

cambiaMías

LETRAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS

OTOÑO 2017

2

* MOCTEZUMA *

* MAYNEZ *

* MILÁ *

* MARTINEZ *

* LAVOE *

* GARRO *

* ECHEGARAY *

* AYHLLÓN *

* M. VILLARREAL *

* MICHELENA *

* SAN MIGUEL *

contenido



**MARGARITA MICHELENA:
CON EL FUEGO EN LA TINTA**
Martha Robles
3

Y QUE NO SE LES OLVIDE DEJAR ESTA VIDA !
Miguel Angel Echegaray
8

TRES ALUSIONES A LA MELANCOLIA
Guillermo Gutiérrez
11

**MEMORIA Y TRACION EN "LA CULPA ES
DE LOS TLAXCALTECAS"**
Yvonn Márquez
13

SOBRE LO INDETERMINADO
Jaime Moreno Villareal
19

CONVICCIÓN
Carlos Milá
21

VISTA DE SAN MIGUEL
Leandro Arellano
21

AGRESION ACUSTICA
Samuel Maynez Champion

LAVOE: EL CANTANTE Y EL RITMO
Vicente Francisco Torres
26

EL PRINCIPE PRINCESA Y OTROS CUENTOS
Luis Ayhllón
32

**APUNTES SOBRE UN AUTOCRATA
EL RENACIMIENTO DE UNA REVISTA**
Redacción *cambivías*
34

FURGÓN
Marina Carballo Márquez
36



EDITOR: Guillermo Gutiérrez Nieto ☿ ASISTENTE EDITORIAL: Marina Carballo Márquez ☿ DISEÑO: Jorge Brito Carballo
☿ CONSEJO EDITORIAL: Vicente Francisco Torres, Samuel Máynez Champión, José Rafael Villar, Miguel Ángel Echegaray ;
Alejandro T. Arellano.☿ RELACIONES PUBLICAS: Rebeca Trujillo González

MARGARITA MICHELENA: CON EL FUEGO EN LA TINTA

Martha Robles

Este mes se cumplen cien años del nacimiento de Margarita Michelena, escritora que explora diversos géneros en su vida creativa. A modo de remembranza, la autora hace un profundo análisis de sus facetas como periodista, poeta, esposa y mujer de amplio talante que dejó una estela siempre perceptible.

Nadie escapa al signo de su tiempo. Es el río en que cada uno se moja. Ahí se prefigura el que llamamos destino o modo de ser, de amar, pensar, actuar o no actuar y relacionarse con los demás. Ultranacionalista, cerrado, antifemenino, predominantemente emocional e intolerante, el México que tocó en suerte a Margarita Michelena no dejaba opción: condenaba a las mujeres al determinismo "propio de su sexo", a su marginación de la ciencia y del pensamiento o al ninguneo por atreverse con el trabajo, la inconformidad, la burla, la transgresión o la búsqueda de saber.

Tanto en el periodismo como en el medio editorial y la poesía, donde legó lo mejor de su obra, se distinguió por ser "un carácter", como diría Unamuno. Caminó en solitario, sin simpatizar con el feminismo ni con vertientes liberadoras. Transitó sin embargo y al uso, entre el poder y las letras, con la salvedad de que, a la hora del reparto de reconocimientos, merecimientos y distinciones, su condición femenina acentuaba su presencia incómoda.



Esta ambigüedad entre la supuesta admiración y el rechazo es singularmente notoria, hasta la fecha, respecto de mujeres consideradas amenazantes. Podría o no ser apreciada en privado e inclusive calificada de simpática; sin embargo, su pluma era temida y celebrada por las mismas causas; es decir, por dar en el blanco, por su sintaxis precisa y por jamás dudar a la hora de liquidar, literalmente, a sus adversarios. No es casual, en ese sentido, que ante la presión imparables a favor de la equidad

de género de los últimos años, tanto el Colegio Nacional como la Academia de la Lengua subsanaran las críticas sobre su natural excluyente mediante el ingreso de miembros tan acrílicos como definidos "cómodos y orgánicos", en los términos inequívocos de Antonio Gramsci.

Apasionada del idioma y en atención a esta realidad manifiesta, Margarita nunca consiguió lo que más anhelaba: ser miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En cambio encumbró con su obra a su Hidalgo natal y así lo reconoce la cultura del Estado al conmemorar el Centenario de su nacimiento. Por el destino de algunas mexicanas corroboramos el alcance de estas palabras proféticas de Jaime Torres Bodet: "México es una llanura, al que asoma la cabeza, se la cortan". Manera cruel, pero cierta, de referirse al "ninguneo" o reducción del ser a "ninguno", prac-

Martha Robles. Escritora. Licenciada en Sociología por la UNAM; especialista en Desarrollo Social Urbano por el Instituto de Estudios Sociales de La Haya, Holanda y Maestra en Letras Hispánicas por la UNAM (1988). Investigadora y conferencista.

ticada por una costumbre desdeñosa de la individualidad. Peor si se trata de agredir a una mujer. Entonces el medio traspasa su afán de ignorarla y, entre reconocer su vigor o reconocerla, elige la indiferencia, quizá porque tal actitud se ajusta a una tradición oral de espaldas a la fuerza formativa de la escritura. El fenómeno entraña una fatalidad ancestral. Además de hacer como que el que es no es, nadie lo ve ni se da cuenta de su existencia, el "ninguneo" provoca una de dos consecuencias: contribuye al desapego de sus víctimas, a la manera budista, o despierta a sus Furias, como le ocurrió a Michelena. En lo primero, el "ninguneado" sigue su propio camino sin abandonar su misión y, en el mejor de los casos, a su muerte es encumbrado. En el segundo, indeseable y frecuente, los afectados tienden a defenderse de su frustración irritando sus partes más débiles. Lastimados, se convierten en agresores públicos o domiciliarios. Amargan su tinta, sus vidas y el resultado de sus tareas. De manera inconsciente se contagian de tal furor y gastan lo mejor que tenían repitiendo lo peor. Así se alimentan ciclos de repudio y continuidad de uno de los ejercicios más nocivos de esta cultura.

Margarita Michelena, fue una escritora de reciedumbre peninsular y dura, como las piedras de su Hidalgo natal. Tuvo el oído en alerta a los horrores del habla, que confirman la ignorancia secular de nuestra lengua. Sintió, acaso sufrió o figuró el "ninguneo" durante su etapa de mayor productividad y donde más le afectaba: su vigilante cuidado del idioma. Solía lamentarse por dificultades interpuestas, en México, al trabajo creativo e incluso, al convertirse en miembro de un Colegio de Literatura escasamente conocido, admitió su elección de un "oficio paraliterario" que si bien le permitió subsistir, la obligaba "casi a no existir", según lo describió en estos términos: "Siempre, si se tiene por vocación una chifladura como la mía, hay que buscar como medio de subsistencia algo completamente diferente a esta vocación." Verdad discutible si consideramos que aun frente a una misma adversidad social y económica los escritores "de raza", como los llamara con precisión Camilo José Cela para tipificar un destino ineludible, han encontrado modos para sortear obstáculos en atención a lo prioritario en sus vidas.



La dualidad ancestral, por otra parte, encontraría el modo de infiltrarse hasta el eje de nuestra cultura y, más allá, en el carácter del mexicano. Visible en los tránsitos de verso a prosa, el típico pensamiento dual de nuestra cultura también se percibe como seña de identidad en la autora que, en plena madurez, declara su ardor/desolación tanto en Laurel del Angel (1948) como en La tristeza terrestre (1954): poemas que fueron publicados inicialmente en revistas locales ya desaparecidas. No deja de llamar la atención cómo, quizá de manera inconsciente, asimila además la tendencia intimista de nuestra tradición poética en tanto y, de manera simultánea, su fervor por la palabra la ciñe al rigor de la preceptiva tal vez por apego no al clasicismo, sino a sus lecturas francesas.

Sin dificultad va avanzando, como con claridad canta en "la tristeza terrestre", "por esta ciudad equivocada del cuerpo/donde somos viajeros extraviados". Así trasmite su estado dual, sobre las "dos vidas juntas y distantes", que en su hora la hicieron decir que ella misma era "astro en plena combustión". Si atendemos su lamento autobiográfico, ese astro reiterado se quemaba por dentro e imploraba hacia fuera de modo que, al releerla, no queda más que confirmar que una era la mujer de fuego en los versos y otra al esgrimir la crítica en el plano editorial porque al periodismo reservaba el tono batallador que cancelaba al referirse a sus derrotas amorosas. Su estilo confesional no impidió que, al descubrir su pasión por el lenguaje, Margarita deseara "morir ardiendo... como un astro a ras de tierra": una hoguera, como sin duda lo fue sin ocultamientos, salvo que en sus versos huía del amor mientras perseguía el fuego que la nutre y que la mata en su condición de abandonada. Singular como era, frente al gran público, el de los lectores de diarios, cultivó la imagen de una e inquebrantable que se llevó a la tumba en su fase de colaboradora de Excelsior.

En su emotividad desbordada en poesía, inclusive cuando teñida de fastidio, tentación de vacuidad o imprecisa exploración de lo sagrado, se infiltra el espíritu del medio siglo mexicano. Un espíritu que especialmente en literatura y mediante la creación de revistas culturales, pugnaba



entre la minoría de autores por hallar una voz propia –o al menos hispanoamericana–, después de ceder al influjo francés que perduró casi un siglo, hasta que la benéfica presencia de los transterrados españoles revitalizaron la vida académica, editorial e intelectual de la naciente expresión cultural de la posguerra.

Caso peculiar el suyo en la poesía, en el periodismo y aun en el estilo intransferible de absorber la circunstancia que de una parte y como indudable “espinas estéril”-como se sintiera- aniquila el brote de razón y de talento en el alma femenina; y de otra, como en “Entrega y muerte”, fertiliza el impulso creador “como un infinito número de cadáveres de trigo verde”. Cuanto más repaso sus palabras más compruebo que ni ella, recia a simple vista y con la voz entintada en ristre, se sustrajo al carácter de un México que vaga aún en pos de identidad como sustancia dividida, según resalta en sus poemas de gran aliento. Fragmentada la emoción, dual el sentimiento, contrastantes sus afanes por vivir y renacer, a pesar de tan densa desolación que, más que luchar contra ella, Margarita tendió a sostenerla sosteniéndose, quizá para continuar su equilibrismo entre la tentación del vacío y el llamado de la muerte: tal la imagen que deja de sí misma en sus palabras.

De entre sombras y cenizas algo se renueva de manera inexorable en su poesía. No fue innovadora, pero su factura impecable le permitió destacar entre sus coetáneos. Acaso esta hidalguense singular extrajo de un silencio largo expresiones comunes para nombrar su dualidad en tránsito hacia la insumisión. Y de dualidad, como apuntamos, es el eje de una poesía que prefirió llorar hacia adentro, añorar y auscultar el torrente intranquilo de su sangre antes que abrirse a plena luz. Nada más alejado, en tal sentido, del ángel exterminador que la habitaba y que cifró su ejercicio periodístico. Diáfana en su dolor y en “la luz callada” que ilumina el camino indescifrado de su cuerpo, Michelena se refiere una y otra vez a su “escondida” manera que tuvo de amar o a la parte nocturna de su sueño/muerto. Es curioso comprobar cuán lejos se mantuvo de la unidad que pudiera acabar con

tan terrible destierro de lo femenino en su patria. Tal sentimiento de desolación impotente, inclusive pasiva, fluye entre imágenes variadas de una misma pretensión de matarse en vida o de forzar la vida/viva para reducirla a “una emoción innominada”.

Sólo en la poesía por consiguiente, y no en los fuegos de artificio que gustaba detonar en sus editoriales, Margarita descubrió e inclusive encubrió su peculiar recurso de salvación. Con mayor eficacia que la de sus escasísimas coetáneas escritoras, ella dotó de voz a sus “fuegos subterráneos” y de una incesante ansia de lúcida luz a la terca figura de la muerte que la envuelve en soledad. En tan clara exploración retórica deja en claro que en el amor, respecto de sus colegas varones y aun en su biografía, fue un referente, con frecuencia intimidante, de hasta dónde la voz femenina puede zaherir o endulzar, añorar, plegarse al Mandato o devastar la fragua que la moldeó, según los espacios desde donde se dirige la palabra.

Como el trayecto vital que la llevó a liberar la voz de sus raíces hasta gestar una clara individualidad, la cultura mexicana pugnaba por adquirir presencia y rostro, mientras la Segunda Guerra Mundial agitaba lo mejor y lo peor de la humanidad. Los saldos tremendos de devastación y dolor auguraban que nada seguiría igual ante los desafíos públicos y privados de una restauración que se antojaba imposible. A la sombra de las grandes potencias, no obstante heridas de muerte, los relojes biológicos y culturales de México se aferraban al lento transcurrir del miedo al cambio, a pesar de que el estallido demográfico era acicate de transformaciones sociales y económicas ineludibles. Todo cambió, sin embargo, a partir de un 1968 colmado de signos generacionales que desde luego Michelena desdeñó de manera radical y ostensible.

En tanto y a cuenta gotas algunas mujeres se incorporaban a las aulas superiores, aun a riesgo de sumarse a las altas cifras de deserción universitaria, como Elena Garro o Margarita



Michelena, entre otros nombres que con desigual fortuna se probarían en las letras, comenzaban a notarse los frutos intelectuales de un exilio español que prodigaba talento en revistas en boga como Letras de México, Taller, El hijo pródigo, España peregrina, Las Españas o Romance. Ignorar esta importantísima aportación sería tanto como decir que las actuales generaciones de escritores e intelectuales, en México, casi venimos de la nada o de lo poco que se venía gestando hasta que la pléyade de maestros, editores, filólogos, periodistas, filósofos, pintores, etc, entre cuyos escritores vale recordar a Max Aux, José Moreno Villa, Eduardo Nicol, Antonio Gómez Robledo, Manuel Altolaguirre, Juan Larrea, Juan Rejano, León Felipe, Luis Cernuda, Pedro Garfias y un largo, larguísimo etcétera.

Hasta antes del agitado surtidor de cambios generacionales algunas, muy pocas jóvenes, se aventuraron no solamente a inquirir la hondura de sus emociones y el deseo, sino al de por sí escasamente frecuentado mundo del saber. No extraña, por eso, que durante su corta no obstante fecunda trayectoria en la poesía, Margarita vinculara su reconocimiento del amor a la dulce espera del dolor que le aguardaba: actitud que no deja de sugerir una cierta pasividad "ardiente", más congruente con la educación sentimental imperante que con la apertura social y laboral que derivó al periodismo, como si en la prosa encontrara el medio idóneo para lanzar los dardos que, de manera reveladora, apagaron sus versos en 1968: año cifra de la contracultura y de la radicalización del feminismo que criticó con ostensible encono.

Espejo y suma de su dualidad, poesía y prosa fueron caminos paralelos en un carácter que hoy, con suavidad obligada, se califica de incómodo. El amor sería su Paraíso inmenso, como insistiría en sus versos. Allí, además de percibir su cuerpo como "un campo de difuntas espigas" se confesó "confinada en luminoso exilio": imagen de posesión, sufrimiento y abandono que resalta desde las primeras letras en Paraíso y nostalgia (1945) y se confirma hasta "El tiempo del ser" que cierra "El país más allá de la niebla", publicado unos 20 años después, como si mediante este hermoso canto a la gen-

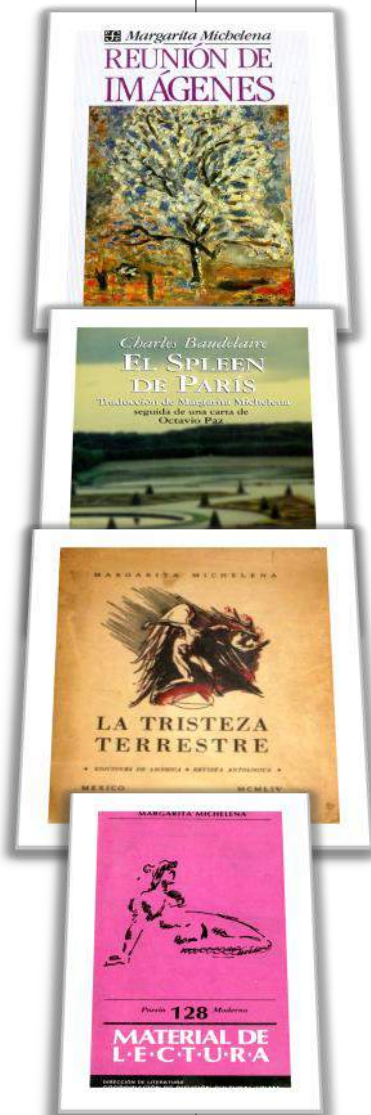
te de su tribu, memoria y voz coincidieran en el adiós definitivo del arte de sus letras.

