una primavera, una estación, inevitablemente seguida por otra, la del invierno. No busquemos demasiado lejos la fuente de estas metáforas climatológicas: quien las puso en circulación fue Thomas Hobbes. Hobbes creía en un “invierno natural” de la sociedad, que llamaba “la guerra de cada uno con todos”, y deletreaba la vieja ortografía *warre*, que es para la sociedad lo que el mal tiempo es para el clima: una “disposición general a la violencia”, una expectativa “realista”: el otro, que acabo de encontrar, me agredirá si no lo ataco primero. Por cierto que Hobbes no creía en un primavera política. Su respuesta era el leviatán: la deposición de la autonomía de cada uno a los pies del Estado, cuya “violencia legítima” mantendrá cierta paz social. Lummis, que no cree en Hobbes, y que quiere sacudir su siniestra herencia de la reflexión política, no propone una versión realista, ni sentimental, ni desesperada ni

⁴ P. 22.

⁵ P. 19.

⁶ P. 157.

⁷ Cfr., nota 2.

cínica del contrato social, sino la “fe democrática”, una *virtud* que consiste en atreverse a confiar en el otro sin tener la entera seguridad de ser correspondido. Habrá estaciones desesperadas, inviernos en los cuales “el mundo brutal” aparecerá desmentir nuestra fe y primaveras que cumplirán nuestra esperanza.

Más allá quizá de su “climatología política”, tengo un reproche que hacer a Lummis. No parece percibir algo que se empieza a concebir claramente en México, en parte gracias a los zapatistas y a su decisión de no buscar jamás el poder: cierta negatividad inherente a cualquier poder. Si bien es cierto que *todo* poder político emana de la gente y no tiene otro origen, el poder robado no es una simple acumulación de los poderes generados. Su esencia negativa estriba en que atañe a un poder negado, a una negación de poder. Illich ha hecho una demostración paralela respecto al valor económico: algo precede históricamente al valor económico: el *desvalor*, es decir, la parálisis de las capacidades de autonomía que los valores económicos podrán llegar a suplir como muletas. Por esto –como lo demuestra claramente Lummis en su segundo capítulo– el desarrollo es el principal enemigo de la democracia, lo cual desmiente las pretensiones “democráticas” de todas las “alianzas para el progreso” –empezando por el TLC– y de todos los seudodemocráticos planes del Banco Mundial. Bajo la sombra del desvalor –que precede a todo valor económico– la economía deja de ser lo que era para Aristóteles: la autogestión de la propia casa, y se vuelve su contrario: la administración de la sociedad por la “ley del hierro” de la escasez. El desarrollo es la negación de la democracia, es la imposición del desvalor, en lo económico como en lo político.

Un “despoder”, un despojo de poder análogo al desvalor, precede necesariamente a la instauración de cualquier poder político. No podemos escapar a lo político, pero “la amarga memoria política” debe registrar esta negatividad. Si bien se puede discutir si toda política implica o no una voluntad de toma del poder, lo incontestable es que toda voluntad política implica *una toma de posición* sobre el poder. Dicha toma de posición puede responder a la negatividad del poder por una negativa o una renuncia. La decisión de no tomar el poder será radicalmente democrática si tiende a reducir, para todos, la exposición a la negatividad del poder.

Lummis tiene razón en sacudir los mitos fundadores de su ciencia: la politología. Pero –de ahí mi reproche– no lo hace con suficiente radicalidad. La democracia ateniense del siglo V a. C. es uno de esos mitos. Empieza con una relocalización autoritaria, militar, de los habitantes de la región de Atenas



Douglas Lummis en una conferencia de prensa frente la embajada de los EE. UU. en Corea del Sur

por Clístenes en 506 a. C. Con ello, los atenienses (¿cuáles?) no descubren tanto la democracia como el poder esencialmente político, es decir, el poder que no se ejerce en las calles y en las casas, sino en consejos especializados y exclusivos, verdaderos clubes de hombres libres y nacidos atenienses. No se ha visto con bastante claridad que este poder político, aun cuando se llama democrático, presupone cierta parálisis previa (cierto “despoder” o desvalor) de las asociaciones “informales”. De esta negación de un principio de asociación libre da fe a la larga práctica del ostracismo, es decir, del destierro de todo ateniense que adquiriera demasiada influencia fuera de los lugares exclusivamente consagrados a la política. Gustavo Esteva cuenta que en el estado de Oaxaca un gobernador de origen indio convocó a los indios a que le expresaran lo que esperaban de su gobierno. Éstos acudieron al lugar acordado y durante horas pronunciaron discursos en la decena de lenguas oaxaqueñas. Al final, un anciano se acercó a la tribuna y dijo en español: “Queremos que usted sea para nosotros como la sombra de un árbol”.

Limitar el poder político a que sea una sombra contra la negatividad de los poderes no es un rechazo anarquista de todo poder político. Es obligar al poder a autolimitarse para que podamos asociarnos libremente y practicar la virtud de la confianza mutua. Es reconocer que, como las lenguas de Oaxaca, todo el *nosotros democrático* se arraiga en un lugar concreto. 🌱

EL GIRO DESCOLONIZADOR COMO RESPUESTA A LA CRISIS CIVILIZATORIA

Sergio Coyote

En la década y media que lleva el siglo XXI puede observarse con claridad la grave situación que vive la humanidad y la profunda crisis que sufre el sistema capitalista, cuyas consecuencias han develado escenarios que atentan en contra de lo humano. Con el estandarte del neoliberalismo, parece que lo único relevante es el dinero. ¿Hacia dónde nos lleva esta crisis? ¿Cómo hay que entenderla y, a partir de ello, generar alternativas? Sergio Coyote nos ofrece algunas reflexiones en torno a este tema.

EL GIRO DESCOLONIZADOR DESDE el punto de vista epistemológico e pretende superar los límites teóricos de la cultura occidental judeocristiana y propone descolonizar el ser, el saber y el poder¹, que pone en el centro a los pueblos oprimidos y explotados en lucha por su liberación.

Esta reflexión se realiza en el contexto del capitalismo neoliberal global, que pasa por una crisis civilizatoria², ya que no responde a las necesidades y problemáticas que sufre el ser humano, y sus respuestas son parciales en la solución de los problemas que tiene la humanidad.

El primer giro descolonizador³ en el México contemporáneo fue el levantamiento zapatista en 1994, al cuestionar el proyecto neoliberal global mexicano que destruye las relaciones sociales, políticas, económicas, culturales y comunitarias de

los pueblos; degrada la vida del individuo, su vida social y su relación con la naturaleza, y propone otra mirada civilizatoria, la comunitaria, en la solución integral de sus problemas.

Las comunidades zapatistas impulsan las estrategias descolonizadoras a través de la autonomía indígena que se cristaliza en los Caracoles y las Juntas de Buen Gobierno. El zapatismo “comparte con diversos movimientos indígenas de América Latina el problema de cómo cambiar el sistema político nacional y, al mismo tiempo, mantener espacios de autonomía dentro de los cuales se respete el derecho a la diferencia”⁴.

En los acuerdos de San Andrés se abordan los derechos de los pueblos indígenas a ejercer su autonomía y cultura, los cuales fueron firmados por el gobierno y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en febrero de 1996. Sin embargo, el Congreso de la Unión, durante el sexenio de Vicente Fox, manipuló y modificó el contenido de dichos acuerdos y aprobó una ley que reproduce el esquema paternalista oficial hacia los pueblos indígenas⁵.

