

cambiaVías

6

OTOÑO 2018

LETRAS DEL NORTE

XAVIER VARGAS PARDO

EL PUENTE DE DRINA

El Príncipe-Princesa y otros cuentos

MATRICES POLIFONICAS

La horma de Nicholas -Charles Bochsa

NAHUI OLLIN: SOL EN MOVIMIENTO

El dilema de Gilberto Bosques

ITINERARIO TEATRAL DE ELENA GARRO

Adios a un profeta de la cocina

3

LITERATURA DEL NORTE: ENTRE EL FUEGO Y LA FICCIÓN

Felipe Sánchez Reyes

7

ELENA GARRO: ITINERARIO TEATRAL

Yvonn Márquez

13

UN PROFETA DE LA COCINA

Leandro Arellano

15

NAHUI OLLÍN: UN SOL EN MOVIMIENTO

Vicente Francisco Torres

19

UN HIMNO PARA LAS HORMAS DEL ZAPATO

Samuel Maynez Champion

22

XAVIER VARGAS PARDO: CÉFIRO Y SUS RESCATISTAS

Luis Miguel Estrado Orozco

29

VEINTE PREGUNTAS A EMILIANO MONGE

The TLS

30

LAS MATRICES POLIFÓNICAS DE EDGAR OLVERA YERENA

Carlo Milá

34

EL PUENTE DE DRINA

Carlos Rodríguez y Quezada

37

EL PRINCIPE-PRINCESA Y OTROS CUENTOS

Luis Ayhllón

40

EL DESAFIO DE GILBERTO BOSQUES

Pedro González Overa

43

ZAPOTEC CROSSERS

Alan Pelaez López

44

CREACIÓN Y PLAGIO

Boligan

Imagen de portada:
Edgar Olvera Yerena



ENTRE EL FUEGO Y LA FICCIÓN

El aciago ambiente de violencia que afronta nuestro país es también fuente creativa de varios escritores nacionales. Al respecto, el autor diserta, comparte argumentos, pero sobretodo constata la existencia de un género literario que abreva de un fenómeno con múltiples aristas.

Felipe Sánchez Reyes

La literatura mexicana aborda la problemática que aqueja al país en cada etapa histórica, por tanto la temática varía. En este momento, la generación de los escritores nacidos en la década de los setenta se ha centrado en una vertiente: la narrativa del narco. Esta generación no nace en la ciudad de México, sino en las ciudades del norte: Juan José Rodríguez (Mazatlán, 1970), Yuri Herrera (Actopan, 1970) y Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, 1973). Allí viven y respiran esta cruda realidad, con la cual no están de acuerdo porque los daña a ellos y a la población, y hacen sus propuestas. Por ello, en este texto analizaré las obras de dos escritores, pertenecientes a dos generaciones diferentes que abordan su visión de la vida del

narco: Gerardo Cornejo (1937) y Yuri Herrera (1970), y me centraré en el enfoque diferente que ambos autores desarrollan.

El sonido armónico nace con el tacto sobre las teclas blancas y negras, se refuerza con los botones de los bajos y se retuerce, como abanico, en las manos y fuelles del acordeón. Siguen su compás el contrabajo, la tarola, el bajo sexto y emerge la voz bravía del cantante de corridos que se expande en la fiesta del encuentro de dos capos en la sierra de Sinaloa. La historia del encuentro termina en corrido, como el que interpretan los cantantes de las novelas de Gerardo Cornejo y de Yuri Herrera.

Los cantantes nos recuerdan al rapsoda griego. Si Homero canta

la ira de Aquiles, el guerrero griego contra Troya en el siglo VIII a. C.; Cornejo, el odio de Juan Justino Altata, nativo de la sierra, contra los narcos de Sinaloa en los 80; y Herrera, al Rey narco, contra los conspiradores de los cárteles de Ciudad Juárez en la primera década de este siglo. ¿Qué une a estos tres autores que escriben en diferentes épocas? Pues la violencia que domina a sus protagonistas.

La literatura mexicana, de la década de los 90 a la fecha, refleja sucesos de violencia, y los escritores escriben su testimonio. Antes de Cornejo sólo dos autores habían abordado el tema del narco en la narrativa: Ricardo Elizondo con su novela, *Narcedalia Piedrotas*, publicada por el sello Leega en junio de 1993; Gonzalo

Martré, con su *Cadáver errante*, por Posada en septiembre de 1993; y Gerardo Cornejo, con *Juan Justino Judicial*, por Leega en 1996. Por supuesto que estos autores son poco conocidos porque no publican sus obras en grandes editoriales.