Lo que dejó en Reunión de imágenes explora con tenacidad su certeza de abandono con el hallazgo poético/doliente del erotismo expresado en una honda, permanente introspección. Algo por cierto nada infrecuente durante la afición de juventud -como observaría Octavio Paz- de quienes eligieron leer y escribir poesía. Curiosamente, la abultada tendencia intimista en nuestra tradición no suele abrirse -como gustan los ingleses, por ejemplo-, a la simbología del paisaje ni al acontecer extramuros de la vida/viva de otras culturas.

Atesorado por hombres que no concebían que las mujeres plantearan dudas o se preguntaran cómo era el trasfondo de las cosas, el lenguaje era un río delimitado y, aunque en movimiento inevitable, echaba en falta el surtidor de voces que, durante tanto tiempo reprimido, dotara de luz, de sentido y libertad la expresión de lo femenino. Y esa es, entre otras aperturas, el tributo del puñado de buenas plumas que, en prosa o en verso, comenzaron a mostrar al filo de los años cincuenta cuán distinta no obstante intimista es y llega a ser la palabra cuando esgrimida desde la realidad femenina.

No la intimidó el precio de quedar señalada por distinta. Tampoco ignoró cuán grave y permanente es el estigma de las mujeres inteligentes en México. Para empezar, el drama se manifiesta en las relaciones amorosas y se extiende hasta padecer obstáculos nada sutiles e inclusive burlas y expresiones de desprecio en el mundo social. Es el machismo, ni duda cabe, aun tan arraigado en nuestra realidad, que como indicador visible observamos que políticos y empresarios, ante

de arriesgarse con mujeres cultas, pensantes e intelectuales, a puños desposan actrices menores, modelos, figuras del espectáculo y representantes de esa feminidad inofensiva y cómoda que abarca la popularidad y abiertamente repudia el mundo del arte y el pensamiento y muy particularmente de la crítica. A cuenta gotas y no sin miramientos, la Universidad fue sin embargo abriendo puertas a las primeras profesionistas, calificadas de inteligencias masculinas en el mejor de los casos. Era el



tiempo en que, inconcebibles en la mujer, tanto el pensamiento como la capacidad de decidir y el privilegio de ser económicamente activos eran atributos exclusivos de los hombres. Ni qué decir del derecho a moverse en libertad, sin horario ni condiciones.

Salvo un par de médicas, una ingeniera, dos o tres abogadas y varias inscritas en la carrera de Letras, que en mayoría no concluyeron la licenciatura –como fuera el caso de doña Margarita-, puede decirse que en la primera mitad del siglo pasado se cumplía a plenitud la célebre máxima que Rosario Castellanos elegiría para titular, muchos años después, sus artículos reunidos: "Mujer que sabe latín, ni tiene marido ni tiene buen fin".

Mujer atípica, temible, inteligente. Abrió puertas de plomo sin olvidar la coquetería que ostentaba con indudable elegancia e, inclusive a su pesar, era la que era sólo en poesía. "Toco la oscura brasa de mi nombre -esto que soy, que amo y que recuerdo-. Luego voy más allá de mi memoria y de lo que ahora es la isla de mi cuerpo, de la sonoridad iluminada donde acceden las cosas a su forma bajo las raíces de mi sangre..."

Rellenó con cantos sus ausencias y reveló, tras un cúmulo de llagas y de miedos, la comunión con la palabra, el ser en cuerpo y alma. Recuerdo y sangre, dolor y diálogo con la muerte fueron eje de su canto y un secreto fuego en su Reunión de imágenes, para situar la voz en la orilla de su hoguera. Sólo se inclinó ante las palabras. Soberbia en este medio que devora a los mejores, se convirtió en guerrera. Así pasó las décadas entre dardos que lanzaba y recibía, entre amores y rechazos siempre fieles y siempre a tono con lo rojo de su ánimo. Estuvo donde quiso estar, "en donde el mundo empieza y donde acaba"; dijo cuanto pudo; escribió agarrada con fuerza a la puntilla, como si en cada frase se vaciara de alma.

Su índole verbal transmite remotas tonalidades y en especial la ausencias de poetas que lleva en la raíz. Baudelaire y Mallarmé en ocasiones, Quevedo a la cabeza de una cadencia que reanima el barroco sedimentado en la sangre. Eco lejano de Castilla, no obstante en su lenguaje vagan sombras de Unamuno y Miguel Hernández. Sólo vagan, porque Margarita tuvo música



en su tiniebla sorda y melodía e ideas para decir que las cosas arden sobre el rostro, "como testigo de la luz y del orden". Luz y orden, según el puntilloso contraste del azar que hace posible un estallido y el sosiego, el caos total, fulgor que ciega frente a la muerte.

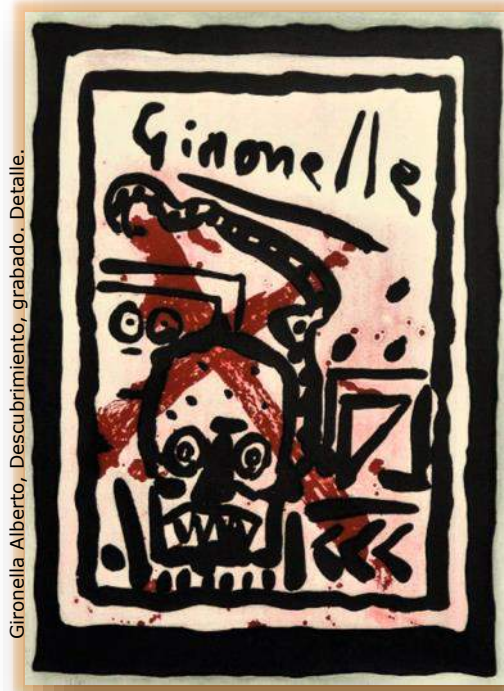
Venció enfermedades largas. Conoció el dolor. Cuando convalecía de una última y larga gravedad que le hizo perder el habla, volvió a escribir en Excélsior, aunque con tinta disminuida. El 27 de marzo de 1998 comía con su hija Andrea cuando algo se atoró en su garganta y sufrió un ataque de asfixia. Los cuidados filiales, el hospital: todo infructuoso. Era el fin, su última batalla y episodio que literalmente sellaba una vida por donde más disfrutaba. Oportunamente pidió que sus cenizas se dispersaran en las aguas de Veracruz.

Como otros de su edad, experimentó en carne propia el ascenso constitucional, el apogeo y el declive del México inventado por el levantamiento armado. Hasta parece que en sus biografías personales, como en su hora ocurriera con José Vasconcelos, quedaran asimiladas las líneas de una geografía espiritual que los hizo como fueron y algunos todavía son: iracundos, mesiánicos, encarnados en juez y parte del ser nacional, divagados y también portadores de una inconformidad sin la cual los demás, hijos del desconcierto y de la ansiedad por dotar de sentido al recuento de olvidos, andamos por este mundo con los ojos abiertos y ávidos de paz.

Muerta ya, silente y quieta, Margarita se incorporó a nuestra reunión de ausencias, las que por sus huecos indican lo que queda cuando algo abultado se ha ido, su esencia. De ella permanece la voz, el habla que habla, un caudal de nombres y el "Tiempo del ser", con el que nos honramos honrándola. ❀

¡ Y QUE NO SE LES OLVIDE LO DE DEJAR ESTA VIDA ¡

Miguel Angel Echegaray



Gironella Alberto, Descubrimiento, grabado. Detalle.

Es difícil imaginar que una monda calavera sea una calavera de mujer”, escribe, como de improviso, Ramón Gómez de la Serna, escritor con el que el pintor Alberto Gironella tuvo verdadera empatía. ¡Vaya si lo respetaba con encendido entusiasmo!

Se cuenta que en una ocasión, en horas inciertas de la madrugada, Gironella corrió de su casa de Valle de Bravo a un par de visitantes que confesaron abiertamente no saber quién fue ni qué escribió el greguero español. Craso error. Desbarrancada ligereza de sus invitados.

El pintor supo muy bien que una monda y lironda calavera era una calavera de mujer. Así se percibe cuadro a cuadro, dibujo a dibujo, retrato a retrato, siguiendo la crónica de una visión degradante en que la carne no es joven ni vieja; sólo está ahí, descomponiéndose.

Cuántas veces no pintó el hermoso espectro de hueso que se asoma lentamente en sus modelos favoritas. Ninguna agraciada ni desgraciada por su mano; puras facciones que van agotándose en sí mismas, como caricaturas de un cuerpo insidioso que se obstina en decaer. Bien pudo, al finalizar un cuadro y después de firmarlo, estampar la leyenda que da título a esta breve nota: “¡ Y que no se les olvide lo de dejar esta vida !”, frase pronunciada, luego de participar en una bacanal, por un personaje de Scott Fitzgerald.

Miguel Ángel Echegaray es egresado de ciencias de la comunicación y del posgrado en historia del arte, por la UNAM. Ejerce la docencia y la crítica de arte. En 2002 publicó la novela *Olimpo* (UAM/Ediciones sin Nombre).

Pero el desfiguro no fue tratamiento sólo para sus musas. También lo es la propia pintura. Así se encuentra con Velázquez. Sus reinas Marianas concluyen la degeneración de su porte y elegancia. De su inmoderada alcurnia y su altanero esplendor no quedan más que jirones de brocado, tejidos con hilos de oro que se disipan en una honesta náusea. Música fúnebre que arrastra un rollo gastado de pianola.

Las pinturas de Gironella son una maraña de instantes expresivos y, por ello, se suele asociarlas naturalmente con la literatura. Parece empeñado en poner a prueba las cosas y las gentes excepcionales como en una novela de caballerías.

Sus favorecidos escritores o toreros, sus íconos revolucionarios y sus mujeres extravagantes (y por supuesto sus pintores) no se van lisos de sus óleos y grabados salvo en contadas ocasiones.

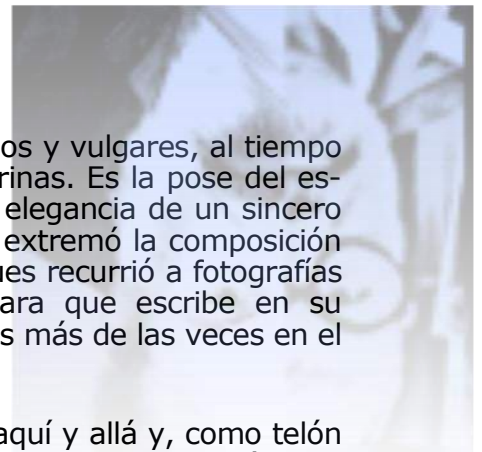
Fija un retrato de Gómez de la Serna entre papelillos floridos y vulgares, al tiempo que lo hace convivir con viejas estampas con escenas taurinas. Es la pose del escritor lo que trasmite cierto orden; la pose sellada por la elegancia de un sincero señorito. Pero contra lo que pueda pensarse, Gironella no extremó la composición de su ensamblaje, no se empeñó en desfiguro alguno, pues recurrió a fotografías de Ramón cuando éste era todavía muy joven y declara que escribe en su "torreón" madrileño, rodeado de cachivaches, adquiridos las más de las veces en el mercado de pulgas del Rastro.

Objetos inusitados, miniaturas de toda especie repartidos aquí y allá y, como telón de fondo, la pared tapizada de recortes de litografías, impresos y folletos, así como retratos de tamaño distinto. Plenitud de cachivaches que perdieron su primer sentido, decorativo o documental, y que han pasado a reorganizarse en un nuevo orden tramado con minúsculas e impredecibles referencias.

En otra fotografía de su estudio, sobre una mesa repleta se despliega "la plaza de los pisapapeles"; sobresale "un farol" que la ilumina (una lámpara con base de porcelana y pantalla redonda de cristal). También en la pared abigarrada conviven (en un singular acomodo de collage) un recorte con la imagen de Marcel Proust, una carta con los tres oros, el corte ovalado de un retrato decimonónico de mujer lánguida... e incalculables representaciones del exceso ramoniano. Así lo pintó Gironella, otro tratante de cachivaches, desde maniqués hasta corcholatas.

Por eso sus alusiones pictóricas a Gómez de la Serna son más bien, si vale el término, realistas: no hay engaño para verlo envuelto en su gran artificialidad de figuras de cerámica y porcelana; junto a sus retratitos de factura reproducida, calendarios, armatostes telefónicos y cajas chinas, o sentado en un sofá junto a su muñeca de cera de tamaño natural a la que parece leerle alguna de sus miles de conferencias; muchacha mustia y un poco cursi como toda muñeca que se respete. Que sigan los exegetas confirmando o no que esa chica demacrada fue la metáfora pasional de su novia Carmen de Burgos, después de separarse.

Si el retrato que Diego Rivera le hizo a la manera cubista (que además incluye la portada de su libro acerca del Rastro) pareciera insinuar el estrambótico desorden en que gustaba situarse, en cambio, los que le brindó Gironella reflejan el descaro trampaño en que vivió enmarcado. De igual modo, tanto en fotografías personales como en sus propios ensamblajes, se puede observar al pintor triunfante entre cachivaches, al pintor hastiado de lo común y corriente, haciendo de la tela



una figuración delimitada con corcholatas y animada por latas de chorizos y sardinas.

El retazo que hace significado entero y la asociación de ciertos libros y escritores son la liga entre ambos, especialmente con don Ramón María del Valle Inclán, de quien Gironella facturó notables retratos y del que su tocayo tejó una admirable biografía.

Ramón inserto en la composición de su existencia individual; Ramón retratado en la recreación compositiva de la existencia individual del escritor; pedacería de los sentidos y las cosas; Ramón, más que homenajeado, exorcizado por sus representaciones. ¿Somos nuestra propia representación rodeados de objetos?

Pues bien, la memoria parece estallar en objetos atesorados; se nos va la vida por adquirir y conservar los objetos que creemos necesariamente nuestros. Formadores y custodios de tesoros y necesidades que nos hablan y hablan de nosotros: Que no se nos olvide lo de dejar está vida, rodeados de las cosas más queridas, pues igual no se mueren por completo. Gironella y Gómez de la Serna no entenderían jamás ni a los minimalistas ni a los mezquinos.

Unas cuantas, algunas greguerías , que Gómez de la Serna hubiese asociado a las pinturas de Gironella:

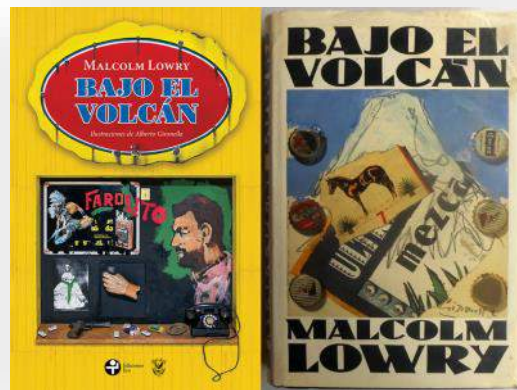
Según envejece la mano vamos viendo en ella la rama seca del racimo de la vida.

Vieja: cara de hombre con pendientes.

El as de copas queda como el trofeo de la noche perdida.

Ningún espacio mejor aprovechado arquitectónicamente que una lata de sardinas.