El giro descolonizador tiene sus antecedentes en la teoría de la dependencia, que permite entender económicamente la estructura de la globalización neoliberal entre el centro y los países periféricos; en la teología de la liberación, que busca liberar al pobre de su esclavitud material y espiritual, y en la filosofía de la liberación, que hace referencia al

⁴ Harvey, investigador de la Universidad Estatal de Nuevo México, Las Cruces, menciona que el autoritarismo mexicano tiene tres características: el corporativismo, el clientelismo y el caciquismo. Harvey, Neil, “El significado político del zapatismo”, *El alzamiento zapatista. 20 años después, Proceso*, edición especial, núm. 43, p. 48.

⁵ Harvey, *Ibidem*, p. 49.

¹ Mignolo, Walter, “El desprendimiento: pensamiento crítico y descolonizador”, en *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*, pp. 18-19. Consultado el 20 de febrero de 2015 en <https://books.google.com.mx>.

² Consultar Vega Cantor, Renán, [La crisis civilizatoria] “incluye factores ambientales, climáticos, energéticos, hídricos y alimenticios. La noción de crisis civilizatoria es importante porque con ella se quiere enfatizar que estamos asistiendo al agotamiento de un modelo de organización económica, productiva y social, con sus respectivas expresiones en el ámbito ideológico, simbólico y cultural. Esta crisis señala las terribles consecuencias de la producción de mercancías, que se ha hecho universal en los últimos 25 años, con el objetivo de acumular ganancias para los capitalistas de todo el mundo y que sólo es posible con el gasto exacerbado de materiales y energía”. Consultado el 21 de abril de 2015. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-42/crisis-civilizatoria>

³ No obstante, el primer contradiscurso crítico al interior de la modernidad fue el de Fray Bartolomé de las Casas, en 1514. Consultar a Dussel, Enrique, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*.

proyecto de emancipación social y cultural común a todos los países de la periferia mundial.

En México tenemos aportaciones de Edmundo O’Gorman, con *La invención de América*; Miguel León Portilla, con la *Visión de los vencidos*; Guillermo Bonfil, con su *México profundo*; Leopoldo Zea, con su *Filosofía americana como filosofía sin más*; Samuel Ramos, con *El perfil del hombre y la cultura en México*, entre otros.

EL GIRO DESCOLONIZADOR

El giro descolonizador pretende cambiar los términos y no sólo el contenido de la discusión⁶, por lo que es prioritario trabajar con otras categorías sociales, políticas, económicas y culturales que descolonicen el ser, el saber y el poder como lo menciona el lingüista argentino Walter Mignolo⁷.

Para analizar el giro descolonizador, el filósofo e historiador de origen argentino Enrique Dussel, menciona en el prólogo de su *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*, que hay que superar los siguientes límites: el helenocentrismo, el occidentalismo, el eurocentrismo, la periodificación de la historia, el secularismo tradicional de las filosofías políticas y el colonialismo teórico y mental.

El giro descolonizador busca superar el helenocentrismo al mencionar que la filosofía no nace con los griegos, sino con los egipcios, como lo hicieron saber Platón y Aristóteles; el occidentalismo, olvida las diversas culturas orientales; el eurocentrismo se impone como un discurso universal, hegemónico y poseedor de la verdad y hace una periodificación de la historia arbitraria que responde a sus intereses; el colonialismo teórico y mental, ocurre desde una postura racista al no incluir a América Latina en la modernidad, desde sus orígenes, es decir, no se comprende una Europa occidental sin el saqueo de los recursos naturales del continente americano y los beneficios comerciales se concentran en las metrópolis de los países europeos.

⁶ “Pensar desde categorías de pensamiento negadas: desde la corporalidad del cuerpo negro, la homosexualidad, las lenguas exóticas o desde lo que el punto de vista eurocéntrico llama pasado, como el aymara o el árabe, el urdu y el ruso, el uzbekiano y el zulu, etcétera... El otro paradigma consiste, precisamente, en pensar en la materialidad de otros lugares, de otras memorias, de otros cuerpos. Pensar, en suma, desde lo negado por la retórica de la modernidad bajo la efectiva marcha de la lógica de la descolonialidad”. Consultar Mignolo, Walter, “El desprendimiento: pensamiento crítico y descolonizador”, *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*, pp. 18-19. Consultado el 20 de febrero de 2015 en <https://books.google.com.mx>.

⁷ Mignolo, Walter, *op.cit.*, pp. 18-19. Consultado el 20 de febrero de 2015.

LA DESCOLONIZACIÓN DEL PODER

La descolonización del poder sólo se comprende si se entiende el proceso de colonialidad y descolonialidad del poder, que analiza críticamente el sociólogo peruano Aníbal Quijano:

La colonialidad del poder tiene su fundamento en la categoría de raza, por lo que los blancos se consideran superiores respecto de los negros, indígenas, que los consideran inferiores, dominados, oprimidos. Recordemos la controversia que surgió en la Nueva España, en el siglo XVI, entre Fray Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, donde el poder colonial español se impone y resuelve, después de medio siglo, que los indios son humanos pero paganos, y los ubica en la escala inferior del género humano, justificando la explotación. Esta colonialidad es una asociación de raza, género, etnicidad, que crea este nuevo capitalismo colonial global⁸.

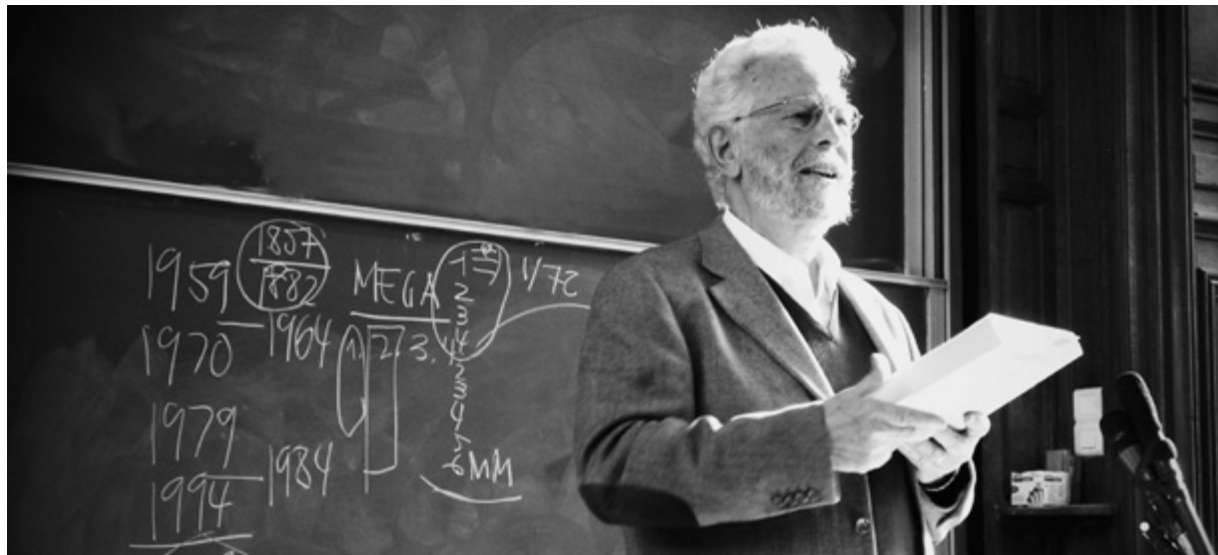
La descolonización no se puede llevar a cabo sin un cambio en el sujeto, en la descolonización de la mente del imaginario histórico y la memoria, en el cambio de la actitud natural racista o individualista de la modernidad a la actitud descolonial de cooperación.