Gerardo Cornejo nace en la sierra de Sonora y aborda el inicio del narco en su región; Yuri Herrera nace en la zona semidesértica de Actopan, Hidalgo, habita la frontera norte de México y narra el auge del narco en Ciudad Juárez. No sólo la diferencia generacional de ambos autores es de 33 años, sino también su experiencia de vida, su ideología y enfoque acerca del narcotráfico, temas que abordaré a continuación.

Comenzaré con los resúmenes de ambas novelas para contextualizar al lector. Gerardo Cornejo narra en *Juan Justino Judicial* la historia de un Edipo de la sierra de Sinaloa que, antes de nacer, ya viene marcado por la maldición hecha a su ancestro Altata, el último de los alzados contra los españoles (Cornejo, 2015, p. 135): “sus hijos nacerán descompletos de su varonía hasta la quinta generación”, serán “chiclanes”. Por ello, Juan Justino Altata, de la quinta estirpe, nace sin un testículo. Cuando llega a su adolescencia, como en todas las poblaciones rurales, intenta penetrar virilmente a una borrega, pero como sus amigos no ataron las patas traseras, ésta lo pateó en el único testículo y se lo dañó. De allí surge su baja autoestima, el odio y su venganza contra sus tres amigos.

Primero mata a uno, deja su terruño, desciende y trabaja en los campos algodonaes, donde lo encarcelan y cooptan los policías judiciales, como “madrina” o guía de la sierra. Él los interna en su región, delata a sus otros dos amigos que siembran mariguana, y así consuma su venganza.

Transformado en judicial, cambia su nombre por el de “Rodrigo Rodarte Nomás”, asciende y se convierte en un alto mando judicial, cruel. Adquiere el “alias” de teniente Castro, porque con su navaja castra a sus enemigos cautivos, vengándose por su complejo de semi castrado. Luego se enamora de la prostituta Romelia, se la roba el padastro, se queda solo, sin amor, y reaparece el malestar de su único genital, con el cual paga sus fechorías a los hombres castrados y mujeres violadas. Finalmente regresa a la sierra con su familia, para buscar la cura al dolor de su testículo, pero se consuma su tragedia y fallece de ese mal.



Si la novela de Cornejo se sitúa en la Sierra de Sinaloa en los 80, la primera novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, se sitúa en la frontera norte del país, a principios del siglo XXI. Lobo, su protagonista, es un cantante trashumante que canta en las cantinas. Un día un cliente briago, asiduo a la cantina el Puerto, lo insulta y no le paga lo justo por sus canciones. Entonces el Rey del narcotráfico mata al cliente, le arrebató la cartera de su pantalón, le paga y lo nombra Artista. Desde ese instante se introduce en la morada del Rey narcotraficante,

se queda en la Corte, para componer canciones para él y los suyos, y le canta corridos de narcos en su fiesta.

A partir de ese momento muestra el bajo mundo del Reino del narcotráfico, las intrigas y traiciones en la Corte, las atrocidades de sus guardias y las personas que viven de esa ubre: el periodista y el sacerdote, el gerente y las prostitutas, el gringo y los generales. Es decir, toda la sociedad vive y depende de la economía del narco. Al final, el Rey lo manda a matar porque afirma en un corrido que no puede tener estirpe. El Artista huye, llega al hotel donde está su amante, la Cualquiera, regresa a la cantina el Puerto donde inició la historia, ve la portada del periódico: el Rey del narco aparece capturado en medio de cinco policías judiciales encapuchados. Luego llega el Gerente de la Corte que le ofrece trabajar para el nuevo Rey Heredero del narcotráfico.

Cornejo en su novela aborda la pobreza que enfrentan los indios de la sierra, representados por Juan Justino, porque, confiesa a Vicente Torres Medina (2007, p. 118), “como la mitad de mi sangre es pima, todo lo que tenga que ver con la realidad indígena [...] me toca cuerdas interiores”. De igual manera, Yuri Herrera en su novela aborda la pobreza de la población en la urbe, a través del cantante, las prostitutas y la población que acude ante el Rey narco para que los proteja y les resuelva los problemas económicos.