En la vida no estamos más que haciendo tiempo para ir al museo de los huesos. ✂



TRES ALUSIONES A LA MELANCOLIA

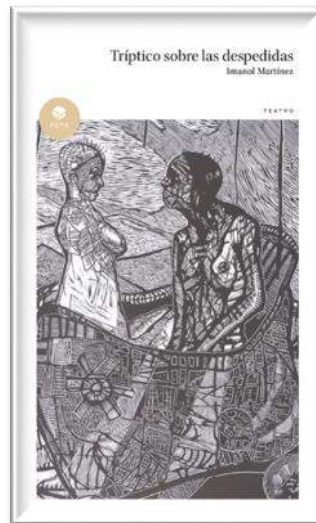
Guillermo Gutiérrez Nieto

La exploración creativa que hace un joven dramaturgo en tres obras, da pauta para referir uno de las dolencias que aqueja a los seres humanos desde tiempos inmemoriales.

“Un día, ni bueno ni malo, tan solo un día común, como le ocurre a la gente que de la vida solo espera, no esperar más nada”, en voz de uno de los personajes de Immanol Martínez (Querétaro, 1991), encontré una entrevista que él ofreció recientemente a el Correo del Libro. En sus respuestas, el tema predominante son las despedidas y su consiguiente correlato de adioses, con lo cual este dramaturgo exhibe su preocupación por un aspecto característico de todos los seres humanos: un perenne sentido de duelo que conllevan las pérdidas o rompimientos con progenitores, vástagos y otros seres queridos.

Inmediatamente después leí su “Tríptico sobre las despedidas” (Fondo Editorial Tierra Adentro número 562, 2017), el cual además de un gran disfrute me ofreció una develación sobre las posibilidades que brinda la creatividad teatral en la actualidad ya que estas tres obras dramáticas exhiben tanto experimentación teatral como audacia narrativa, pues sin ver su montaje son deleitables como poemas o relatos, inclusive ensayos.

En conjunto, las tres piezas de este tríptico -Quemar las naves; Montecassino: relatos para el fin del mundo, y Vis a Vis- resumen la visión de Martínez sobre el sentido de las despedidas en momentos y locaciones específicas, lo cual es manifiesto a través de pensamientos introspectivos, diálogos e interacción entre sus personajes. Entre estos pasajes permea, sin duda, su forje primario como filósofo y su consiguiente formación como creador literario.



Y él mismo lo constata en la entrevista de marras (realizada por José A. Rogerio Girón el 5 de septiembre) cuando afirma que su “Tríptico”, antes que otra cosa, fue una búsqueda, una forma de probar en papel y en escena diversos formatos para contar una historia, todo lo cual fue el cimiento de su obra inmediata posterior (*Neighborhood*).

En *Quemar las naves*, obra escrita ex profeso para el montaje realizado por la Tropa Teatro Artefacto en el marco del Programa de Apoyo a la Producción Artística (APOYARTE) 2011 y estrenada al año siguiente bajo la dirección de Jean Paul Carstensen, el autor hace una fragmentación de la vida de Remedios Varo y la comparte con sus lectores por medio de una biografía ficticia de la pintora. Se trata de escenas secuenciadas, cada una con su propio título, que inician con un prólogo e incluyen actores que alimón del audio inicial emergen durante la obra, a veces de forma sutil y otras preponderantemente.

Durante su lectura, los cuadros-poemas-reflexiones de Immanol nos hacen buscar en el fondo de nuestro acervo cualquier reminiscencia acerca de la melancolía, esa sensación que en algún momento de nuestras vidas padecemos todos sin distinción, y pensamos en Aristóteles y su máxima de Todos los hombres excepcionales son melancólicos, además de sus disertaciones sobre su detonador, la bilis negra -que posteriormente derivó en depresión, tristeza o duelo, dependiendo del encasillamiento de los especialistas respecto a su explicación y tratamiento- en las cuales la consideró como algo ineludible en todos los seres humanos. Al respecto, Immanol recurre a la voz de Remedios para decirnos:

“...cada tanto me descubro en el espejo como una suerte de fantasma con sueños extrañísimos, el pasado se me presenta como un monstruo indescifrable, como un bloque que anida en mis sueños. Pero está bien, creo que ahora es momento de mirarle a la cara”.

Es entonces cuando nos vamos, dejando que nuestro barco se hunda o que nuestro tren quede varado a la mitad del camino, volviendo a ver que lo lejano no es tal y que lo podemos percibir al alcance de nuestra mano. Por ello, la vida se nos va en no tener nunca un lugar donde estar y siempre terminamos yendo a otro sitio, hasta que nuevamente deseamos decir adiós y emigramos a otro sitio, a otro estado de las cosas.

Montecassino, estrenada en Querétaro en 2013 bajo la dirección de Jean Paul Carstensen con el título de “Búnker: relatos para el fin del mundo”, asemeja la forma de una telenovela en la cual un conjunto de actores cuentan su historia frente a un micrófono de radio en la víspera de un cataclismo final. Con este trabajo, el autor ratifica lo que afirmó en la entrevista mencionada:

“uno escribe sobre temas de los que sabe poco o nada, y que sin embargo desea indagar...Por ello me interesan las despedidas, porque las veo como posibilidades que brindan elementos para explicar la vida, además de representar un tema que me brinda varios frentes para tratarlas”.

En este desfile de declaraciones individuales lo mismo transitan aquellos que consideran la cama como un refugio y las sábanas como un búnker, así como otros que identifican al héroe como alguien desinteresado que cuenta chistes ante la muerte o quienes se la pasan buscando las pequeñas cosas que nos dimensionan la vida entera para constatar al final que “ya no hay donde tumbarse a contar estrellas y secretos, donde confesar odios o sufrir enamoramientos...”

Y de nuevo escuchamos a la melancolía, esta vez personificada en “viajeros de estaciones espaciales, con ganas de salir a caminar sobre estrellas hasta que les revienten las venas de tanta presión”. Cuestionando los tratamientos basados en fármacos a los que recurren desde hace años los especialistas, en lugar de escuchar y dialogar con los pacientes, Immanol es contundente al preguntar porqué gritar desde adentro de uno si al final nadie escucha. Lo único cierto, en voz de uno de sus personajes:

“es que cualquiera podría hundirse y jamás escucharían sus últimas palabras (...) esos vocablos que se resquebrajan cuando las toca la sucia realidad, cuando son incapaces de



transmitir el dolor que en ellas imprimimos y ante lo que único que consuela es el rescate de los momentos que consideramos felices o esas ficciones que inventamos para corregir la vida.”

La última obra del tríptico es Vis a Vis, estrenada en 2014 con la agrupación Tropa Teatro Artefactos bajo su propia dirección, la cual es una obra de corte intimista centrada en el diálogo de una pareja que, ante la imposibilidad de continuar su vida juntos, ven en perspectiva su pasado. Sin duda la obra más próxima a Da-

rrian Leader (California, 1965), de quien Immanol reconoce que emana su inspiración y asegura que “aborda la forma en que las decisiones que toman otros, acaso intentando protegernos, no hacen más que jodernos la vida”.

Para el autor esta pieza le brindó la posibilidad de contar un relato similar a los presentados por Leader, ese psicoanalista lacaniano que en alguna ocasión declaró que no es precisamente lo que nos preocupa lo que nos vuelve enfermos, sino más bien la forma en la cual nos preocupamos. Es un autor sin duda presente en los personajes de esta pieza, cuyo *leit motif* es una variante de la melancolía: el duelo ante una pérdida inminente, lo cual los lleva a realizar un acto liberador que va del escuchar al ayudar, teniendo como fin supremo lograr que su existencia sea llevadera, al menos un espacio seguro en el cual se pueda seguir sobreviviendo. Como muestra de esa contundencia, la mujer de Vis a Vis señala en algún momento:

“Así soy feliz, no me malinterpretes, le dijo. Mi sitio es contigo, pero tengo que dibujar uno distinto, uno donde guarde trocitos de felicidad, de tierna y cruel felicidad, sin ti. Así me siento yo algunas veces”.

Como colofón a esta concepción creativa, conviene destacar lo que el dramaturgo queretano le comentó a Rogerio Girón respecto a las despedidas, que él concibe como pequeños desvíos en el camino porque las cosas en la vida nunca acaban todas en el mismo momento. (...) Por eso, salvo la muerte, todas las demás despedidas suceden tan solo durante uno de los muchos momentos que componen el progresivo olvido.

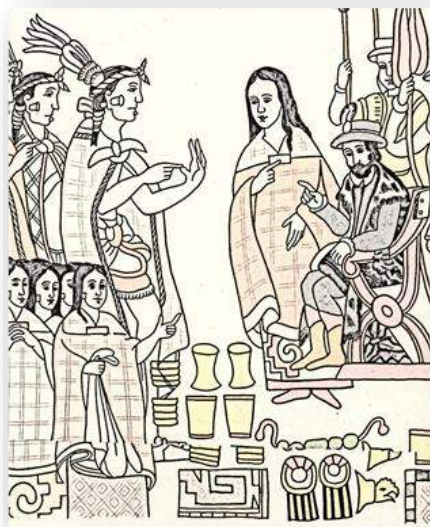
Con ello queda claro que con su “Tríptico sobre las despedidas” Immanol Martínez explora la connotación clásica de la melancolía, esa apegada a la tristeza y la nostalgia, pero al utilizarla como material creativo la libera de su connotación de dolor a través de la capacidad de sus personajes para articular nuevas condiciones de existencia con una expresión franca -en ocasiones incluso poética- ante las realidades que afrontan en sus historias. ✂

MEMORIA Y TRAICIÓN EN “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS”

Yvonn Márquez

A través de un minucioso acercamiento a una de las obras de Elena Garro, la autora diserta sobre personajes y situaciones que han trascendido el paso del tiempo.

La Conquista de México es uno de los temas que están presentes en el cuento de Elena Garro “La culpa es de los tlaxcaltecas”; desde el título tenemos anticipada la referencia a ese pasado histórico de México y al estigma social de la “traición” del pueblo de Tlaxcala en la decisiva participación para la caída de Tenochtitlan, misma que estará íntimamente ligada a la trama principal del cuento. Sin embargo, la narración no sigue una verdad histórica ni geográfica de la Conquista de México pese a la referencia directa a Bernal Díaz del Castillo y a la Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España. Garro toma la Conquista y la relación de los tlaxcaltecas como motivo para hablar de la traición, vinculando de manera artística dos polos que se encuentran en continua discusión: la memoria íntima y la historia nacional. Para Pierre Nora, la “aceleración de la historia” nos enfrenta a la desaparición de las memorias individuales o de las memorias colectivas. Es decir, hay ciertos elementos del pasado que no entran o no han entrado aún dentro de la gran narrativa social o nacional. Más aún, “the ‘acceleration of history’, then, confronts us with the brutal realization of the difference between real memory (...) and history, which is how our hopelessly forgetful modern societies, propelled by change, organize the past” (8). La memoria de los vencidos, como sabemos por la recuperación documental de sus testimonios orales, está incompleta y es sólo a través de su inclusión dentro de la narrativa nacional mexicana que puede salvarse del olvido.

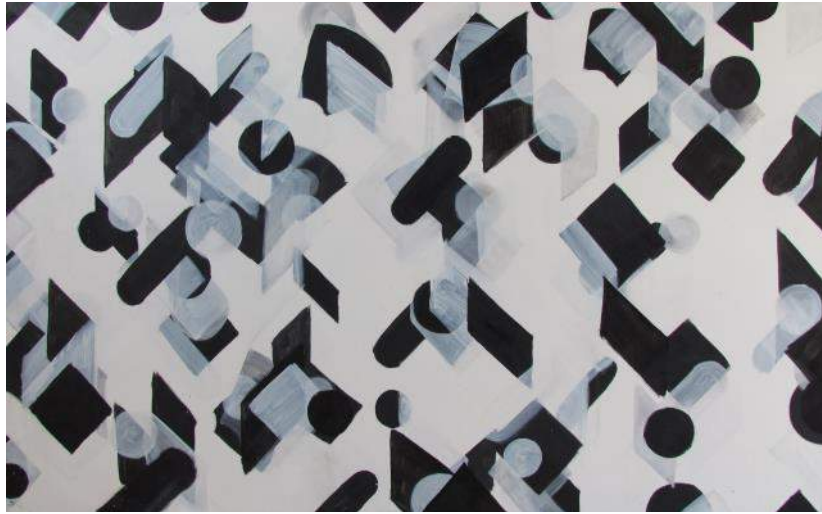


Garro, sin embargo, utiliza en su cuento ciertos lugares comunes de la narrativa con bastante libertad (el mundo prehispánico vencido, el mundo prehispánico homogéneo). Su objetivo es más artístico que histórico, pues como vemos en el cuento, las diferencias espaciales (Cuitzeo y Tenochtitlán) y las diferencias étnicas (tlaxcaltecas, purépecha y aztecas) son borradas en favor de una continuidad “mexicana” sólo entendida a posteriori en el tiempo.

¿Pretendió Garro crear una homogeneidad cultural como una intención simbólica de la Conquista o fue parte de un accidente nacido de un conocimiento parcial? Es algo que quizá nunca sabremos. A mi parecer no sería extraño ni condenable que se tratara de desconocimiento, debido a que la idea de una nación mestiza mexicana prevaleció durante buena parte del siglo XIX y principios del XX por encima de las culturas prehispánicas, relegándolas a una misma categoría, pero sin enfatizar distinciones entre ellas salvo por el lugar privilegiado del azteca. De ahí que llamar a los tlaxcaltecas traidores se haya extendido ampliamente. No obstante, si entendemos la diversidad cultural que imperaba antes de la llegada de los españoles, y más aún, si revisamos la rivalidad existente entre aztecas y tlaxcaltecas se comprenderá fácilmente que la palabra “traición” no

Yvonn Márquez estudia actualmente un doctorado en Lenguas Romances en la Universidad de Cincinnati. Escribe sobre danza, música y cine.

es la más adecuada. Si partimos de que traición es la "falta que se comete quebrantando la fidelidad o lealtad que se debe guardar o tener" según la definición de la Real Academia de la Lengua Española, sería incompatible de aplicar a dos pueblos que fueron legendarios y acérrimos enemigos. Dice Ángel María Garibay K. en el prólogo Filosofía Náhuatl, de Miguel León Portilla que:



Octavio Moctezuma. *Silogismo*. Óleo sobre tela. 130 x 210 cms. 2017

Los apresurados, aunque haga ya decenios, confunden lo azteca con lo náhuatl. No es lo mismo. Los aztecas son los fundadores de Tenochtitlan, diremos con simpleza, para no hacer más confusas las cosas. Y hay muchos que nada tuvieron que ver, ni en la fundación, ni en el auge de este Señorío central, al cual honraron con el epíteto de Imperio otros apresurados, y esos extraños también pensaron y se expresaron en lengua náhuatl. Tlaxcala, Chalco, Acolhuacan no son aztecas. Y de estas regiones tenemos documentos que nos dan el hilo para entrar al recinto mental de aquellos pueblos. La palabra "náhuatl" es más amplia y genérica y con ella señalamos lo que nos llegó en la lengua de Tenochtitlan, aun cuando no fuera de origen tenochca. (León-Portilla 3)

Sin embargo, "La culpa es de los tlaxcaltecas" no deja de reflejar algunos de los mecanismos de la vinculación de la memoria con la historia, mismos que serán el centro del presente análisis, pues desde mi perspectiva, no son gratuitos en una apasionada lectora como lo fue Garro. Para Pierre Nora "Memory takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects; history binds itself strictly to temporary continuities, to progressions and to relations between things (...) History is perpetually suspicious of memory, and its true mission is to suppress and destroy it" (9), mismo que se refleja en "La culpa es de los tlaxcaltecas", en el que hallamos, a través de la protagonista, una memoria desmembrada y traumática.