Aimé Césaire, en su *Discurso sobre el colonialismo*, que cita Nelson Maldonado Torres, en su artículo “La descolonización y el giro descolonial”, plantea que la colonización no sólo no civiliza al colonizado, sino que además desciviliza al colonizador. De aquí que se planteen tareas descolonizadoras no sólo para el colonizado, sino también para el colonizador.

Para muestra un botón: actualmente en Estados Unidos sufren discriminación racial las personas de raza negra por defender sus derechos humanos y ejercer el derecho a la manifestación, ya que, son reprimidos y hasta asesinados, como sucedió hace un año con el joven afroamericano Michael Brown, en la ciudad de Ferguson del condado de St. Louis, capital del estado de Misuri.

La intervención extranjera en nuestro país ha sido permanente; por ejemplo, la reciente privatización del sector energético que el equipo de trabajo de la exsecretaría de Estado de Estados Unidos, Hillary Clinton, realizó con el gobierno de Enrique Peña Nieto y que beneficiará a las grandes

⁸ “Colonialidad y descolonialidad del poder”, en este apartado se realiza un resumen de la entrevista realizada al sociólogo peruano Aníbal Quijano. Consultado el 3 de marzo de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=s1D-iPiGgmY>.



Enrique Dussel en Fráncfort, Alemania. Fotografía de enriquedussell.com

empresas petroleras transaccionales como Exxon Mobil, Chevron y BP (*La Jornada* 10/08/15).

En México vivimos, desde la década de los ochenta, la privatización del patrimonio nacional para beneficio de empresas privadas y extranjeras, por lo que podemos considerar, como dicen algunos intelectuales⁹, que en nuestro país existe una colonización corporativa que se ha impuesto a través de las políticas neoliberales.

LA ACTITUD DESCOLONIAL

Desde el punto de vista filosófico, el “asombro” es el punto de partida para el pensamiento crítico y reflexivo. La actitud descolonial nace no a partir del “asombro” por la naturaleza o lo usual, sino a partir del “horror” o espanto ante la muerte. “La búsqueda de la verdad aquí está inspirada no por el desinterés teórico, sino por la no indiferencia ante el otro, expresado en la urgencia de contrarrestar el mundo de la muerte y de acabar con la relación naturalizada entre amo y esclavo en todas sus formas”¹⁰.

Para el filósofo mendocino, Enrique Dussel, la modernidad inició con el “yo conquistó”, que es un “yo práctico” que después se hace ontología, es decir, el conquistador tiene su razón de ser en el conquistado. El “yo conquistó” se hace con el descubrimiento de América Latina: el conquistador es Hernán Cortés. Es el ego conquistador del otro que lo conquista, lo domina y lo pone a trabajar a su servicio en la encomienda, en la hacienda y en el mundo colonial que instala la modernidad,

⁹ Consultar Rodríguez Benítez, Juan Carlos, “Colonialismo Corporativo”, consultado el 12 de agosto de 2015 en <https://litigationessentials.lexisnexis.com>.

¹⁰ Maldonado Torres, Nelson, *ibidem*, p. 67, consultado el 11 de abril de 2015.

por lo que resulta imprescindible superar la visión helenocéntrica de los griegos que consideran que “el ser es”, cuando en realidad el “no ser” es el bárbaro. Entonces, el latinoamericano “no es” el que está fuera del ser: es una filosofía bárbara¹¹.

El método que propone Enrique Dussel es la anadialéctica o dialéctica positiva, que permite comprender al esclavo que es negado y superar su esclavitud; significa pasar a un sistema donde no hay esclavos; el esclavo deja de serlo cuando tiene una utopía en la que él ya no es esclavo y esa utopía es positividad. Entonces, el origen del proceso no es una negación de la negación, sino que es una afirmación previa que permite negar la negación y le llama “analéctico”. La analéctica significa ir más allá de la totalidad y encontrarse con el otro, que es originalmente distinto y, por lo tanto, su *logos* irrumpe más allá de su comprensión del ser, de su interés. El Otro no es la pura individualidad: es persona, es pueblo, clase.

Todo proyecto de emancipación tendrá que superar el helenocentrismo, el occidentalismo, el eurocentrismo, la periodificación de la historia, el secularismo tradicional de las filosofías políticas, el colonialismo teórico y mental, ante la crisis civilizatoria que actualmente vive la humanidad en todos los aspectos.

El giro descolonizador reconoce la exterioridad del Otro; esta manera de abordar la realidad contribuye a reconocer otras luchas locales que buscan la libertad de los oprimidos y excluidos, y a observar que hay un sinnúmero de estrategias para llevar a cabo la descolonización del ser, el saber y el poder. 📌

¹¹ Resumen de la entrevista que realizaron estudiantes del Pensamiento Latinoamericano al filósofo Enrique Dussel, en su visita a Noruega, del 18 al 21 de abril de 2012. Consultado el 16 de mayo de 2015.

LA UAEM Y SU COMPROMISO CON LAS VÍCTIMAS

Roberto Villanueva

La Universidad Autónoma del Estado de Morelos es la primera institución de educación superior en México que cuenta con una dirección especializada en atención a víctimas. Este espacio surge de la necesidad de devolver el nombre y el rostro a aquéllos que han sido señalados por el Estado sólo como cifras de los daños colaterales de la violencia. En las siguientes páginas, Roberto Villanueva, quien esta cargo del área, ahonda en los ejes que marcan las acciones de la dirección.

A LO LARGO DE LA ÚLTIMA década, el horror y la inhumanidad de las acciones cometidas tanto por grupos delictivos como por elementos del Estado mexicano –acciones que son consecuencia de la estrategia fallida de la guerra contra las drogas– han transformado la vida de miles de personas y comunidades que han sido víctimas del delito y de las violaciones a derechos humanos. Si bien la transformación involucra factores como el miedo, el trauma, el duelo, la marginación o la destrucción del tejido social, también ha creado nuevos actores y movimientos sociales que han logrado influir en la vida pública de nuestra nación, teniendo como principales motivaciones la búsqueda de la memoria, la verdad y la justicia, así como impedir que aquello que les sucedió a las víctimas no vuelva a ocurrir a nadie.

En este contexto, el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD) nos enseñó desde su surgimiento que las víctimas no son parte de los daños colaterales, no son cifras; nos enseñó que las víctimas no sólo tienen nombre, sino que también poseen una identidad que debe ser recuperada; además, dejó claro que hay que llevar a cabo todos los esfuerzos posibles para reconstruir el espacio social que dejaron todas las personas que fueron asesinadas, desaparecidas o desplazadas, así como tomar acciones para contrarrestar las repercusiones generadas a partir de su ausencia en la sociedad.

Una de estas acciones es la que hemos construido en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM): la Dirección de Atención a Víctimas (DAV), un espacio que surge gracias a la lucha y experiencia de las víctimas y los familiares de éstas, que nos han enseñado que es necesario transformarnos en cada uno de los aspectos de nuestra sociedad, incluyendo a las universidades.

Así, con la intención de crear un área especializada en atender a las víctimas de la violencia en México, nuestra universidad inició un proceso que espera sea un ejemplo para otras instituciones de educación superior, ya que es importante que comiencen a involucrarse activamente en las manifestaciones públicas de exigencia de justicia. Este proceso nos recuerda, como lo hizo el MPJD en 2011, que México se encuentra sumido en una emergencia nacional y de seguridad humana que debemos enfrentar todos los sectores de la sociedad.

Desde la DAV caminamos para que esto no vuelva a suceder. Frente a la impunidad pedimos justicia, frente al olvido queremos memoria, frente a la guerra buscamos la paz.

ACTIVIDADES DE LA DIRECCIÓN DE ATENCIÓN A VÍCTIMAS

Ante la profunda crisis de justicia y la creciente inseguridad en el país, específicamente en el estado de Morelos¹, el 28 de marzo de 2014 el Consejo Universitario de la UAEM respondió a esta problemática aprobando la creación de la DAV, a cargo de la Secretaría de Extensión, puesto que esta problemática constituye una amenaza para la integridad de los

¹ Entre 2006 y 2010 en el estado de Morelos se denunciaron 220 mil 780 delitos del fuero común, alrededor de 80 mil robos, 20 mil lesiones dolosas, 4 mil homicidios, mil 500 violaciones, entre los más significativos por su dimensión. En este periodo, el incremento de todos los delitos del fuero común denunciados ante agencias del ministerio público fue modesto (4.2%), pero no así el de los homicidios (519%), secuestros (507.7%), robos (507.6%), violaciones (416%), y lesiones dolosas (365%). Programa Institucional de Desarrollo 2012-2018, UAEM (PIDE).



Familiares de víctimas durante la inauguración del Memorial y la “Calle 28 de Marzo”, en memoria de las víctimas del estado de Morelos. Fotografía de Dirección de Educación Permanente UAEM

morelenses y, de manera particular, para las personas que conformamos la comunidad universitaria.

A lo largo de 14 meses, la DAV, por medio del diálogo, la solidaridad y la colaboración², ha generado diversos espacios de formación y articulación que han iniciado un programa de acompañamiento a víctimas de violaciones a derechos humanos y del delito. Las líneas de trabajo que hemos decidido implementar y sus respectivos proyectos son los siguientes:

1) Formación: en la atención a víctimas, la formación es una de las acciones que genera nuevos procesos para el desarrollo profesional y organizacional. Es por ello que desde la dirección se generan acciones que permitan el acercamiento a nuevas herramientas pedagógicas especializadas en la materia. Hemos ofrecido diversos cursos, conferencias y talleres gratuitos a solicitud de cualquier persona o institución pública o privada. Además, llevamos a cabo diplomados especializados. Los

² Todos los proyectos de la DAV se han desarrollado con la participación de estudiantes (servicio social y prácticas formativas), instituciones públicas y especialistas en atención a víctimas y transformación positiva de conflictos (nacionales e internacionales).

principales proyectos realizados en esta área son los siguientes:

- Diplomado en Derechos Humanos, Memoria y Construcción de Paz 2014.
- Diplomado en Acompañamiento Psicosocial a Víctimas de la Violencia 2014.
- El 25, 26 y 27 de marzo se llevaron a cabo las “Jornadas Universitarias en conmemoración del Día Estatal de las Víctimas”, en el que se ofrecieron cuatro ponencias y nueve talleres. Esta actividad fue coordinada en conjunto con las facultades de Derecho y Psicología del mismo campus universitario.
- El 28, 29 y 30 de marzo se hicieron las jornadas universitarias “La Universidad y su compromiso con las Víctimas”, en la Facultad de Estudios Superiores de Cuautla, que se compuso de nueve conferencias magistrales, 30 talleres y una participación de alrededor de 800 alumnos. Esta actividad fue coordinada en conjunto con las Facultades de Derecho, Psicología, Sociología y el Posgrado en ciencias Sociales.
- En coordinación con la Procuraduría del DIF Cuernavaca se realizó el curso-taller para Facilita-

dores de la Mediación del Conflicto Familiar, con la finalidad de disminuir el número de víctimas en contextos familiares.

2) Investigación: la generación de conocimientos y reflexiones en torno a los diversos ámbitos de las problemáticas y demandas de las víctimas de la violencia es una necesidad social; sin embargo, son pocos los procesos que se han generado desde el ámbito universitario, razón por la cual desde la dirección se impulsa la tarea de la investigación especializada, tomando en cuenta un marco de investigación aplicada que permite generar insumos para el debate académico y de la opinión pública.

- El primer documento de investigación de la DAV se publicó en octubre de 2015, a través de la creación de una revista digital, *Resiliencia*, especializada en atención a víctimas. El número inaugural se centrará en recuperar la experiencia nacional³ e internacional de las políticas públicas creadas para la atención a víctimas; para ello, 10 especialistas en la materia contribuyeron con artículos analíticos.
- La dirección cuenta con un catálogo bibliográfico especializado en la materia, tanto en formato físico como digital, el cual puede ser consultado en nuestras oficinas o solicitado a través de nuestras cuentas de correo electrónico⁴.

3) Documentación y atención a víctimas: la universidad es un espacio que tiene credibilidad en el espacio público⁵; la labor de documentar casos de víctimas de la violencia resulta una acción noble frente a una problemática tan grave; además, representa uno de los insumos principales para la recuperación de la memoria, el derecho a la verdad y la búsqueda de la justicia para las víctimas y sus familiares. En este sentido, se generan pasos para la documentación, orientación psicosocial, acompañamiento y seguimiento de casos.

- Los horarios, servicios y directorio de atención de la DAV pueden consultarse en <http://www.uaem.mx/organizacion-institucional/secretaria-de-extension>.
- Sistema de Orientación a Distancia ORIENTEL, a través del 01 800 00 5 68 36 (número gratuito en todo el país); se brinda información, orien-

³ En el ámbito nacional se analizaron las experiencias de la Ley General de Víctimas, así como las leyes de víctimas de Baja California, Coahuila, Morelos y Nuevo León.

⁴ sedireccionvictimas@uaem.mx, roberto.villanueva@uaem.mx.

⁵ En el ámbito internacional se analizaron las experiencias de Chile, Colombia, Guatemala y Perú.

tación, apoyo psicológico y canalización a toda persona que lo solicite, tanto por vía telefónica como por Internet.

4) Articulación y colaboración: las acciones a favor de los derechos de las víctimas de la violencia que generen un verdadero impacto en el espacio público sólo pueden desarrollarse en articulación con otros actores públicos que trabajen en la defensa y promoción de los derechos humanos. Se busca generar acciones articuladas tanto con la sociedad civil y autoridades gubernamentales, como con la academia en el rango local, nacional e internacional. De enero a mayo algunas de las actividades que hemos realizado son las siguientes:

- Junto con familiares de víctimas de Morelos y el MPJD inauguramos el Memorial y la “Calle 28 de Marzo” en memoria de las Víctimas del Estado de Morelos, ubicado en la entrada sur de la UAEM. Asimismo, creamos e inauguramos la pieza escultórica *Porque tenemos memoria, sembramos justicia*, en la plaza de armas de la ciudad de Cuernavaca.
- El 23 y 24 de mayo colaboramos en la primera Feria Itinerante por la Paz, en la colonia Antonio Barona, en Cuernavaca. Las organizaciones convocantes fueron *The NonViolence Project* y *ArsSocialis*; el proyecto fue generado gracias a la colaboración de alumnos del Diplomado en Derechos Humanos, Memoria y Construcción de Paz.
- Junto con el grupo 43 de Amnistía Internacional México se inauguró la “Campaña Contra los mitos de Desaparición Forzada en México”. El evento se llevó a cabo en la Facultad de Derecho de la UNAM.