El cuento "La culpa es de los Tlaxcaltecas", publicado en 1964 como parte de la colección de cuentos *La semana de colores*¹ es uno de los más celebrados de Elena Garro. Laura Aldama, una señora de la capital, que vive con Pablo y Margarita (su marido y suegra respectivamente, ambos dominantes) le cuenta a Nacha, la criada

de la casa, la razón de sus desapariciones. Es durante un viaje que sufre una visión, la cual la transporta en el tiempo en el que ve a su marido de otro tiempo, un indio que viene huyendo de la guerra de Conquista. Luego de este trance, Laura siente un persistente sentimiento de culpa por haber sido "traidora" al haber huido de su realidad indígena y de su primo-marido indio. Al mismo tiempo, vive en constante temor hacia Pablo y sus reacciones violentas si descubre que ella está relacionada con el indio que la siguió desde Cuitzeo. Durante el cruce de realidades que vive Laura, hay desfases temporales en los que ve escenas de las batallas contra los españoles que, mientras a ella le parecen ser unas cuantas horas, para los demás son días de no saber lo que le ha sucedido. Esta situación enfurece a su marido, quien tras dos episodios la mantiene vigilada. Laura sólo quiere leer *La Conquista de México* de Bernal Díaz del Castillo, por lo que Margarita piensa que ha perdido la razón. Es en uno de los encuentros que tiene con su esposo indio, y que para Laura dura sólo una tarde, que los demás la dan por perdida. Pablo se ha ido a Acapulco, le dice Nacha, luego de las semanas que duró la investigación policial sobre la desaparición de Laura. Al final, decide marcharse definitivamente con su esposo indio y abandonar el tiempo presente. Laura encuentra el recuerdo de su vida pasada como indígena gracias a su viaje a Cuitzeo. Es el espacio solitario el que desencadena el encuentro de estos dos tiempos: por un lado es una señora casada, de piel blanca pero por otro lado, es una india, "desteñida" por el tiempo, que encuentra a su marido indio, herido por los embates de la guerra contra los español-

¹ *La semana de colores* (1964) fue su primer libro de cuentos. Algunos de ellos han sido traducidos a otros idiomas, incluido "La culpa es de los tlaxcaltecas". En 1987 se publicó una nueva edición de la colección donde se incluyeron dos cuentos más ("Nuestras vidas son los ríos" y "Era Mercurio").

les. Laura es una mujer temerosa, siempre en la búsqueda de huir de la violencia, se reconoce cobarde, "traidora" de sus dos maridos, porque es la unión amorosa-sexual la que generará un vínculo indisoluble entre las dos culturas.



Octavio Moctezuma. *Tormenta*. Óleo sobre tela. 130 x 210 cms. 2017

Muchas de las interpretaciones, como la que hace Carlos Julio Ayram Chede, consideran que este cuento es "un microcosmos que buscan una égida en las evocaciones de un recuerdo nostálgico" (Ayram 82). Para Marcia Hoppe Navarro en su artículo titulado "El mito de la Malinche en la obra reciente de escritoras hispanoamericanas" Laura representa "el sinsentido de un presente que considera el pasado, la superficialidad que genera la decadencia de las relaciones humanas y la pérdida de la memoria" (8). Por su parte Mara L. García se interesa en la reconstrucción del espacio de la cocina como lugar de protección, que es dónde Laura cuenta su historia y señala que "la mujer se escapa del mundo caótico cotidiano, representado por el control del esposo y de la suegra. Ella encuentra su 'casa onírica' y lugar de refugio en la cocina, desde donde escapa con un indio, trasgrediendo las leyes del espacio y del tiempo" (4). En este recuento podemos apreciar que lo que más ha llamado la atención del cuento de Garro es el juego temporal que hace la autora. No obstante, considero que la alusión histórica no es gratuita y llama a revisarla desde la perspectiva precisamente de memoria es historia que el personaje establece. La construcción de la memoria personal, que es borrada por la historia, fusiona información dispar. Retomando de nueva cuenta a Nora, la diferencia entre memoria e historia es importante pues establece dos polos distintos de la relación del individuo y de la sociedad con el pasado. "Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution (...) History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer" (8). A pesar del dramatismo de Nora, el proceso por el cual la historia "destruye" a la memoria es la inclusión de esos gestos, imágenes, objetos y espacios dentro de la continuidad de la identidad nacional.

Así, tenemos que es el lago de Cuitzeo, uno de los lugares donde se asentó el pueblo purépecha, detona la memoria de la otra vida de Laura. Es a raíz de un accidentado viaje rumbo a Guanajuato que Laura vive un episodio misterioso:

En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente.

Margarita se disgustó conmigo; ya sabes que le dan miedo los caminos vacíos y los ojos de los indios. Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con el fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella: Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué al lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. (Garro 7)

En lo que parece su delirio, Laura se encuentra con su esposo del pasado, un indio que viene ensangrentado, al parecer luego de un combate en el que han muerto muchos indios. Son los tlaxcaltecas los culpables, afirma Laura, para luego compararse con ellos: "Vi que cada palabra le lastimaba la lengua y me callé, pensando en la vergüenza de mi traición. -Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono" (8), piensa y dice Laura mientras ve a su esposo indio, quien revela ser también su primo. Es el encuentro de este pasado de Laura con su vida presente, la que pone de relieve la traición pues en su vida presente ella está casada con Pablo, un hombre dominante y que no perdonará la presencia del indio, ni siquiera la duda de que ella ha estado con otro hombre. El enamoramiento de Laura hacia Pablo nació por una confusión de su memoria pasada con el tiempo presente: "Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía" (14). En este sentido, será la carretera-el puente los es-

pacio de similitud entre los dos esposos de Laura. Otro lugar que despierta la memoria, y en este caso, una memoria histórica será el café de Tacuba, en el centro de México y relacionado a la cultura azteca:

Las piedras y los gritos volvieron a zumbar alrededor nuestro y yo sentí que algo ardía a mis espaldas.

— No mires — me dijo. Puso una rodilla en tierra y con los dedos apagó mi vestido que empezaba a arder. Le vi los ojos muy afligidos.

— Sácame de aquí —Le grité con todas mis fuerzas, porque me acordé que estaba frente a la casa de mi papá, que la casa estaba ardiendo y que atrás de mí estaban mis padres y mis hermanitos muertos. Todo lo veía retratado en sus ojos mientras él estaba con la rodilla hincada en tierra apagando mi vestido. Me dejé caer sobre él, que me recibió en sus brazos. Con sus manos calientes me tapó los ojos.

— Este es el final del hombre — le dije con los ojos bajo su mano.

— ¡No veas!

Me guardó contra su corazón. Yo lo oí sonar como rueda el trueno sobre las montañas. ¿Cuánto faltará para que el tiempo se acabara y yo pudiera oírlo siempre? Mis manos refrescaron su mano que ardía en el incendio de la ciudad. Los alaridos y las piedras nos cercaban, pero yo estaba a salvo bajo su pecho. (16)

Vemos que la memoria de Laura transita de nueva cuenta en el pasado pero ahora en la antigua Tenochtitlán, un espacio y una cultura diferentes que, no obstante, tuvieron en común la Conquista española. La ciudad destruida recuerda al pasaje que narra Bernal Díaz del Castillo cuando nos cuenta la destrucción de la capital del imperio azteca:

Dejemos eso y digamos que los cuerpos muertos y cabezas que estaban en aquellas casas adonde se había retraído Gatemuz; digo, que juro, amén, que todas las casas y barbacoas de la laguna estaba llena de cabe-



Octavio Moctezuma. *Sobre lo indeterminado*. Óleo sobre tela. 120 x 140 cms. 2017

zas y cuerpos muertos, que yo no sé de qué manera lo escriba, pues en las calles y en los mismos patios de Tlatelulco no había otra cosa, y no podíamos andar sino entre cuerpos y cabezas de indios muertos. (Bernal, Tomo II 279)

Este pasaje se refiere a la toma de Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521, nos dice Bernal, el día de san Hipólito. Aunque sin duda la descripción de Bernal se refiere al final de una cruenta batalla "y esto digo al propósito porque todos los

noventa y tres días que sobre sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día daban tantos gritos y voces unos capitanes mexicanos aperciendo los escuadrones y guerreros que habían de batallar en las calzadas, otros llamando a los de las canoas que habían de guerrear con los bergantines y con nosotros en los puentes" (277). Lo que Laura evoca es "el final del hombre" azteca. Si nos preguntamos qué haría un hombre que viene de Cuitzeo en la batalla de Tenochtitlan, el cuento perdería sentido, puesto que el pueblo purépecha no intervino en la conquista de la capital mexicana. No fue sino hasta 1530 que Nuño de Guzmán, considerado como el conquistador rival de Hernán Cortés, salió de la ciudad de México rumbo a los territorios purépechas. En el documento Conquista de Nuño de Guzmán se nos refiere que Guzmán:

Salió de la ciudad de México con un gran ejército compuesto de 300 españoles y 10 000 mexicanos, otomíes, tlaxcaltecas y tarascos. Iba en busca del legendario reino de las amazonas que la tradición situaba hacia el noroeste, más allá de la Sinaloa actual. Es de notar que los ejércitos de la conquista no eran españoles, sino que en su mayoría eran indígenas. Sin los indios amigos, los españoles, por su corto número, no hubieran podido hacer gran cosa. (Conquista)

En este sentido, la referencia histórica de Garro se debilita si la tomamos al pie de la letra. La relación que nos queda es la del pueblo tlaxcalteca, el que sí tuvo intervención en la conquista de los aztecas y purépechas. Laura se considera "traidora" como los tlaxcaltecas, porque tiene miedo "y por eso traiciono" (8). Laura represen-

ta la unión carnal con los dos mundos, pero mientras la unión con su esposo indio es de amor y protección, a pesar de las heridas de él, el vínculo con Pablo, su esposo blanco, es de dominación. Pablo no tendrá reparos en golpearla y encerrarla. Laura se ha dejado llevar por el recuerdo de su antigua memoria para querer a Pablo, pero es en su encuentro con su memoria pasada que "despierta" del letargo. Es por ello que "la señora Laurita se encerraba en su cuarto para leer la Conquista de México de Bernal Díaz" (19). Ella no comprende el mundo en donde vive porque está fusionado con dos esposos, dos padres, dos infancias, dos vidas en dos épocas muy distantes una de la otra: "—Me preguntaba por mi infancia, por mi padre, por mi madre. Pero, yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cual padre, ni de cual madre quería saber. Por eso le platicaba de la Conquista de México ¿Tú me entiendes, verdad?" (19). Gilbert Durand en su libro *La imaginación simbólica* nos dice que es "la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible" (12, 13). Si entendemos el cuento de Garro de manera simbólica, en una fusión de los pueblos purépecha-azteca como parte de una historia reconstruida, unidos por la evocación del espacio que ambos lagos hacen, pero que se unifica en la memoria íntima de Laura y su relación con "la traición" de los tlaxcaltecas el cuento cobra un nuevo sentido. Dice Durand que "el símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio (15). Para Paul Ricoeur, nos dice Durand:

Todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: el mismo tiempo "cósmico" (es decir, extrae de lleno su representación del mundo visible que nos rodea), "onírico" (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último "poético", o sea que también recurre al lenguaje, y al



Octavio Moctezuma. *Sin atributos*. Óleo sobre tela. 130 x 80 cms. 2017

lenguaje más íntimo, por lo tanto es más concreto". (15,16).

En este sentido, entendemos que la memoria íntima de Laura posee las tres dimensiones que nos plantea Ricoeur, en palabras de Durand, un plano cósmico tan poderoso que se vuelve mucho más íntimo e introspectivo para Laura que el conocimiento de la historia. La búsqueda de las crónicas de Bernal para Laura es el encuentro de su memoria presentada con la historia de lo sucedido. Es en la mujer india pero al mismo tiempo blanca donde habita la mezcla cultural. El futo de la alianza de los tlaxcaltecas con los españoles y el fin no sólo de la cultura azteca, sino también de todas las demás, incluyendo la de Tlaxcala. Nos dice León Portilla en *La visión de los vencidos* que "sí es cierto que

los tlaxcaltecas y los tezcocanos lucharon al lado de Cortés, no deja de ser igualmente verdadero que las consecuencias de la Conquista fueron funestas para ellos como para el resto de los pueblos nahuas: todos quedaron sometidos y perdieron para siempre no poco de su antigua cultura" (13). Y ella sabe que su papel como mujer es traicionero por su capacidad de unión sexual con el indio y con el español:

Se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo. Cuando me dijo eso lo miré a los ojos. Antes sólo me atrevía a mirarlo a los ojos cuando me tomaba, pero ahora, como ya te dije, he aprendido a no respetar los ojos del hombre. También es cierto que no quería ver lo que sucedía a mi alrededor... soy muy cobarde. Recordé los alaridos y volví a oírlos: estridentes, llameantes en mitad de la mañana. (10)

Es inevitable recurrir a lo que menciona Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* sobre la debilidad vinculada a la traición propia de la mujer con contraposición con la hombría. Esta oposición es una de las bases del machismo y esta actitud es uno de los ejes de la identidad mexicana comprendida ya como una identidad mestiza, es decir, conflictiva. La mujer "se abre", "se raja" al

hombre, e históricamente se abre al extranjero; mientras que la idea de macho, desde la concepción mexicana que propone Paz, consiste en "no rajarse nunca":

El mexicano puede doblarse, humillarse, 'agacharse', pero no 'rajarse', esto es, permitir que el mundo exterior penetre su intimidad. El 'rajado' es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza. (59)

De esta forma, Laura representa a los tlaxcaltecas que se aliaron, que se "abrieron" al extranjero. Mara L García compara a Laura con la Malinche, considera que la mujer indígena es el ser sumiso que se fractura ante la presencia del español. Su traición no radica en no haberse defendido de los españoles, sino en haber permitido la entrada a una cultura ajena, totalmente distinta y dominante para fecundar una raza nueva, que no será india, que no será española. Así Laura se une a Pablo pensando que se asemeja al hombre de su otra vida, pero se enfrenta a un hombre que la violenta y que mina su espíritu.

Finalmente, podemos afirmar que hay una vinculación directa y documental con la referencia a la fuente de Bernal, mientras que hay una vinculación simbólica, mística, con lo que la "traición" presagia. El nexos con esta traición no es la documental, sino la onírica, es decir, la que se vincula a un mecanismo de memoria. Más allá de una homogenización, hay una vinculación de la memoria íntima con la historia que Garro logra a través de Laura: simbolizar de manera profunda el sentido de la "traición" cultural de los tlaxcaltecas unida a la traición de la mujer a través del miedo y la violencia. ❀

BIBLIOGRAFÍA

Castillo, Bernal Díaz del. Historia verdadera de la Nueva España. Tomo II. Ed. Pedro Robredo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Digital. 20 de abril de 2015.

Chede, Carlos Julio Ayram. "'Mea culpa': una mirada simbólica a La culpa es de los tlaxcaltecas de Elena Garro". Universidad de Tolima: Colegio Hispanoamericano, 2011. Digital.

Durand, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1964. Impreso.

García, Mara L. "Búsqueda espiritual y laboratorio de refugio en "La culpa es de los tlaxcaltecas de Elena Garro". Mitologías hoy, 2014. Digital.

Garro, Elena. Material de lectura "La culpa es de los tlaxcaltecas". Ed. Teresa Solís. 61 vols. DF.: Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, 2006. Digital. 25 de abril de 2015.

Meyer, Jean. Conquista de Nayarit. "Conquista de Nuño de Guzmán". DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. Digital. 27 de abril de 2015. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/nayarit/html/sec_2.html>.

Navarro, Márcia Hoppe. "El mito de la Malinche en la obra reciente de escritoras hispanoamericanas". Brasil: Consejo Nacional de Investigación de Brasil, 2011. Digital.

Nora, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. (1989): 7-. University of California Press, 1989. Digital.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. New York: Manchester University Press, 2008. Impreso.

Portilla, Miguel León. La filosofía Náhuatl. Estudiada en sus fuentes. DF: UNAM, 1959. Digital. 27 de abril de 2015.

—. La visión de los vencidos. DF: UNAM, 2006. Digital. 26 de abril de 2015.