Para finalizar, es importante mencionar que el compromiso de acompañar a las víctimas por parte de la UAEM no sólo se ha dado a través de la DAV, si no que también es un compromiso institucional que se refleja en diversas acciones que destacan a nuestra universidad como la única institución de educación superior del país que acordó, a través de su Consejo Universitario, no solamente expresar su solidaridad con los familiares de los 43 estudiantes víctimas de desaparición forzada de Ayotzinapa, sino también realizar una marcha que fue encabezada por nuestro rector, Dr. Jesús Alejandro Vera Jiménez, en la que participaron estudiantes, personal académico y administrativo. 🇲🇽

LÍMITES Y POSIBILIDADES DEL CONGRESO DE LOS PUEBLOS DE MORELOS

Alij Anaya

Minas, termoeléctricas, autopistas, obras inmobiliarias, entre otros, son algunos de los proyectos que ponen en peligro directamente a las comunidades, barrios y pueblos originarios; obras que son reflejo de la inconsciencia y la descomposición del gobierno, del Estado mexicano y de las instituciones en general. Con la intención de reflexionar sobre las problemáticas y diseñar alternativas y estrategias de vinculación, se realizó el Congreso de los Pueblos de Morelos en las instalaciones de la UAEM. Alij Anaya, quien ha participado de cerca en estos procesos de organización, nos comparte una lectura crítica sobre el encuentro.

ESA MAÑANA DE ABRIL, la historia y la impaciencia se apropiaron del intento más reciente por articular las luchas de los pueblos de Morelos, en defensa del territorio y de la vida. La dificultad de escuchar, las ganas desmedidas de hablar, construir, organizarnos y transformar, además del azoro y lo complejo que de por sí ha sido siempre estar juntos, se amontonaron el miércoles 22 de abril en el auditorio Emiliano Zapata de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, al norte de Cuernavaca.

El Congreso de los Pueblos era el resultado de un proceso relativamente largo de diálogo entre luchadores sociales de algunas comunidades de Morelos y un grupo de trabajo de una universidad que, con la bandera de la inclusión y el compromiso de la responsabilidad social, ha intentado tejer puentes y proyectos de trabajo con actores que incluso pueden tener como marca de identidad resistir las iniciativas económicas y políticas del Estado. Es el caso del Congreso de los Pueblos de Morelos, que inició su trazo desde mediados de 2014.

La marca distintiva de este Congreso de Pueblos, que hasta ahora ha decidido llamarse así cuando efectúa sus sesiones ordinarias, pero el resto del tiempo se presenta como Asamblea Permanente de los Pueblos, es la defensa y la puesta en práctica de la autonomía como apuesta política. Tal punto de partida y declaración de identidad lo sitúan de lleno tanto en el terreno de la batalla por la vida como en un campo de guerra, cuyo enemigo evita y posterga su derrumbe a base de golpes, hegemonías teóricas e intimidaciones.

Ante ello, los habitantes de los pueblos y comunidades que integran el Congreso coinciden en

defender la posibilidad de organizar de manera autónoma, sin injerencia de partidos políticos e iniciativas externas que ataquen a sus comunidades, sus propios modos de trabajo, justicia, alimentación y convivencia; además, coinciden en señalar al Proyecto Integral Morelos como el principal obstáculo de ese horizonte. Más aún: coinciden en argumentar que este megaproyecto destruiría la posibilidad de tejer ése u otros horizontes colectivos¹.

El problema en este choque de proyectos, el del desarrollo capitalista “integral” y el de la resistencia comunitaria, cuya disputa en Morelos es una más de las tantas batallas que definen el presente de América Latina, es que esta vez queda volando en medio de ellos nuestro futuro. Hoy más que nunca, la posibilidad de elegir nuestros modos de trabajar, convivir, alimentarnos, sanarnos e incluso pelearnos tiene por rival una maquinaria que, de manera descarada e inverosímil, muestra por rostro el despojo y por resultado final la devastación total.

Quizá la humanidad siempre está en juego, pero el grado de peligro contemporáneo impulsado por los megaproyectos es tan grande y avasallador que caminantes y escuchas tan serios como

¹ Para un análisis detallado de las implicaciones socioambientales del Proyecto Integral Morelos, véase Flores Solís, Juan Carlos y César Vargas, Samantha, “La defensa de los pueblos del Popocatepetl ante el Proyecto Integral Morelos”, en Claudia Composto y Mina Lorena Navarro (comps.), *Territorios en disputa. Despojo capitalista, luchas en defensa de los bienes comunes naturales y alternativas emancipatorias en América Latina, México, Ciudad de México*, Bajo Tierra Ediciones, 2014. Este artículo también se encuentra en el blog de la Asamblea Permanente de los Pueblos de Morelos: www.apmorelos.org.

Raúl Zibechi se animan a utilizar metáforas apocalípticas en sus reflexiones:

Me gusta hablar del Arca de Noé. Creo que las arcas ahora son las comunidades en resistencia, estén en el lugar que estén, pueden ser los caracoles o la colonia autoconstruida La Polvorilla del PPFVI (Frente Francisco Villa Independiente), no importa. Me refiero a espacios y territorios donde podamos hacer la vida integral que mencionaba, donde seamos autónomos del modo más completo posible, desde el agua y la comida hasta la salud y la educación. La autonomía es el arca que nos puede salvar del diluvio capitalista².

En noviembre de 2014, al final de uno de los años más brutales del largo y atroz inicio del siglo mexicano, al reflexionar en el Foro Internacional “Comunidad, Cultura y Paz” sobre el derrumbe del Estado como forma ideal de organicidad social, Gustavo Esteva dejó entrever que, así como se necesita una mentalidad monstruosa para querer controlarlo todo, *querer cambiarlo todo* quizás aloje también resabios mentales, conceptuales y operativos de aquello que queremos transformar³.

En uno de los periodos más terribles para los movimientos sociales en México (2014 incluyó, por ejemplo, la intrusión paramilitar en Caracoles Zapatistas y la noche del 26 de septiembre en Iguala, Guerrero), y aun cuando las redes de solidaridad, apoyo y denuncias colectivas de nuevo estuvieron activas y fueron masivas, las rebeliones autonómicas apreciaron de manera nítida cuál era su límite de acción y cuál la posibilidad de cada cual. Quizá atinaron a leer hasta dónde llegaba su capacidad de *hacer* y transformar.

En Candelaria, Campeche, entre la humedad y la lluvia, después de tomar varios respiros y decidir si nos mantenía la mirada y por tanto su palabra, Omar García compartió una reflexión alejada de la resignación, muy cercana a una mezcla de humildad y fortaleza:

Qué mejor que algo de este tipo, algo del tipo de la autonomía, de la resistencia, desde abajo y a la izquierda, como bien se dice. Es el único mensaje que puedo dar, yo no tengo un mensaje ni de ánimo ni de desánimo. Y si verdade-

² En Zibechi, Raúl, *Latiendo Resistencia. Mundos nuevos y guerras de despojo*, Monterrey, El Rebozo Palapa Editorial, 2015, p. 36.