SOBRE LO INDETERMINADO

Jaime Moreno Villarreal

De tanto en tanto se habla del arte como forma de conocimiento, y acto seguido suelen fruncirse los ceños de filósofos y científicos. Es indudable, sin embargo, que el arte se ha planteado siempre problemas de conocimiento, y que no existe ajenidad entre filosofía, ciencia y arte. En cuanto a la pintura, si en sentido estricto no consiste en una forma de conocimiento, sí ha encarnado históricamente modelos de conocimiento. Detrás de invenciones técnicas como la perspectiva o la cámara lúcida, o de corrientes pictóricas como el realismo, el impresionismo o el cubismo, hay indagaciones serias, positivas sobre la realidad y su posible representación.

Hoy, el trabajo de Octavio Moctezuma se ocupa de lo indeterminado, concepto que ha ocupado a filósofos y hombres de ciencia desde tiempo atrás. Tan atrás que puede sobrecogernos recordar que el *ápeiron* postulado como origen del universo por Anaximandro (siglo 6 a.C.) ha tenido básicamente dos traducciones al español: "lo infinito" y "lo indeterminado". *Ápeiron* se refiere etimológicamente a lo ilimitado. La noción práctica de una realidad sin límites ancla justamente en la idea de un universo no limitado. Con ánimo excedido, podría afirmarse que la historia de la pintura es casi función de este postulado; los pintores lo viven a cada paso: la realidad no se acaba.

En su trabajo, Octavio Moctezuma expresa lo indeterminado de maneras diversas. Por ejemplo, mediante la aplicación de capas sucesivas de materia pictórica que no saturan el cuadro, y que por el contrario dotan a la superficie de transparencias. No es un procedimiento novedoso, como en cambio sí lo es su interpretación: vemos en algunos de sus cuadros cómo un rayado negro es cubierto por una capa blanca sobre la que se añade otro rayado negro y otra capa blanca, y así sucesivamente, creando una superficie que podría continuar sobreponiéndose hasta el infinito, o lo indeterminado.

De otra manera, Moctezuma concibe cuadros semejantes a "notaciones" musicales que flotan cual planos sonoros sin *tempo ni duración precisos*. *Se trata acaso de otro reflejo de la mirada dentro del cuadro — como hay tantos en el arte pictórico— pues el espectador, acostumbrado a elegir libremente el tiempo de contemplación, juega con las duraciones virtuales que cada cuadro le plantea, como el intérprete que sigue una partitura libre dotándola de duraciones a su arbitrio, misma que una vez interpretada y concluida vuelve a su condición de notación sin tiempo. Es verdad que en el corte transversal las artes comparten conceptos clave —como composición, ritmo, contrapunto... términos que fluyen sin problema en las artes visuales—, pero a veces los supuestos intercambios*

sinestésicos son extrapolaciones más bien metafóricas, por ejemplo cuando se dice que tal obra arquitectónica es un "poema". Moctezuma se cuida muy bien de no hacer metáforas sino que resuelve variables compartidas entre música y pintura creando patrones visuales que se desarrollan en espacialidades.

No puramente espacios, sino espacialidades tendidas en función de su densidad pero también de su flotación y velocidad. Así, empleando un procedimiento gestáltico a partir del goteo intensivo sobre el lienzo, Moctezuma mueve al espectador a buscar

el sentido más elemental de la representación: la aparición del sujeto (el otro) en el objeto, ya sea como rostro o como cuerpo. La indeterminación, ahí, se emplaza como una conciencia productiva, no limitada, que es al mismo tiempo imagen sideral de lo infinito.

Como sucede con todas las artes, la experiencia de la pintura nos hace estar en el mundo de otras maneras. Las indagaciones pictóricas de Octavio Moctezuma confrontan al espectador con un modelo de conocimiento sobre el que cada quién puede ir variando al adoptar visiones alternas que dan paso a esa forma de conocimiento que es, sí, incontestablemente propia del arte: el conocimiento de la obra en sí que tenemos a la vista, conocimiento en verdad ilimitado. ☘



Octavio Moctezuma. Sobre lo indeterminado II. Óleo sobre tela. 120 x 140. 2017.

CARLOS MILÁ

Convicción

Atardeceres inmensos la memoria
intriga sigilosa en sus recovecos
ecos del pasado se instalan
en mi mente y mi deseo
de cambiar a cada instante
surge como un dragón que flota
en el aire

misiones se dan cita
en el presente y mis recuerdos
evocan aventuras interminables
habitante del cosmos he sido
y me consume la emoción
de las partidas hacia otros mundos

el fuselaje de mis máquinas androides
cubren de ensueños mis sensaciones
idas

sólo me resta estar presto
al azul del cielo
y a la negrura espacial que desde
mi habitación se divisan
entre las horas constantes

lunas jovianas soles incandescentes
y lluvias de fuego
intensos amaneceres me esperan
en el naufragio nocturno
allá en lo alto y bajo
un camino de estrellas
en el firmamento.

Poema perteneciente al libro inédito e inconcluso llamado "Años luz", comenzado a escribir el 1 de junio de 2012 y cuya mención oficial apareció dentro del catálogo 'Cuarteto Nabi y obra paralela' el 7 de noviembre de 2012 del propio autor, editado en la UNAM.

Carlos Milá (Carlos Pascual Mejía) es poeta y artista visual. Tiene escritos y terminados los siguientes libros: Ritos terrestres, cantos siderales (2013) ;Voces del firmamento(2014); Los primeros años de Buda (2015)

VISTA DE SAN MIGUEL

Leandro Arellano



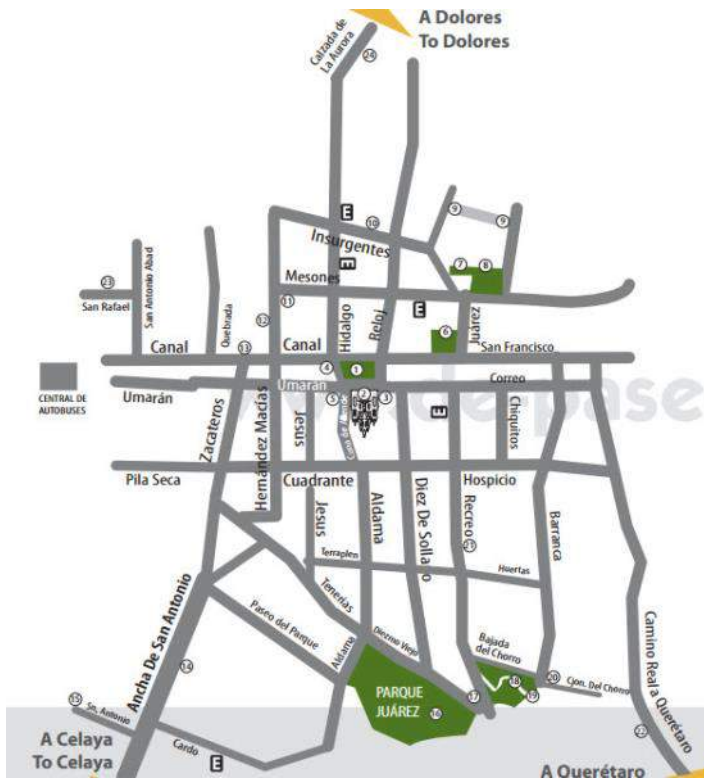
La contemplación
del firmamento
impresiona
al viajero que
procede
del sur.

Ha atisbado un cielo que parece susurrarle palabras de acogida apenas ingresa a la autopista estatal; y no bien languidece esa emoción cuando capta su vista la serranía tupida y recatada, un tropel de montes menudos y apacibles, de crestas inofensivas, que cubren sus lomos con enmohecidos tapices vegetales. A la distancia algunos semejan plácidas bestias antediluvianas.

Luego la cadena montañosa se repliega a tramos. Se recoge para dar espacio a estrechos valles y cuencas que se despliegan arrobados en el entusiasmo de sus cultivos. La mano del hombre ha ordenado la simetría del variado labrantío. Una fragancia vaporosa aletea entre los apuestos plantíos de lavanda. Y al otro lado del valle, bajo la misma atmósfera, se alinean en las faldas de las colinas viñedos reverdecidos por la estación de lluvias.

El contacto inicial con las inmediaciones del poblado se advierte en las esmeradas señalizaciones del tránsito vehicular. San Miguel es una ciudad chica y los suburbios similares a los de otras partes: arbitrarios, caóticos, irregulares; acaso, menos inclementes, menos agresivos que los de ciudades industriales. Sin prisa conducen los conductores, ceden el paso, se atienen a las indicaciones del semáforo y respetan los comandos direccionales.

Leandro Arellano, escritor y embajador retirado, nacido en Guanajuato, en 1952. Ha escrito los libros **Guerra privada** (Editorial Verbum, Madrid, 2007), **Los pasos del cielo** (Ediciones del ermitaño, México, 2008), **Paisaje oriental** (Editorial Delgado, El Salvador, 2012) y **Las horas situadas** (Monte Ávila Editores, Caracas, 2015).



El visitante desemboca a poco en la glorieta o redondel donde, ya envuelto en la corriente vehicular, otras diferencias empiezan a revelarse. ¿Ejemplos? Los vehículos se detienen por completo para dar paso a los peatones y éstos cruzan sólo por las vías asignadas. En esta ruta proveniente de la Ciudad de México, se arriba a la glorieta que gira alrededor de la estatua del general insurgente -Ignacio Allende-, que da nombre a la ciudad. Sin semáforo que lo regule, el tránsito fluye en orden y sin tropiezo. Casi sin excepción se cumple el ordenamiento de otorgar el paso a los vehículos que provienen por el flanco izquierdo.

Girar a occidente encamina al serpenteo de la pendiente conocida como El caracol, a mitad de cuyo camino se ubica un pequeño mirador. Desde allí la visión panorámica de la ciudad es grandiosa. Exhibe el atractivo de la pequeña urbe tendida abajo, y del valle que la rodea.

Este, extendido en la llanura, flanqueado por las aguas de la presa y sin obstáculos artificiales de por medio, permite divisar la lejanía inagotable.

Una estatua del Pípila preside la glorieta al acabar la pendiente. Allí, doblar a la derecha encamina al centro y continuar de frente lleva a la terminal de autobuses y a la estación del ferrocarril, o a la carretera a Dolores Hidalgo. Sea el rumbo que fuere, los transeúntes marchan despacio, lo mismo que el flujo vehicular. Parte de éste enfila hacia los costados, perdiéndose en las callejuelas inmediatas; el remanente continúa hasta la bifurcación que conduce al centro de la ciudad.

Es semiárido el clima de San Miguel. Cierta calorcillo prevalece durante el día y el fresco domina por las noches. No pocos locales y visitantes, ellas y ellos, se afanan por atajar la resolana con gorros y sombreros.

La ciudad está hecha para andar a pie. Sólo la molicie, la ligereza de hábitos induce a acercarse al centro en automóvil. Las calles de piedra -angostas y abrumadas de luz- se ordenan jubilosas entre una arquitectura colonial compacta y colorida. La cordura dispuso que la hermosa Plaza Principal y sus contornos inmediatos sean del todo peatonales. La Plaza acoge a la Parroquia de San Miguel Arcángel -erguida altivamente en su cantera rosada-, el palacio del Antiguo Ayuntamiento y los benevolentes portales.

San Miguel no alcanza los 200 mil habitantes, ni aun sumando a la población flotante, de la que siempre está nutrida. Más del diez por ciento son ex-

tranjeros asentados en la ciudad, aseguran, por lo que no es infrecuente escuchar otros idiomas, aunque predomina el inglés de estadounidenses y canadienses. Ese porcentaje da una fisonomía peculiar a la ciudad e influye en su carácter.

Fundada en 1542 con el nombre de San Miguel Arcángel, cambió con el tiempo por el de San Miguel el Grande primero y posteriormente Allende, en honor del caudillo insurgente. La ciudad también fue cuna de otro de los más ilustres mexicanos: Ignacio Ramírez, el Nigromante.

Cada ciudad crea su propio perfil. Funde para ello los dones de la naturaleza y los de la invención humana. La belleza arquitectónica de San Miguel es admirable en cada rincón. Mas sólo la curiosidad y una estancia de varios días da acceso al filón de tesoros furtivos, de patios e interiores insólitos, de espacios sorprendentes que resguardan tras de sí portones silenciosos de casas y mansiones. San Miguel pertenece a la categoría bienaventurada de ciudades mágicas, esas que todo lo atesoran, pero no ofrecen de balde.

Asunto central allí es la industria turística. La población local, habituada a la invasión foránea, es amable y comedida. Posee una calidad de vida distinta y superior al promedio del país. Los cuidados de la ciudad la motivan: el orden, la limpieza, la belleza colorida de la arquitectura, la tranquilidad inquieta que gobierna y convida a recorrerla. Visitantes y turistas consumen el ocio en las terrazas, como llaman a esos espacios adaptados -sobre todo en techos y azoteas- en bares o cafés. La narración de los espacios para *gastronautas*, sin embargo, es materia vasta y no se puede abordar con ligereza en este recuento; da material para una golosa crónica individual.

El alumbrado público ilumina el fresco del anochecer y acompaña a la ortodoxia en el sueño. Los afanes humanos reposan indolentes cuando el silbido del tren rasga el silencio de la madrugada; un privilegio cotidiano que comparten noctámbulos y madrugadores.

Empieza luego a transformarse el cielo, sin prisa ni reposo, hasta la consumación del esplendor del alba.



AGRESION ACÚSTICA

Samuel Máynez Champion

El músico, analista musical y rescatista de piezas inéditas de compositores europeos y latinoamericanos diserta sobre el sentido musical en entornos plagados de cacofonía.

Un ciudadano cualquiera entra gozoso a un restaurante en compañía de un grupo de amigos pero, apenas atraviesa su umbral, es recibido por una exhalación del averno. Al dirigir la mirada hacia la fuente sonora, lo que al inicio le había parecido que provenía de un conglomerado de músicos, resulta ser producto de un solo individuo con su equipo de teclados, amplificadores y altoparlantes.

Dudando sobre la elección del lugar dirige la mirada hacia los comensales ya instalados y los percibe a sus anchas entre la intensidad acústica y su plática a gritos. Sus acompañantes tampoco manifiestan incomodidad al respecto y eligen la mesa. Una vez sentados, el ciudadano comenta que la música está muy alta, obteniendo como respuesta la mansedumbre frente a lo irremediable. No sabe cuántos decibelios basten para que su oído se lesione empero, el malestar que le causa la acumulación de ruidos –hay varios televisores encendidos al mismo tiempo– vuelve opresivo el ambiente del sitio. ¡Qué lastima! El decorado tiende a la elegancia y la luminosidad del lugar favorecería la conversación...

Apela a un supuesto derecho sobre su entorno auditivo y llama a un mesero para solicitar que



le bajen al volumen. Con mirada ovina éste le responde que sí, y a hurtadillas llega hasta el improvisado pódium donde, como un Zeus de la electrónica, el artífice lanza truenos y centellas hacia el inerme auditorio que, además, debe aplaudir las ejecuciones. También ha de considerar una propina por desequilibrarle la digestión y el ánimo. El resulta-

do de la solicitud es nulo. La plática se vuelve extenuante y acabará por extinguirse mas la comida no es mala. Piensa que al menos él y su grupo no están tan cerca de las bocinas y, nota con azoro que hay una familia con niños pequeños situada junto a la orquesta fantasma que ya ni siquiera reacciona ante el amontonamiento perverso de decibelios.

Como último recurso pide hablar con el gerente para exigirle que se atienda la petición de un cliente inconforme, sin embargo, el adepto del local contesta que proveer música “en vivo” es una política inalterable de la empresa. Además, si observa a su derredor, el lugar está lleno y nadie ha protestado antes; es la misma clientela la que vota tanto por las pantallas como por la “amenización” del restaurante. Antes que disponer de música enlatada ahí se acata la disposición sindical de emplear a músicos de carne y hueso. Sus amigos sugieren que “le baje” y que mejor no la haga “de tos”. Aquello que le resta es comer de prisa para irse cuanto antes...

Escenas como la anterior se repiten con monotonía en nuestras civilizadas ciudades, y sus protagonistas reaccionan de manera previsible:

Samuel Maynez Champion realizó estudios musicales en Yale, el conservatorio Verdi de Milán y la Academia Chigiana de Siena. Es doctor en estudios mesoamericanos por la UNAM.

ya no perciben la alienación de su espacio acústico; por ende no saben cómo defenderlo, es más, la idea misma de su defensa tiene que ver con una asociación deformada de la alegría: Mientras más ruido los circunde más a gusto se la pasan; con mayor soltura evaden la responsabilidad de comportarse como seres pensantes. En última instancia, es su alienación interior la que encuentra sintonía con la contaminación acústica que ellos propician. Bien sabemos que la tolerancia al ruido es inversamente proporcional a la inteligencia.



El sujeto que osó quejarse se estrelló contra un muro de inconciencia y fue cooptado por las circunstancias para someter su oído a los daños que ocasiona la exposición prolongada a los sonidos de alta intensidad. Sobra decir que dicha exposición desemboca en hipoacusia, que es la sordera clásica que florece por doquier, tanto así que se ha vuelto compañera inseparable del homo "sapiens" en su angustioso devenir. Constaté el auge de prótesis auditivas.

Básicamente en todos los sitios de convivencia humana se asiste al mismo espectáculo de enajenación colectiva; las variantes dependen de los substratos culturales y del nivel educativo de sus habitantes, pero los resultados son análogos; tipifican la negligencia con que nos relacionamos con el sentido que nos permitió, en primer término, construir un sistema de pensamiento. Recordemos que la principal diferencia que teníamos con el chimpancé era la de haber sido dotados con un gen del oído más apto para su desarrollo. Tal diferencia actúa hoy de forma regresiva: el cuadrumano con zapatos elige la involución para poder actuar como un primate sordo.

Gracias a nuestra capacidad auditiva se consolida el lenguaje y se accede a los misterios de lo invisible. El oído es el primer sentido que adquiere autonomía dentro del vientre materno para ponernos en contacto con el mundo exterior, pero una vez paridos ya no hay forma de desconectarlo de sus funciones. Al conciliar el sueño es el último de los sentidos que, en apariencia, se apaga y es el primero en despertarse. Por decirlo con llaneza: su único filtro de protección es de índole psicológica.

El flagelo de motores y máquinas aunado a los prodigios de la amplificación electrónica ha acabado por definir el perfil de las metrópolis que se enorgullecen de serlo. En su capacidad para

producir ruidos y en la sacralización que hace de éstos residir su empuje hacia el futuro pero, ¿es esto realmente cierto? ¿No es otra de las entelequias que vienen aparejadas con la manipulación que subyace en cualquier tipo de coloniaje? Téngase presente que la primera amplificación del sonido avino en 1919 durante un

discurso del presidente norteamericano Woodrow Wilson. Es decir, aquel que emite el ruido más poderoso es quien lleva la batuta en la orquestación de las sociedades, traduciéndose esto en su eficaz sometimiento.

Ciertamente en nuestro país han habido intentos vagos de legislación contra el ruido, pero no se acatan a cabalidad y sus medidas son insuficientes comparadas con el deterioro que día a día se le ocasiona al paisaje sonoro, por no hablar de la consecuente inestabilidad psíquica y anímica que eso genera en quienes lo habitan. En zonas colindantes con el aeropuerto Benito Juárez de la ciudad de México es donde se registra el mayor número de casos de epilepsia de la nación y donde las escuelas de la metrópoli registran el menor grado de aprovechamiento de sus educandos. ¿Mera coincidencia?

Antiguamente las ciudades se amurallaban para que sus moradores vivieran con la impresión de sentirse protegidos; son en nuestros tiempos las grandes urbes donde residen las peores amenazas para nuestra incolumidad emocional y física.

Al filósofo Henri Bergson se le preguntó cómo podríamos darnos cuenta de alguna aceleración imprevista en la velocidad de los acontecimientos del universo, y su respuesta fue profética:

es muy simple, nos daremos cuenta por el considerable empobrecimiento de nuestra experiencia... Los discretos sonidos de las sociedades "primitivas" se han metamorfoseado en los ruidos continuos que hoy nos invaden. El atentado contra nuestra frágil dignidad humana es reiterativo e incuantificable. En otras palabras, las resultantes sonoras de las máquinas -con el negocio multimillonario que las crea y las multiplica- se han convertido en narcóticos para nuestros minimizados cerebros. Ante el empobrecimiento profetizado por Bergson hemos de agregar una avasallante indiferencia. ¿Tenemos que dejar de protestar para que los banquetes de ruido ya no nos atraganten...? La decisión es nuestra. ☘

LAVOE: EL CANTANTE Y EL RITMO

Vicente Francisco Torres

La salsa

Hagamos un poco de historia sobre lo que hoy conocemos, musicalmente, como salsa.¹

En 1947, El Palladium, un inmenso salón de baile -ubicado en Broadway con la calle 53, en la famosa zona de la farándula neoyorkina- cuya pista tenía capacidad para 1000 parejas, estaba en decadencia. Como eran pocos los blancos norteamericanos que iban a bailar tango, fox trot y algo de swing, el gerente del local, un hombre de apellido Moore, entra en contacto con Federico Pagani, promotor de música antillana que vio la solución en los músicos latinos pues, a fines de los cuarenta, Machito y sus Afrocubanos ya eran aceptados por los blancos de Broadway. A fin de que los negros no llegaran con sus puñales y desenfrenos, decidieron actuar con cuidado e hicieron matinés bailables dominicales. Es así que surge el *Blen Blen Club* (obviamente inspirado en la composición de Chano Pozo), y fue tal la afluencia de latinos al Palladium que debieron agregar un baile todos los miércoles por la noche.²

Durante la década de los cincuenta, reinaron en el Palladium tres orquestas: la de Tito Puente, la de Tito Rodríguez y la de Machito, aunque tam-



bién llegaron y triunfaron el combo de Cortijo y su cantante Ismael Rivera, y Fajardo y sus Estrellas.

De 1964 a 1970 asistimos a un periodo confuso, lleno de búsquedas, el cual está ejemplificado por las descargas, *plenas de sonidos desordenados, en el que tuvo lugar un hecho fundamental: el dominicano Johnny Pacheco y el abogado judío norteamericano Jerry Masucci fundan la empresa Fania (1964), tomando el nombre de un son de Reinaldo Bolaños. A la compañía Fania empezaron a llegar músicos como Larry Harlow (quien había vivido en Cuba y alcanzaría el éxito al incorporar a su orquesta, como cantante, a Ismael Miranda) y un trompetista de 15 años de edad, Willie Colón, oriundo del Bronx, quien empieza a hacer mancuerna con un cantante originario de Ponçe, Héctor Pérez, quien aconsejado por los empresarios cambiaría el Pérez por Lavoe.*

En 1966, el Palladium --que de 1960 a 1963 había experimentado la gloria de la pachanga, último ritmo que saliera de Cuba antes de que la Isla comenzara a padecer el bloqueo-- recibió un golpe mortal cuando se le retiró la licencia para vender bebidas alcohólicas. Pero esto apenas fue la puntilla de algo que venía sucediendo desde 1964, año en que llegaron a Nueva York los Beatles, magníficos músicos y compositores, quienes eran, además, la personificación de la contracultura. Es la década de Vietnam, del surgimiento de los *beatnik*, y del movimiento negro inspirado en Malcolm X. En el suroeste de los Estados Unidos, César Chávez organiza a los campesinos mexicanos y en el noreste los jóvenes boricuas se organizan en el movimiento de los Young Lords, una

¹ Vid. Vicente Francisco Torres, *La novela bolero latinoamericana*, México, UNAM (El Estudio), 1998, pp. 145 - 152.

² Sobre la salsa, dice José Luis González: "La salsa es producto de la convivencia en Nueva York de caribeños de todas partes. Es la música del Caribe urbano, un producto cul-tural que no pertenece a un solo país sino a su conjunto. Yo viví en Nueva York varios años y en "Qué se hicieron los aztecas", digo que fui el primer salsero en la literatura porque tengo varios cuentos de caribeños en Nueva York; ojalá sea cierto porque para mí sería un orgullo. La salsa es el resultado de lo que pasó en los cuarenta, cuando se dio la emigración caribeña; allá se conoció la gente, formaron una comunidad y se descubrieron unos a otros. Se ha dicho que la salsa se hizo un fenómeno comercial, pero en el capitalismo todo acaba convertido en algo comercial. La salsa sigue siendo un fenómeno válido aunque se haya comercializado. Los cubanos no aceptan la expresión salsa porque dicen que es el son cubano, y sí, hay esa influencia, pero también hay otras. Esto obedece a que la música cubana ha sido la más importante del Caribe. "José Luis González: todos sus relatos", ensayo-entrevista de Vicente Francisco Torres, Sábado, suplemento de Unomásuno, México, núm. 836, 9 de octubre de 1993, p. 6.



Congolero. Acrílico sobre tela de Carlos Granela. 60x80 cms. Serie Músicos (1/5).

agrupación semejante a los Panteras Negras. El espíritu festivo del Palladium, debido a estos hechos y a la creciente inmigración de latinos a Nueva York --con el consecuente incremento de los barrios marginales-- fue desplazado por una voluntad aguerrida que pedía un nuevo tipo de música.

En el Caribe, Santo Domingo recibe la invasión de los marines; Cortijo y su Combo se desintegran en Puerto Rico. Cuba se declara comunista, viene la invasión de Bahía de Cochinos y la Isla deja de ser palmeras, ron, mulatas y música para convertirse en el enemigo número uno de Estados Unidos. Las compañías disqueras le retiran su apoyo comercial a la música cubana, núcleo de la afrocaribeña y Tito Rodríguez, dios tutelar de esta música, desintegra su orquesta y se limita a cantar boleros. Es en este momento cuando surge La Perfecta, una orquesta formada por dos trombones, piano, bajo, tumba y bongó. Estaba dirigida por Eddie Palmieri, hermano del arreglista y compositor Charlie. Aunque los trombones ya habían sido usados por Mon Rivera en Puerto Rico, ahora aparecían como sección aislada definida:

La variante palmeriana, no obstante, sería la que determinaría todo el posterior sonido de la salsa. Eddie los arreglaba de tal manera que siempre sonaban agrios, con una ronquera peculiarmente agresiva. En ningún momento ellos respondían a las funciones convencionales establecidas por las jazz-bands; eran tan sólo una escuálida sección de apenas dos trombones, y ellos por ninguna circunstancia podrían

reproducir aquellos edificios sonoros que hacían las grandes orquestas a la hora del mambo. Y esta diferencia ya afectó con fuerza el oído del melómano: la música dejaba de ser ostentosa para volverse aguerrida; ya no había pompa, sino violencia. La cosa, definitivamente, era distinta [...] Todavía faltaban unos cuantos años para que la salsa como tal anunciara su despegue; sin embargo, ya Eddie Palmieri, funcionando como un pionero aislado, marcaba los rumbos definitivos: antes de que terminara la década, ya el Caribe - y con él las comunidades caribeñas que viven en Nueva York-, estaba lleno de trombones, de una música todavía incipiente y desesperada. pero novedosa, que tenía tres características fundamentales: 1) el uso del son como la base principal de desarrollo (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonías e innovaciones se refiere, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile, sino en función de las esquinas y sus miserias, la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios: su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa; aquí arranca la cosa.³

En la segunda mitad de los sesenta sucederá un fenómeno muy importante: la música rudimentaria, nacida en el barrio de Nueva York, es asumida por los barrios del Caribe y Tierra Firme debido a la semejanza que dan la miseria, la marginalidad y la violencia.

Los ruidos hirientes del barrio se traducen en lamentos de trombones pues la vida de esos lugares no es plácida y su música no podía ser melosa como el cha-cha-chá. Todo esto sin olvidar, claro, que los mismos músicos y cantantes procedían de asentamientos marginales: Ismael Miranda, de La Cocina del Diablo (Manhattan); Willie Colón, del South Bronx; Ismael Rivera y Cortijo, de Llorens Torres; Andy Montañez, igual que Daniel Santos, de Trastalleres; Larry Harlow, quien nació en un barrio de Brooklyn y asistió a una escuela en el Harlem hispano:

La salsa es contribución moderna antillana a la cultura mundial. Aunque no siempre fue tan aceptada como lo es hoy. Su rechazo se debía a que se escuchó (se gozó, y se goza) primero en los barrios popula-

³ César Miguel Rondón, *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Caracas, Venezuela, Editorial Arte, 1980, pp. 25-26. Sobre la llegada de la música latina a Nueva York puede consultarse la versión amplia y exacta de Mario Bauzá en *Memoria de la Sonora Matancera*, Cali, Caimán Records, 1997.

res y/o tolerantes de las grandes urbes. Mucho ha cambiado la salsa desde un tiempo que va desde los barcos negreros hasta las calles asfaltadas, con la miseria y el desarrollo típicos de cualquier ciudad latinoamericana.

Los homo salseros (aquellos que tienen corazón que late, golpea, al ritmo de la clave) están en los barrios, en los edificios multifamiliares, en las esquinas, en los bares donde se beben las pasiones de la represión cotidiana, en los suburbios, en cualquier rincón marginal de Nueva York, Caracas, San Juan, Cali... en todas partes. El obrero, el intelectualoide, la señora encopetada que mira con desdén, el bacán, la de vida licenciosa (¿con licencia para qué?), el poeta... se extasían con el teclado irreverente de Eddie Palmieri, con el mensaje de Rubén, la descarga de cueros de Barreto, la voz sacarosa de Celia, el melao de Lavoe...⁴

La noche del jueves 21 de agosto de 1971, en Cheetah, en un inmenso galpón ubicado en la calle 52, la grabadora Fania organizó un gran concierto descarga que perdura en cuatro discos y en una película, *Nuestra cosa latina*, dirigida por León Gast. Fue el comienzo del auge de una música que todavía no era bautizada. La película resultó un testimonio del Barrio Latino, marginal y ubicado en pleno corazón de la Babel de Hierro: estaban los galleros que organizaban las peleas en los sótanos de los edificios derruidos, las tiendas de los yerberos, los toques orishas, los vendedores de raspados, los tumbadores intuitivos y los vecinos exhibiendo el tumbao latino.

A mediados de los setenta, esta expresión musical vive una especie de boom y surge la necesidad de venderla. Es cuando nos enfrentamos a un viejo lugar común que discute el origen de la palabra salsa, sin importar que las cosas no se hubieran alterado si en lugar de salsa se hubiese dicho azúcar o fuego, porque lo que se necesitaba era expresar un vivo estado de ánimo y no bautizar un nuevo ritmo musical.

El fenómeno musical conocido como salsa surge en los barrios latinos de Nueva York, en donde los jóvenes provenientes de Puerto Rico, República Dominicana, Panamá, Cuba y Colombia, entre otros países, reciben todas las influencias culturales posibles y, si bien se sienten atraídos por el rock y el jazz, sólo encontraron en la salsa la expresión de sus de-



seos y el reflejo de sus vivencias. Si bien la música popular caribeña de la primera mitad de nuestro siglo surgió en los barrios, éstos pertenecían a ciudades provincianas que no conocían el vértigo social y comercial de las ciudades enormes: la distancia entre el campo y la ciudad era todavía pequeña, tal como lo testimonian los éxitos del Trío Matamoros, Celina y Reutilio y *La India de Oriente*, entre otros.

Para encontrar el nombre de la criatura, los cubanos afirman que Ignacio Piñero, en la década del veinte, ya había compuesto *Échale salsa*; los venezolanos dicen que la expresión surgió en 1966, cuando Federico y su Combo lanzaron el disco *Llegó la salsa*, y agregan que el disc-jockey Phidias Danilo Escalona ya había popularizado la expresión en Radiodifusora Venezuela en su programa *La hora del sabor, la salsa y el bembé*.