³ Esta participación puede escucharse en la dirección electrónica www.foroporlapaz.org.mx/participantes/gustavo-esteva.

ramente hay voluntad de cambio, hay que traducirlo en hechos, todos, en todas partes. Se lo dije a la radio *Ké Huelga*: ya no se trata de mandarle frijolitos a los pobrecitos padres de Ayotzinapa, ni de mandarles una cobijita a los pobrecitos padres de Ayotzinapa. No, guarden esa cobijita y ese kilo de frijol para ustedes mismos, porque hay que generalizar la lucha en todas partes, hay que generalizarla; si no, después vamos a estar trayendo frijol desde Ayotzinapa para acá.

Y ese mismo diciembre de 2014, antes de arrancar la compartición del Festival Mundial de las Resistencias y las Rebeldías contra el capitalismo, en Amilcingo, Morelos, Samir Flores adelantó las siguientes palabras:

Los que ya estamos en este camino creemos que lo podemos hacer e invitamos a todos los que nos escuchan a reflexionar. No queremos que piensen cómo lo estamos pensando, ni que digan lo que estamos diciendo, sino que ustedes analicen lo que estamos pensando, analicen lo que está pasando. Ésa es nuestra verdadera intención. No nos interesa, como algunos otros gremios, vencerlos. No. Convézanse ustedes mismos. Convézanse a raíz de lo que ustedes están mirando o, de lo contrario, si no les convence, también están en todo su derecho, y muy respetable.

¿Las fronteras alojadas en estas reflexiones son límites y barreras? ¿O será más bien que aquéllos y éstas se evaporan para dar paso a posibilidades asequibles y reales? Si el Estado ha sellado con los partidos políticos, las cámaras de diputados y senadores, y las farsas democráticas no dan oportunidad de poner en práctica precisamente tales posibilidades; si las excusas organizativas, las imposiciones y las competencias homicidas comienzan allí donde se cree que no es posible estar juntos y organizarnos sin rendir ni pedir cuentas a instancias externas y jerárquicas, para *quedarnos* y *estar* en espacios controlados únicamente por nosotros mismos, ¿estamos siendo demasiado ingenuos e ilusos, o estamos conquistando nuestros límites y nuestras posibilidades?

¿Y si es la herencia del *querer cambiarlo todo* la que nos hace tildar como migajas los esfuerzos por priorizar las victorias y los avances de nuestras arcas autonómicas? Reorientar la energía, el ánimo, la pasión y el miedo siempre desconcierta, desde luego, ¿pero acaso tenemos que seguir jugando un juego cuyas reglas simplemente no nos permitirán evitar la derrota como especie



Congreso de los Pueblos de Morelos. Fotografía de Prensa UAEM

humana? La distancia entre la perspectiva de organizarse y dar batalla para cambiar la vida *hacia arriba –no desde arriba, sino hacia arriba, hacia “arribas”* que además tienen otros “arribas” más voraces, depredadores e inalcanzables– u organizarse –iy por si fuera poco: arriesgar la vida y la libertad en ello!–, para permanecer *aquí y a los lados*, pareciera abismal, pero a lo mejor es en esa decisión que late urgente y desahogada nuestra posibilidad de sobrevivir.

O quizá la devastación ha sido tan grande que, como apunta Naomi Klein al final de la imprescindible *La doctrina del shock*, es imposible omitir la sensación de que sólo estamos reconstruyendo los escombros del capitalismo del desastre⁴. Pero aquellos que los protegen saben que en esos escombros laten las semillas de probables mundos nuevos, y de hecho intentan organizarse desde hace muchos años para no dejarlos perecer. Desde 2007, el Congreso de los Pueblos de Morelos de esa década adelantaba al final de su manifiesto lo siguiente:

Queremos que los pueblos que llevan años de no ser escuchados por los gobiernos se sumen a nuestro movimiento, sin importar las creencias o filiaciones políticas de los afectados. Lo único que esperamos es que todos seamos conscientes de que si tratamos de jalar agua para el molino de los partidos o de las organizaciones sociales, no vamos a lograr revivir nuestros lazos colectivos ni vamos a poder actuar eficazmente por nuestros lugares. Por eso necesitamos remover toda la cultura política que nos tiene

⁴ Véase Klein, Naomi, *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Madrid, Editorial Planeta, 2007, p. 605.

hundidos como pueblos. Los pueblos necesitamos urgentemente unirnos entre nosotros y crear algo completamente nuevo (...) Llegó el momento de actuar. Tenemos que entender que si la lucha de cada pueblo está aislada, se condena a la derrota, al despojo, a la destrucción de su organización comunitaria, y a ver morir cada uno de sus recursos vitales y de sus sueños. Los pueblos que nos juntemos no podremos ser derrotados jamás⁵.

Entonces, esa mañana y esa tarde de abril de 2015, la historia y la impaciencia –decíamos– se apropiaron del intento de esta década por articular las luchas de los pueblos de Morelos en defensa del territorio y de la vida. A pesar de tres asambleas regionales previas al Congreso realizadas para que las comunidades se encontraran e imaginaran propuestas de resistencia y acción colectiva, a pesar de los encuentros del 31 de enero en Alpuyecá, del 28 de febrero en Tepoztlán y del 14 de marzo en Amilcingo, el 23 de abril el Congreso de los Pueblos aún no tenía claro no ya cómo cancelar, sino cómo resistir al Proyecto Integral Morelos ni cómo construir la Autonomía de los Pueblos.

Ahora, a un mes de su siguiente sesión ordinaria en Huexca, Morelos, la Asamblea/Congreso de los Pueblos apenas tiene varias pistas y unos cuantos avances de trabajo y movimiento. Pero tiene también la resistencia y el coraje que ciertos habitantes de sus comunidades siempre han irradiado y heredado. Y le falta lo que siempre ha faltado: saber cómo hacer para contagiar la rabia, el anhelo y la esperanza de tener en nuestras manos un poco más de control de nuestro propio destino.

A pesar de la tragedia nacional y de ciertas cifras, datos, ciudades y hechos monstruosos, pero también a partir de grandes experiencias y esfuerzos concretos, varios de quienes hemos participado tenemos ganas de andar senderos colectivos y políticos más abiertos, participativos, ágiles y experimentales que cobijamos con la palabra *autonomía*; a pesar de nuestros distintos y variados enojos, victorias y derrotas. Y sabemos que nuestro camino es uno de los caminos más reprimidos, lentos –ia veces peligrosamente lentos!– y vilipendiados, pero con todo y eso nuestros pasos, nuestros sueños y nuestros límites han decidido alimentar esa huella y caminar ese horizonte. Allá es que vamos.

Inicios de septiembre de 2015. 📍

⁵ Fragmento final del *Manifiesto de los Pueblos de Morelos* leído en Xoxocotla el 29 de julio de 2007.

¿CUÁNTOS PSICÓLOGOS SE NECESITAN PARA CONSTRUIR UN BEBEDERO?