Al leer el libro de Sergio Santana, formado con declaraciones de músicos, directores de orquesta, periodistas y escritores, uno se queda con la sensación de que, a pesar de todas las teorizaciones de Rondón, la salsa es sinónimo de música afroantillana, o tropical, como solía decirse en México, y que, al margen de revistas, periódicos, polémicas y libros, el término fue una expresión que Fuente Ovejuna echó a rodar por el mundo sin pensar que la palabra negaría el son cubano ni, mucho menos, que estaban gozando una música nueva o llenándole los bolsillos a Johnny Pacheco y Jerry Masucci. Entre las opiniones que entrega el libro de Santana, destaca la de Eithel Martis, musicóloga de Curazao, quien resume el asunto de la siguiente manera:

⁴ Sergio Santana, *¿Qué es la salsa? Buscando la melodía*, Medellín, Colombia, Ediciones Salsa y Cultura, 1992, p. 8.



La salsa es un término colectivo para denominar una corriente musical de raíz afrocaribeña que abarca todos los ritmos populares derivados de esta raíz. La salsa, como corriente musical, ya existía mucho antes del empleo del término para fines publicitarios y comerciales en las últimas dos o tres décadas. Es una forma de expresión musical desarrollada y adaptada paulatinamente, desde la época de la esclavitud, en el campo y en los barrios populares de las ciudades de los países de la cuenca del Caribe y, posteriormente, en los barrios latinos de Nueva York. Durante su existencia experimentó altibajos y cambios, o innovaciones respecto a arreglo, instrumentación y temática.⁵

Como nadie niega que el corazón de la salsa es el son cubano, pero enriquecido con la cumbia, el porro, el merengue, el vallenato, el tango y hasta la ranchera mexicana, tenemos que la salsa viene a ser una gran síntesis que le canta a los países latinoamericanos, a sus distintas regiones ("Santa Isabel de las Lajas", "Me voy pa' Pinar del Río", "Sabor a Caney"), a los barrios pobres y sus habitantes ("La Perla", "La Lapa", "Pablo Pueblo"), a la vida en las grandes ciudades, con su hipocresía, alcoholismo, consumismo, adulterio y crimen ("Plástico", "Decisiones"), al hogar ("Guajira, ven a gozar", "El amor de mi bohío"), a sus frutas y alimentos ("Sopa de pichón") y a cosas como plantas e instrumentos musicales ("Las maracas de Cuba", "Tingo talango", "Mata siguaraya", "El sofá", "Melao de caña"). Si la salsa surgió del Caribe, no podían faltar las canciones a las virtudes y bellezas de los negros ("Las caras lindas", "Guerrera", "Pa' bravo yo"), a los orishas (gran parte del repertorio de Celina y Reutilio, y otras como "Changó 'ta vení", "Elegua quiere tambó", "Babalú", "Nina, Nina") y la exhibición de las lenguas africanas ("Bruca maniguá", "Bilongo").

Las composiciones pícaras están representadas por "Cuidadito compay gallo" y el famoso "Cubanito"; las humorísticas por "El negro bembón" y "Hueso na'má"; y entre las anécdotas hiperbólicas tenemos la de "Pío mentiroso": "Un caimán en altamar / con una pita pesqué. / La barriga le piqué, / y para que usted me escuche / durmiendo dentro del buche, / un caballo le encontré..."

No podían faltar los oficios o empleos ("Cochero pare", "El bodeguero", "Mango mangüé", "El yerbero moderno", "El corneta", "El carretero") ni los personajes ("Pedro Navaja", "Juan Pachanga", "El Watusi", "Amalia Batista", "Juancito Trucupey", "El muñeco de la ciudad", "El negrito del batey", "Pachito e' ché", "El bobo de la yuca", "Mentira Salomé", "Don Toribio Carambola", "Rita la Caimana", "El manisero") hasta llegar -y cortando por razones de espacio- a la salsa erótica o salsa-cama con sus éxitos como "Devórame otra vez". Sobra decir que las líneas aquí apuntadas son sólo dominantes, porque lo común es que se mezclen, tal como sucede con "Los tamalitos de Olga", que habla de alimentos pero evidentemente tiene una carga picaresca.

Ahora bien, si muchos escritores latinoamericanos se han ocupado del barrio como ámbito literario --en México Armando Ramírez es el ejemplo por antonomasia pues a través de todos sus libros le ha dado una presencia al popular barrio de Tepito--, el caso de Umberto Valverde (Cali, Colombia, 1947) es paradigmático pues en sus dos primeros volúmenes ejemplificó la situación del barrio típico latinoamericano y su relación con la salsa. A este respecto escribió César Miguel Rondón:

Es así como el barrio (esas calles con periódicos y latas vacías, con vecinos irreverentes en camiseta y tomando cerveza, con niños que juegan beisbol, carteristas y malandros que azotan a la otra comunidad) empieza a ser el tema central de inspiración. Los del barrio -y sólo ellos- se identifican con la música. Se llama salsa, y para los demás sitios es una expresión chabacana, vulgar. Y es esta distancia, precisamente, uno de los factores que valorizan la autenticidad de la nueva expresión, que le da valor cultural a esta música agria, con ritmos y acordes hirientes y con letras que para ser comprendidas a plenitud hay que compartir la vivencia que las motivó.⁶

⁵ *Ibíd.*, p. 48

⁶ Citado por Juan Carlos Báez, El vínculo es la salsa, Caracas, Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela / Fondo Editorial Tropykos / Grupo Editor Derrelieve, 1989. p. 56.

El personaje

Hace más de dos décadas, gracias al trabajo periodístico, advertí que, en América Latina, se estaba produciendo una novelística con elementos comunes: sus personajes eran cantantes populares que, habiendo alcanzado el éxito y la fortuna, concluían sus días en la miseria o en la tragedia. Parecía que el dinero les quemaba las manos y procuraban tirarlo a manos llenas. Al margen de sus temas, eran libros sumamente gozosos o, al menos, muy disfrutables; combinaban la historia, el ensayo y la biografía.

El tema parece no agotarse pues cada día aparecen nuevos libros, como *Mi novia la tristeza* (Océano, 2008), de Pável Granados y Guadalupe Loaeza, que releen y reescriben las vidas de nuestros ídolos populares, hecho que habla de su vitalidad, de su interés y de la sabrosura de sus biografías.

Pues bien, en una tienda de discos del viejo centro de la ciudad de México, encontré *Cada cabeza es un mundo. La historia de Héctor Lavoe, del periodista boricua Jorge Torres Torres, impreso en Colombia por Mariana Editores desde 2003 y que, a la fecha, ha conseguido ya dos nuevas ediciones.*

Si la novelística arriba referida trazaba un arco en donde veíamos el surgimiento, el cenit y la caída de los ídolos populares, en el libro de Torres, cargado hacia la biografía, el acento está puesto más en el drama vital del *Cantante de los Cantantes. Es una vida novelesca. El proyecto surgió el domingo 26 de junio de 1988, cuando se supo que Lavoe se debatía entre la vida y la muerte tras lanzarse desde el noveno piso del Hotel Regency, en el Viejo San Juan. Entonces, con el material de varias crónicas y algunas entrevistas con el cantante, Jaime Torres se aventuró a escribir el libro que concluyó cuatro años más tarde.*

Héctor Juan Pérez (1946 – 1993), oriundo del barrio de Machuelito, en Ponce, Puerto Rico, emigró Nueva York a los 17 años, cuando era tan flaco que su sobrenombre era *Pajita*. Si en su infancia trabajaba buscando comida para los cerdos, en la Babel de Hierro fue obrero, maletero, dependiente, pintor de brocha gorda y... cantante. El hombre que en los buenos tiempos andaba cubierto de joyas en modelos Cadillac, BMW, Camaro y Mercedes, estuvo en el cementerio 10 años sin lápida, mientras su esposa trabajaba en una base de taxis.



Héctor Lavoe creció, musicalmente hablando, asociado a la figura de Willie Colón, su futuro compadre, que lo definiría como *maleante honorario graduado en la universidad del refraneo, dada la cantidad de dichos que intercalaba no sólo cuando cantaba, sino en su vida diaria. Desde la portada de su disco El malo (1966) crearon fama de malotes y a ella hicieron honor protagonizando múltiples pleitos de donde salieron con la quijada fracturada. Pero aquí también comenzó el tobogán de la marihuana, la heroína y la cocaína, culpables de los retardos y faltas de Héctor a sus presentaciones y que, paradójicamente, le merecieron una de sus canciones más típicas, "EL rey de la puntualidad", en donde decía, cachazudamente, que él no llegaba tarde, sino que el público llegaba temprano.*

Héctor tuvo dos muertes y dos entierros: murió como artista y como hombre, y fue enterrado, primero, en Estados Unidos, en el cementerio de Saint Raymond, en el Bronx, y después en el Cementerio Municipal de Ponce, en su tierra natal.

Tal como vemos en la novelística referida, antes de su caída los ídolos populares llevan una vida sentimental huracanada. Aunque Héctor no fue la excepción, su drama con las adicciones ocupó más espacio en su vida que sus amores. La madre de su primer hijo, Carmen Castro, tenía un cuerpo escultural como el de Iris Chacón, pero Héctor la abandonó para casarse con Nilda Georgina Román, *Puchi, una mujer autoritaria que le hizo ver su suerte. Con ella precisamente discutía antes de lanzarse desde el noveno piso del Hotel Regency. Salvó milagrosamente la vida porque cayó sobre una rejilla de aluminio que cubría la planta del aire acondicionado. Por cierto, en 2002, Puchi falleció al caer desde un segundo piso mientras buscaba salir por la*

ventana de su departamento porque la cerradura se había trabado.

En 1968, inducido por Ismael Miranda, *El Niño Bonito de la Salsa*, entró al mundo de la droga, sobre todo la heroína, de la que Miranda pudo salir, pero no El Cantante de los Cantantes, por razones que es aventurado dilucidar. La criminalidad en que México está hundido nos hace olvidar que para el pueblo de Estados Unidos el drama también es grande. Baste recordar que un hermano de Héctor y una hermana de Willie Colón murieron de sobredosis. Héctor experimentó dos: una en un vuelo, mientras viajaba de Miami a Nueva York; otra mientras cantaba y tuvo que ser internado en un sanatorio para enfermos mentales.

La droga lo introdujo también al mundo de la santería, en donde padrinos y madrinan lo desplumaban y empujaban al consumo de enervantes. Atribuyó sus logros a los santos y sus desdichas a los trabajos de sus enemigos.

Se estima que Lavoe contrajo el virus del sida al inyectarse la heroína (en 1980 le hicieron cirugía para quitarle las cicatrices de los brazos). Comenzó a perder peso en 1988 y el sarcoma facial apareció en 1990. La enfermedad, primero, lo aniquiló como cantante. Los excesos habían mermado sus facultades vocales, pero también se dijo que un hongo se había alojado en su garganta.

El año 1988 fue trágico para Lavoe. Una mala fecha elegida para su actuación, y conciertos gratuitos simultáneos y de gran cartel, hicieron que su presentación se cancelara por malas ventas de las entradas. Héctor se empeñó en cantar gratuitamente para la fanaticada, pero le apagaron las luces y le quitaron el sonido. Esto fue premonitorio porque al otro día tuvo lugar el episodio del Hotel Regency que lo mandó al hospital con los huesos rotos. Y su estancia en el hospital reveló un secreto más: no tenía dinero. Para salvar la situación, el 14 de agosto se organizó, en el estadio Hiram Bithorn, de Hato Rey, un concierto para reunir fondos. Se dio cita la plana mayor de los salseros y, en un intermedio, Héctor dio un mensaje de agradecimiento; lo habían llevado al estadio en una ambulancia.

El dos de septiembre de 1990, Lavoe fue anunciado para una reaparición. Jorge Torres voló desde Puerto Rico para entrevistarlo en New Jersey y lo vio acabado por la enfermedad, pues el tartamudeo ni siquiera le permitía expresarse claramente. Esa noche, su as-

pecto era tan cadavérico que, antes de salir al escenario, lo tuvieron que maquillar. Era un hombre "herido de muerte", sin brillo en los ojos y con una expresión de dolor. Como no podía cantar, los coros intentaron hacerlo fuerte pero, finalmente, se rindió, ante Ismael Miranda y Adalberto Santiago, que reprimían los deseos de soltarse a llorar. "Mi gratitud, dijo Lavoe, gracias por venir...Perdonen que no puedo cantar porque estoy enfermo (...). Con dificultad, Héctor descendió del escenario (...). A las cuatro p.m. de ese día yo lo dejé con el boxeador Macho Camacho que era su amigo (...). Su voz estaba bien, pero cuando llegó al camerino, lo que llegó fue un zombie", sostuvo Maisonave al ser entrevistado por el autor.

Si Agustín Lara conoció el ocaso no sólo a consecuencia de la caída que le fracturó la cadera, sino por la llegada de baladistas como Enrique Guzmán y César Costa, Héctor Lavoe se derrumbó ante el sida y la llegada de la salsa erótica y la salsa monga, o banal, con estrellas como Eddy Santiago, Willie González y Luis Enrique.

Héctor Lavoe, al final de sus días, con el pelo cayéndosele a mechones, iba a buscar el puyazo salvador en edificios en ruinas del Bajo Manhattan. Más tarde, debilitado por la diarrea, temblaba, ardía por la fiebre y se ensuciaba en la cama. Si ya había muerto como cantante, el martes 29 de junio de 1993, a los 46 años de edad, pero aparentando 70, murió como hombre. Fue expuesto en la misma funeraria en donde estuvieron Tito Rodríguez y Machito.

Rubén Blades le compuso "La fama" y "El cantante" mientras Héctor convalecía de una crisis. Willie Colón dijo estas palabras que bien pueden ser el epitafio del *Cantante de los Cantantes*:

"La seducción y el éxtasis de la fama conllevan un precio muy caro. La fama es tan adictiva como la heroína, tan fugaz como una quimera y tan inconstante como una mujer, incondicionalmente necesitada e implacable en sus exigencias". ❀

Vicente Francisco Torres es profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco

EL PRINCIPE PRINCESA Y OTROS CUENTOS

VOLUMEN DE RELATOS ESCENICOS

Luis Ayhllón

Se presenta el segundo de ocho relatos escénicos elaborados por el autor. Como se comentó en la entrega anterior, evocan cuentos de hadas, no tanto por sus modelos estructurales, sino por el hecho de que las situaciones y los personajes se presentan sin alarde o previa explicación.

2. El Príncipe-princesa

Hace muchos años
vivió un príncipe que siempre quiso ser princesa.

Su nacimiento trajo felicidad a todos, pues aseguraba la prosperidad del reino.

Tras pocos años, siendo muy pequeño, se deleitaba jugando con las muñecas de sus hermanas.

Su padre, el rey, se las arrebató, lo llevó ante la chimenea y las arrojó al fuego.

Le dijo:

No puedes hacer eso.

¿Por qué?

Tú serás un guerrero y protegerás con tu vida este reino. Y los guerreros no juegan con muñecas.

El niño observaba las siluetas lamidas por el fuego mientras el rey salió de la habitación.

Además, mandó quemar a todas las muñecas del castillo en una pira y prohibió a los sastres que hicieran más.

A escondidas el príncipe fabricó su propia muñeca con ramitas de árbol y paños de cocina. Aunque le quedó un poco deforme la escondió en su ropero y la nombró Nora.

Platicaba con ella:

¿Qué hiciste hoy, Nora?
Fui al bosque.

¿Qué hiciste en el bosque?
Cacé unos conejos.
Los despellejé y me los comí.

¿Te los comiste crudos?
No, ¿cómo crees? Pero me quedé con hambre.

¿Y?
Despanzurré unas ovejas
y también me las tragué.

¿Y de postre?
Todos los frutos de las bodegas reales.
Tenía mucha hambre.

¿Y sed?
¿Tú qué crees?
Me bebí el pozo
y todos los barriles de vino.

¿No dejaste ninguno?
No.

El rey te va a matar, Nora.
¿Por qué? ¿Por tragona?

No. Por borracha.

Su madre se percató.



¿Con quién hablas, príncipe?
Con nadie, madre.

No está bien que juegues con eso. Tu padre lo prohibió.
Me gusta jugar.

Juega con espadas, con caballos de madera, con la hija del panadero.
Me gusta jugar con...

Lo sé, pero está prohibido. Rómpela.
No.

Si no lo haces, te quemaré las manos.

Y el niño deshizo a Nora con lágrimas en los ojos.

Pasaron algunos meses y una mañana se puso el vestido de una de sus hermanas.

Un sirviente acusó el momento en el que el príncipe posaba ante el espejo como una princesa y se decía a sí mismo:

¿No te das cuenta lo hermosa soy?

El rey se enteró e increpó a su hijo. Lo llevó a los calabozos y le mostró las torturas que procuraban a los sodomitas y travestis uno de los cuales apenas respiraba con una lanza atravesada en el cuerpo.

El niño nunca lo olvidó.

Se hizo guerrero.

Defendió al reino contra nuevos enemigos y consumió cualquier germen de rebelión.

En cierta batalla así blandió su enorme espada y peleó con arrojo.

Hacia el final se ensañó con un enemigo. Como despertando de un sueño se dio cuenta que lo había mutilado en incontables ocasiones dejando un despojo de carne y entrañas.

Ese día se soñó princesa.

Cuando el rey decidió hacer una alianza con un otrora rival eligió para su hijo a una de las hijas del enemigo en cuestión.

El príncipe no pudo dormir la noche anterior a la boda y a la ceremonia se presentó con un elegante vestido de mujer.

Este vestido.

Deshonró al reino humilló a su padre provocó la guerra.

El rey lo desterró.

El príncipe que siempre quiso ser princesa logró serlo en los caminos aledaños al reino.

Cuentan que vestía con ropajes mugrosos y que se ofrecía a los viajeros por unas monedas y que se dejaba vejar por los guerreros que habían derrotado a su padre y que una noche mientras alguien lo tomaba al pie de un árbol pensaba en el rey en las guerras y en la noche que se erguía sin luces en el cielo.

Fin.

Ciudad de Ginebra, octubre 2017.



Luis Ayhllon nació en la Ciudad de México en 1976. Es dramaturgo multimedia, ha escrito y realizado 3 películas, la última de ellas (Nocturno) ganadora del premio al mejor largometraje en el UK Film Festival (Londres, 2016). Dos óperas, la última (Bufadero) estrenada en el XLIV Festival Internacional Cervantino, para el compositor mexicano Hebert Vázquez, así como alrededor de 50 piezas para la escena.

Ha sido ganador del Certamen Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz (2015); finalista del Premio Internacional Born de Teatro (España, 2010); ganador del Premio Nacional de Literatura, en la rama de teatro (2006); del Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera (2004); del Premio Oscar Liera a la Mejor Dramaturgia (2004); entre otros premios y reconocimientos.

APUNTES SOBRE UN AUTOCRATA

Redacción cambiavías

La pax americana que Barack Obama inició en 2009 con su anuncio del cierre de Guantánamo, no logrado empero, y culminó en 2016 con la salida de la mayor parte de las tropas estadounidenses de Afganistan, tuvo como cierre de telón la elección de Donald Trump como el cuadragésimo quinto presidente de los Estados Unidos, hito histórico tanto para ese país como para el mundo entero.

Desde su triunfo electoral -inesperado como involucionista- un importante número de analistas, académicos y periodistas han escrito lo mismo explicando su elección que buscando argumentos respecto su rocambolesca gestión. Esta tendencia no ha sido excepción en México, donde para constatarlo basta consultar los buscadores de las principales librerías y encontraremos decenas de títulos de reciente factura.

De entre los aguzados autores que han abordado este fenómeno político destaca Jorge Volpi (México, 1968), quien nos ofrece "CONTRA TRUMP. Panfleto Urgente." (Debate 2017, 17 pp), en el cual alza la voz en contra del mandatario estadounidense, sus ideas y sus acciones, garantizando un entendimiento ameno y directo de su pensamiento y accionar, todo ello en plena armonía con el estilo característico de los panfletos y libelos políticos que circularon en otras centrurías previas.

Esta obra aglutina 30 textos -más una advertencia y un epílogo- elaborados por Volpi entre 2016 y 2017, todos los cuales aparecieron previamente en la prensa de nuestro país. Emula un título utilizado en 2004 por Carlos Fuentes al rereferirse a los abusos cometidos por el gobierno de George Bush durante las invasiones a Afganistán e Irak y en la advertencia preliminar a los textos destaca que aspira a prolongar la desazón de Fuentes recordar a los lectores el peligro ex-

tremo que Donald Trump representa para México y para nuestra civilización.

El contenido transita de los meses preliminares a los comicios de noviembre de 2016, cuando sólo una minoría consideraba viable su triunfo electoral y culmina en semanas después de su toma de posesión, disertando acerca de ciertos aspectos recurrentes en sus discursos. Al inicio de cada texto incluye un preámbulo que contextualiza al lector sobre el acontecimiento o acto que motivó su reflexión en cada caso.

Con esta obra Volpi confirma su aguda mirada sobre los acontecimientos contemporáneos y su repercusión en el contexto internacional, algo que ha practicado alimón de su creatividad literaria, a la cual no exime de realidad política. También ratifica se confirma como un analista avezado, comprometido con sus ideales, así como con su país, que en este caso es el actor más afectado frente a los actos de su vecino geográfico.

Los argumentos del actual Coordinador de Difusión Cultural de la UNAM contra el mandatario estadounidense son precisos y apegados a su comportamiento pasado y presente. Así, el lector confirma que se trata de "un individuo cuya única apuesta política, y cuya única baza para llegar a donde está es la mentira", trátese de franca y descarada, impenitente, impune o sistemática. Tampoco resulta difícil reconocer que estamos ante un político empeñado en exacerbar sus impulsos primitivos, aquellos rasgos que lo vuelven pueril, torvo, egoísta, conteniendo cualquier viso de moderación y benevolencia.

Lo fundamental para Volpi, igual que para otros analistas, es la connotación que sus actos tendrán para México.

Desde su óptica, nos encontramos ante una amenaza mayúscula frente a nuestro vecino geográfico, algo que no ocurría desde la expropiación petrolera de 1938. Al representar para los Estados Unidos un obstáculo de su grandeza, en opinión de Volpi debemos enfrentar con inteligencia y firmeza los vicios de Trump: oponerse al muro (no solo a su financiación), y defender a los mexicanos radicados en aquel país. Pero, atención, esto no debe utilizarse como pretexto para resucitar un nacionalismo trasnochado, sino más bien para enarbolar una defensa del human-

ismo democrático que nos coloca, querásmolo o no, en la primera línea de combate.

En una visión de mayor alcance, que trasciende a Trump y a México, Jorge Volpi refiere de manera general, pero siempre perspicaz, las motivaciones de los electores ante opciones que a primera vista parecerían causas perdidas. Al respecto, descarta el encasillamiento de sectores que se inclinarían por acciones o por actores en un momento determinado (blancos mayores, negros, iletrados, mujeres, universitarios, entre otros) y asume como algo necesario reconocer que estamos ante conglomerado amplio que no está en la franja de pobreza extrema sino en un rango medio de ingresos, pero cuya percepción primitiva es haber sido despojados por clases políticas tradicionales o corruptas que no plantean ninguna opción futura.

Tal planteamiento representa una llamada de atención sobre el rumbo que está tomando la configuración nacional e internacional en la actualidad. Fuera de duda, es evidente que las sensaciones de furia, desesperanza o miedo están llevando a elegir opciones sensacionalistas que más que solucionar el estado actual de las co-



sas lo perpetúan, desapareciendo beneficios sociales, ampliando las brechas socioeconómicas y, sobre todo, negando la responsabilidad del Estado en esta tendencia. Con ello, el riesgo que corren es entregar el mundo a sujetos que al final terminarán por exacerbar más su ira, enojo y frustración.

Los hechos recientes -reacomodo del gabinete de Trump en todos los niveles, órdenes ejecutivas preponderantes en el tema migratorio, escatimación a la cooperación internacional y exacerbación en el tema nuclear- agregan valía al panfleto de Volpi. Aunque breve, definitivamente es una obra que aporta conocimiento respecto al ahecer y deshacer de quien él denomina *Rey Zanahoria*. ✂

RENACIMIENTO DE UNA REVISTA

Redacción cambiavías

La tradición de revistas culturales en México es de viejo cuño y desde sus orígenes han representado el pulso vivo de nuestras letras, bien a través de la exhibición de nuevas creaciones o de la revisión de la labor creativa en todos los ámbitos de la cultura nacional.

Después del periodo nacionalista, algunas emergieron al amparo de otros medios impresos, incluso germinaron en su interior a través de suplementos. En este periodo la presencia de revistas universitarias dedicadas a la divulgación de la cultura también fue, y sigue siendo, notable. Entre estas últimas la Revista de la Universidad de México tiene una presencia preponderante, entre otros, por los siguientes motivos: su constancia, sus contenidos, su diversidad, pero sobre todas las cosas por su constante renovación.

Ello a colación del inicio de su nueva época, puesta en marcha por su nueva directora Guadalupe Netel, quien asumió este cargo a partir de la llegada de Jorge Volpi como Coordinador de Difusión Cultural en la máxima casa de estudios de México. A ella correspondió argumentar el fin de una época, en el número 168, y anunciar el nacimiento de un nuevo momento editorial el pasado septiembre.

En el primer caso, destacó el sentido de organismo vivo que caracteriza a cualquier revista literaria, sobre todo la afinidad necesaria que debe existir entre sus miembros a fin de desarrollar conversaciones y confrontar puntos de vista. También subrayó un factor preponderante en su consolidación y transformación: la influencia de sus lectores y del contexto al cual se integró y evolucionó hasta morir y renacer. Con ello Netel declaraba el fin de una época, que se prolongó 13 años, cimentada en las letras mexicanas para iniciar otra cuyo rasgo primordial sería la interdisciplinariedad.

En el segundo caso, es decir en el primer número de la nueva época, anunció que lo prioritario sería retomar una de las grandes tradiciones de la revista: la edición de números monográficos en torno a un tema relevante, desde puntos de vista tan diversos como las humanidades, las ciencias, el arte y la creación literaria. Su objetivo, enfatizó, será convertir a la Revista de la Universidad de México en un espacio de diálogo y de reunión para universitarios de todas las disciplinas, un lugar que invite al pensamiento crítico, lo mismo que a la tolerancia y al pensamiento crítico.

Identidad y Revoluciones son los temas seleccionados para los dos primeros números de la nueva etapa de esta publicación. Como lectores acostumbrados a su tamaño previo, lo primero que se añora es la flexibilidad de su formato para leerla. Lo compacto de su formato actual facilita su transportación, no así su lectura. Mas allá de este detalle, es notable la organización de sus secciones: dossier sólido y de interés; crítica de artes escénicas; discusión multidisciplinaria sobre temas científicos; reflexión sobre la ciencia política y otras cuestiones sociales; un espacio de personalidades históricas y ficticias; apartados de reportaje, crónica y testimonio, así como las reseñas tanto de libros

como de obras musicales o cinematográficas.

Aunque es prematuro hacer un balance de un recorrido recién iniciado, sí es viable referir su importancia en el contexto de otras publicaciones de la UNAM y de aquellas con sentido comercial, pero enfocadas en los temas culturales. En el primer caso, debemos recordar que el portal electrónico de las revistas que publica esta casa de estudios alcanza los 141 títulos, siendo los correspondientes a la divulgación y la cultura 35. Esta numeralia es trascendente ya que la diversidad de temas y colaboraciones que se pretende abarcar podría caer en similitudes inevitables con los contenidos de otras publicaciones de su misma sede universitaria.

Respecto a otras revistas con mayor distribución y alcance del público, definitivamente la calidad y el contenido la Revista de la Universidad le otorga personalidad propia y capacidad para sobrepasar cualquier contraposición. Sin duda sus temas y colaboradores sobrepasan cualquier parangón con sus similares encontradas en centros comerciales y puestos de revistas. Por lo tanto resulta pertinente, además de ineludible, celebrar este nuevo momento de la revista emblema de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sus 170 números publicados hasta ahora dejan constancia de un compromiso por la difusión de la cultura de México, pero sobre todo con la labor editorial universitaria. ✂



Marina Carballo Márquez

✂ El más reciente trabajo de Alberto Ruy Sánchez, "Los sueños de la serpiente" 2017, nos presenta una serie de "sueños-relatos" que llevan al lector por un recorrido a través de la vida de un hombre centenario que al mismo tiempo transita por eventos importantes de la historia relacionadas con la Unión Soviética desde ensoñaciones rotas, prejuicios, fealdad y belleza.

✂ Celebramos la presentación de "Yendo" (ed. Cuadrivio, 2017) en el Palacio de Bellas Artes Antonio Calera-Grobet (Ciudad de México 1973), escritor que cuenta en su haber con varios libros: Esta ocasión presenta poemas para pensar, disfrutar y de mucho impacto en temas de política, sexo y amistad. Como botón de muestra: "En un País donde las limusinas de confundan con los templos solo los artistas son libres. En un País donde las mujeres se pierden en el desierto solo los perfumes son libres. En un País donde todos los senderos lleven al precipicio solo los suicidas son libres". Se trata de una obra imperdible.

✂ En el marco del Coloquio México 2018: arte y cultura frente a los retos del país, el escritor y profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Mora, Gustavo Ogarrio, hizo hincapié en la importancia de las artes como nuestra representación al visibilizar la problemática social con temas de conflictos como la pobreza, la migración y la política. Ogarrio fue ganador del Premio XXXIV (2005) latinoamericano de Cuento Edmundo Valadés con la obra "Nunca seremos poetas". Igualmente fue galardonado con el Premio XXII (2006) Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción. Es autor del Libro "La mirada de los estropeados". 2010.

✂ También de publicaciones recientes, destaca la de Luis Cortés Bargalló (Tijuana, BC, 1952) escritor poeta, miembro del sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA. Otros de sus libros de poesía publicados son "El circo silencioso" (1985) "Por el ojo de una aguja" (1999) y, el más reciente, "La Lámpara hacia abajo" (2016 ediciones sin nombre), del cual se extrae una muestra:

Robándose la luz y regresando- al barro, limo, légamo, más densa.- Removiéndose hacia el fondo- la raíz que va ganando fuerza, curva-hondura. Enterrada contra el nudo- y cuerdas del origen ciego. Allí- donde caemos lenta, inexorablemente- con la nuca floreciendo desgreñada- en otro mundo donde rumian- los

rebaños con cencerros- lastimosos y hay un río que se hunde- entre sus brillos con el hombre deslumbrando en un extremo. Él.....

✂ Gran complacencia genera saber que el ganador del premio Clarence H Haring de la Academia de Historia (American Historical Association) ha sido Antonio García de León (Jáltipan, Veracruz, 1944) por su obra "Tierra adentro, mar afuera". El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821), obra homenaje a su tierra natal, donde se conjugan diferentes metodologías, que resume una historia completa, total.

Este premio, que se entrega cada cinco años, fue instituido en los años sesenta para reconocer al autor latinoamericano que haya publicado el libro más destacado sobre historia de América Latina. Clarence Henry Haring (1885 Philadelphia, Penn-1960 Cambridge, Mass.) fue un historiador estadounidense, especialista en estudios latinoamericanos y entre sus publicaciones se encuentran: The Buccaneers in the West Indies in the XVII Century (1910), Trade and Navigation between Spain and the Indies in the Time of the Habsburgs (1918), South American Progress (1934), The Spanish Empire in America (1947), Empire I Brazil (1958).

✂ Irma Pineda Santiago (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, México, 1974), escritora, traductora y docente exhibe en su libro de poemas (Pluralia 2013) un tema de gran trascendencia: el enfrentamiento armado de las comunidades y su desplazamiento, la migración y la visualización de su idioma Zapoteco. Se trata de poesía de reflexión, dolor, ausencias, orgullo y amor. Sin duda, una excelente oportunidad de disfrutar la poesía y el idioma, como lo demuestra en Guendanabani:

"Somos la vida - no la historia que renace - aunque tu anhelaste - borrar- el color de mi piel en las manos del mundo - estamos aquí presentes - en los sueños de pájaros y flores - somos fuego y sol - luz y tibieza - que alumbra los caminos en medio del asombro - luz y tibieza - que toca los cuerpos en las noches del amor- cuando mujer y hombre nos hacemos uno - para continuar la estirpe - y ser de nuevo la vida".