Luis Marín

Hace un par de años, en la facultad de Psicología de la UAEM, un grupo de estudiantes comenzó a vender café para continuar con sus estudios. Esta iniciativa se fue transformando hasta convertirse en una organización estudiantil llamada La Carpa, que pretende vincular a la comunidad a través del comercio justo, actividades culturales y deportivas y, sobre todo, la convivencia. La construcción de un bebedero público en la explanada de dicha institución ha sido una de sus aportaciones. Luis Marín, quien integra la organización, escribe sobre esta experiencia.

EN LA FACULTAD DE PSICOLOGÍA de la UAEM se ha construido un bebedero comunitario con forma de pozo de pueblo. Aunque modesto y humilde, podría resultar risible, la verdad sea dicha. Al lado del bebedero que la comunidad estudiantil ha tenido a bien nombrar “psicobebedero”, se yergue también una carpa maltrecha y corroída, hecha a base de bambú que, a pesar de todo, ha soportado embates con estoicismo. En este ensayo proponemos detenernos ya no sólo a contemplar esa mole de hormigón cilíndrico y la tienda bajo la cual se venden productos alimenticios, sino también a pensar lo que se esconde más allá de la apropiación de un espacio público, ya que, como dijo el arquitecto Juan José Kochen: “El espacio es público sólo cuando se activa por la presencia de una acción colectiva”. Para ello es necesario repensar La Carpa.

QUE NARRA CÓMO LA MELANCOLÍA REVOLUCIONARIA DE LA ORGANIZACIÓN ESTUDIANTIL, DESPUÉS DE SER INFÉRTIL, DIO FRUTO. Y QUE NARRA TAMBIÉN CÓMO LA PALABRA EMPEZÓ A ANDAR, Y OTROS AFORTUNADOS SUCESOS

Suponga usted que estudia en la facultad de Psicología de la UAEM y que, con un poco de mala suerte, fue matriculado en el antiguo plan de estudios que se presumía “flexible”, para que el estudiante pudiera estudiar y trabajar, sin que eso fuera en efecto cierto o posible siquiera. Suponga que en dicha facultad los sueños altivos proliferaban, y las buenas lenguas hablaban de proyectos estudiantiles como, por ejemplo, una copiadora y biblioteca comunitarias, una cooperativa, etcétera, los cuales, por cierto, no dejaban de ser rumores de pasillo. Suponga que, como estudiante, le guste o no, debe ceñirse a los parámetros o reglamentos que imponga un estatuto, mandamiento o ley orgánica, a pesar de que estas legislaciones no respondan a la lógica de lo que es justo e injusto, sino de lo que es legal o ile-

gal. Suponga que, constreñido por una apabullante realidad externa y cansado de las melancólicas promesas revolucionarias, decide organizarse con otros igual de constreñidos y cansados que usted. Los busca. ¿Hay otros? Suponga que sí. Aunque, contrario a lo que esperaba, no son cientos, sino apenas unos cuantos. Acaba usted de entrar al intrincado camino de la resistencia. Si pensaba que las cosas serían sencillas a partir de este punto, se dará cuenta al poco tiempo de que en este mundo, como dicen, el sentido común es el menos común de los sentidos. Ha decidido comer del fruto prohibido, del Árbol del bien y del mal, y ha desobedecido la norma, ha faltado al estatuto, ha infringido la ley y debe ser expulsado del Edén, del sagrado pasto verde. Por así decir, se ha quitado una venda de los ojos y puede ver con mayor lucidez el panorama completo. Puede ver, por ejemplo, que al igual que usted, con limitadas posibilidades o alternativas, sus compañeros padecen la crisis económica, como el resto de la población en México, y que estudiar y trabajar es simplemente imposible. También puede ver que la coherencia entre lo que aprendemos en clases no coincide con lo que pasa fuera del aula. Discierne, entonces, que tras esa cinta amarilla que taladra un “PRECAUCIÓN” en la pupila, para no pisar el pasto, en realidad se esconde un macabro privilegio de clases que enaltece las apariencias. Se preguntará, entonces, ¿por qué es más importante el pasto que lo que hay sobre él? Y lo que ve encima del pasto es un verdadero acontecimiento: compañeros jugando voleibol, almorzando o durmiendo, leyendo o platicando, sentados o caminando. Es capaz, entonces, como quien dice, de voltear a ver al otro con una mirada compañera, ya no desde o hacia abajo o arriba, sino de frente. Descubre que hace falta la palabra que mancuerne con acciones,

y que esa palabra colectiva ha empezado a andar. Que no estamos solos. La fortuna es que ha encontrado una actitud hospitalaria ante oídos y corazones atentos. Invariablemente la pregunta obligada es: ¿qué hacer?

QUE NARRA LAS DIFICULTADES DE ORGANIZARSE, Y DE CÓMO FUE NECESARIO BUSCAR UN DETONADOR QUE NOS OBLIGARA A VERNOS A NOSOTROS MISMOS. Y QUE NARRA TAMBIÉN LA INCOMODIDAD QUE PROVOCAMOS Y OTROS HECHOS IGUALMENTE FANTÁSTICOS

Cuentan nuestros compañeros que hay un pueblo llamado San Felipe del Progreso, en el que cada año se realiza un Congreso Internacional de Salud que lleva el mismo nombre que la Universidad Intercultural del Estado de México. Cuentan que en esa universidad hay bebederos y que para todo estudiante el agua es gratis, y más que gratis es, por así decirlo, libre. Cuando vieron esto, nuestros compañeros se preguntaron por qué no podemos tener algo así también. Encontraron, entonces, de la manera más insospechada y natural, el pretexto perfecto para despertar al gigante dormido de la organización de estudiantes. ¿Quién, con dos dedos de frente, podría permanecer indiferente y apático frente a un asunto de vital importancia, como lo es liberar el vital líquido? Con un bebedero comunitario, además de liberar el agua, también ayudas a la economía del compañero: ya no es necesario invertir en comprar agua embotellada a empresas privadas como Coca-Cola (por cierto, es curioso que en la UAEM abundan las máquinas expendedoras de refresco y que no haya un solo bebedero comunitario) que, además, generan basura. Todos tendrían acceso al agua potable purificada para consumo humano. Además de un golpe directo al capitalismo y, por lo tanto, a un modelo general de pensamiento promovido por un sistema establecido, fomentas el cuidado del medio ambiente, el sentido comunitario, darle valor a las cosas y no a un precio, y a dejar de pensar a la naturaleza como un recurso.

Contrario a lo que esperábamos, descubrimos que la apatía y el conformismo se sientan a diario a comer en nuestras mesas. La mayoría de los estudiantes se rigen bajo la lógica del individualismo y del menor esfuerzo posible. Por su parte, la institución minó nuestro paso y se encargó de colocar toda suerte de obstáculos so pretexto de que por más justo que resultara, no era legal. En una palabra: era imposible. Nos abocamos entonces a la tarea de transformar esa imposibilidad. Fue necesario romper el diálogo con una institución que, al igual que todas –copiando, de hecho, el modelo del sistema

imperante– constriñe, limita, impone, e impide el crecimiento. Elegimos el camino de la autonomía.

VIVIR COMO UNO VIVE ES YA RESISTIR: QUE NARRA EL NACIMIENTO IMPREVISTO DE UNA ORGANIZACIÓN ESTUDIANTIL, Y DE CÓMO ÉSTA FUE CRECIENDO INSOSPECHADAMENTE O, DICHO DE OTRO MODO, ¿QUÉ FUE PRIMERO, EL PSICOBEBEDERO O LA CARPA?

La Carpa es una unidad. Es una organización estudiantil. Es, también, una conjunción de múltiples visiones. Es un espacio, en términos topográficos; si se busca, se encuentra en la explanada de la facultad de Psicología de la UAEM, ofreciendo diferentes productos alimenticios a través del comercio justo. La Carpa, como organización, propone, organiza y vincula actividades con la comunidad estudiantil para la integración de los estudiantes. Se rige bajo una visión comunitaria y, por lo tanto, solidaria; pretende trabajar en horizontalidad y en colectivo, lejos del protagonismo, de líderes y falsas representaciones. Todas las decisiones se toman en colectivo y la autoridad máxima de sus miembros es la asamblea. En La Carpa cada quien ocupa un lugar igual de importante que todos y todas. Es un pequeño espacio autónomo en dos sentidos: en un lugar donde habita la organización, y en la palabra de quienes la conformamos, defendemos y buscamos la continuidad del proyecto. Pero ¿cómo surgió La Carpa y cómo se consolidó como organización?

Decía Paul Goodman:

Supongamos que la revolución de la que hemos estado soñando y hablando haya ocurrido ya. Supongamos que nuestro lado ganó y que tenemos el tipo de sociedad que deseábamos. ¿Cómo viviría cada uno de nosotros, personalmente, en esa sociedad? ¡Empecemos a vivir así ahora! Y cuando nos topemos con obstáculos, cosas o personas que no nos permitan vivir de esa manera, entonces busquemos formas de pasar por encima o por debajo de esos obstáculos, o de hacerlos a un lado, y así nuestra política será concreta y práctica.

Sería difícil definir en palabras, y con exactitud, qué fue primero, si el psicobebedero o La Carpa. A decir verdad, nacieron y se hermanaron juntos. La finalidad de ambos proyectos no era simplemente apropiarnos de un espacio al cual tenemos derecho (si lo pensamos con calma, la universidad pública se mantiene de los impuestos que pagan nuestros padres o familiares, e incluso de muchos de nosotros en algunos casos), sino *crear comunidad*. Ambos proyectos fueron una excusa, un pre-

texto para construir algo más grande: organización comunitaria.

Los espacios no son casilleros que deben ser llenados por construcciones: son lugares comunes que sirven para propiciar encuentros o, incluso, conflictos¹. La construcción de identidades o simbologías a partir del espacio público sólo es posible a través de una acción que se denomina apropiación del espacio. Esta apropiación es definida por la socióloga Marcela Vergara como el conjunto de acciones sociales que vinculan al sujeto con el espacio a través de su utilización, ocupación y usufructo, siempre que no implique la disposición en forma privada. Esta definición nos obliga a reconocer la existencia de conflictos derivados del acto mismo de apropiación².

En lo que a La Carpa respecta, la organización trabaja en cinco ejes generales:

1. Comercio justo y apoyo mutuo con productores locales.
2. Campañas y proyectos enfocados en el uso ético de los recursos naturales.
3. Biblioteca autónoma: se pone a disposición de la comunidad estudiantil literatura universal y de las diversas corrientes de la psicología.
4. Participación y acción directa para incidir en asuntos que nos conciernen, como nuestra educación integral, hasta el apoyo y respaldo con causas que consideramos justas y legítimas dentro del país y del mundo.
5. Promover y practicar la organización, la autonomía y la autogestión.

Unas de las bases que mantiene firme a la organización son el compañerismo y la confianza, ya que las decisiones que se toman en asamblea son resultado de la opinión de cada uno de los integrantes, por eso las actividades realizadas han sido trascendentes para la comunidad estudiantil. Es cierto que nos apropiamos de un espacio público, como también es cierto que dicha acción es legítima. El objetivo de la apropiación es comunicar algo que a la par provoque una reacción en la vida cotidiana, de forma que la intervención sobre el espacio público se convierta en una marca territorial que exprese la apropiación de una ciudad y la toma del espacio para ser habitado³.

¹ Kochen, J. J., "El espacio es público sólo cuando se activa por la presencia de una acción colectiva", Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2015, consultado en <http://arquitectura.unam.mx/noticias/el-espacio-es-publico-solo-cuando-se-activa-por-la-presencia-de-una-accion-colectiva-juan-jose-kochen>.

² Martínez, A. G. y López, D., *Comercio, política y cultura: La apropiación del espacio público y sus límites*, Programa Cultural Tierra Adentro, 2013, consultado en <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/comercio-politica-y-cultura-la-apropiacion-del-espacio-publico-y-sus-limites>.

³ *Ibidem*.



La abuela grillo. Mural del psicobebedero

QUE NARRA, POR ÚLTIMO, EL CAMINO QUE NOS FALTA POR ANDAR Y DE CÓMO NOS OBSERVAMOS EN EL ESPEJO Y CORAZÓN COLECTIVO QUE SOMOS, Y OTRAS ASOMBROSAS VERDADES

Si bien es cierto que, como nosotros, cualquier compañero puede empezar a ver y a cuestionar para generar otro tipo de propuestas de organización, en el mundo que imaginamos ("un mundo donde quepan muchos mundos") el conflicto es primordial, así como su solución. Por ello ni la confrontación ni la mentira son nuestros modos. Con aciertos y con errores, quizá con más yerros que tinos, La Carpa sigue avanzando. "Es nuestra convicción y nuestra práctica que para rebelarse y luchar no son necesarios ni líderes ni caudillos, ni mesías ni salvadores. Para luchar sólo se necesitan un poco de vergüenza, un tanto de dignidad y mucha organización"⁴.

Si gusta asomarse un poco, correr el velo de la ilusión para descubrir el mundo tal cual es, puede asomarse al psicobebedero. Una vez hecho esto, observe con detenimiento el mural que sobre él está pintado: verá el agua liberada, verá cómo otro mundo es posible, en efecto, y verá, sobre todo, a la comunidad enarbolando una bandera con el lema: "Organizados y juntos podemos".

⁴ Subcomandante Insurgente Marcos, *Entre la luz y la sombra*, Enlace Zapatista, sitio web: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>, 24 de mayo de 2014.

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.
La *Voz del lector* es tu columna.
Envía tus comentarios a:
vozdelatribu@uaem.mx



Resiliencia

No. 1 OCTUBRE-DICIEMBRE 2015

EN ESTE NÚMERO:

Artículos de:

Elena Poniatowska Amor ●

Michael W. Chamberlin ●

Carolina Robledo Silvestre ●

Jaime Rochin ●

Entrevistas con:

El Ghalia Djimi ●

Jira Mohammed Bachir ●

Documentos:

Declaración del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos, Zeid Ra'ad Al Hussein, con motivo de su visita a México ●

Observaciones Preliminares de la visita in loco a México ●



Comparte con nosotros tus opiniones y dudas

¡Síguenos en nuestras redes sociales!

 Voz de la tribu

 @Vozdelatribu



RESILIENCIA nace hoy para los desertores del mundo y para quienes los acompañan de cerca. Para los que contradicen la lógica más elemental. Para los necios y los tontos. **RESILIENCIA** es sólo para resistir sonriendo pero indignados...

Descárgala en:
www.revistaresiliencia.org



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

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