Terminados los resúmenes de ambas novelas, ahora continuaré con su enfoque del narcotráfico. Yuri Herrera, el politólogo, retrata al narcotraficante del nuevo siglo por dentro, a través de un cantante que observa las atrocidades en la Corte, la dependencia económica de la

población y la asociación del narco con los altos mandos del ejército y del estado. Muestra cómo el narco ha invadido a la sociedad, cómo su poder tiene redes de complicidad con terratenientes y empresarios, la judicial y el ejército, los políticos y gobernadores, y cómo entre los narcos se delatan, traicionan y asesinan entre ellos por llegar a la cúpula del narcotráfico. También denuncia que los capos del narco controlan a la población infundiéndoles temor: o se alían a ellos, o los matan; y que su economía abarca todos los ámbitos: disqueras y periódicos, judiciales y militares, sacerdotes y gobernadores. Por eso Yuri Herrera afirma en una entrevista con Natalio Blanco (2008), “la realidad es mucho peor de lo que se escribe en la novela, sobre todo porque el poder político y el poder empresarial no muestran claramente otra faceta”.

Mientras que Cornejo, el sociólogo, se centra en los orígenes del narco en Sinaloa, a través de las hazañas de Juan Justino. Éste, como judicial, los combate en la operación Cóndor en Sinaloa, durante los periodos presidenciales de Miguel López Portillo (1976-1982) y de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), etapa en que los narcos mexicanos se alían con los de Colombia. En su novela aparecen indicios de esa época, como éstos (Cornejo, 2015 p. 98): “era el final de época de los reyes de Tamazumaya de la yerba. Ya cuando la operación cóndor había empujado a los más grandes a establecer sus reales más al norte y más cerca de la frontera”.

Acercas de esa etapa, el investigador Luis Astorga (1995, p. 8) afirma, “en enero de 1977 el gobierno federal lanza en el noroeste la ‘Operación Cóndor’: la más gigantesca batida contra el narcotráfico de drogas con la participación de 10,000 soldados, al mando de la PGR”.

También el escritor Gonzalo Martré en su novela, *El cadáver errante*, confirma que Sinaloa y Badiraguato ocuparon un lugar preponderante en los más altos círculos del mercado internacional de la droga. Y que (Martré, 1993, p. 24-26) “en 1977 aparecen los generales que persiguen a los narcos, destruyen e incineran las matas, cometen infamias contra gente inocente, asuelan a gomeros y peones agrícolas de Badiraguato y Mocorito”.

Así, por un lado, Cornejo critica la miseria en que se hallan sumidos los campesinos de la sierra de Sinaloa –Juan trabaja de jornalero y Romelia, de



prostituta-, la falta de apoyos económicos, el desinterés del gobierno estatal y federal por éstos, y la violencia ejercida en contra de ellos. Este escritor justifica a los serranos, porque sólo tienen dos opciones para salir de la pobreza: sembrar marihuana para los narcos o convertirse en judiciales, como Juan Justino. Ellos se ven obligados a luchar y a ser sacrificados en uno u otro bando por una causa que no les corresponde; su delito consiste en ser pobres e integrarse, como narco chico o judicial menor.

Por otro lado, Cornejo ataca a las corporaciones militar y judicial

por no respetar los derechos humanos y matar a seres indefensos, también la corrupción de las altas esferas del narco y del gobierno, así como su participación en el negocio de las drogas y sus pingües ganancias que obtienen de los botines capturados al narco. Además denuncia, primero, que ambos mandos ganan con la coca incautada, pues se la reparten entre los jefes. Segundo, que la quema pública de la marihuana siempre ha sido una farsa. Y tercero, que la lucha del gobierno, presionado por los E. U., contra el narco es una farsa que le sirve para deshacerse de la población campesina, pobre, y enriquecer sus bolsillos, tanto en la década de los 80, como ahora.

También Martré en su novela, como Cornejo, enjuicia a los regímenes políticos por ignorar a los sinaloenses y no apoyarlos con créditos. Asevera: “Han sido los sinaloenses de segunda clase, apestados e ignorados por los regímenes; raquíticos créditos para las siembras de temporal; cero dinero para extraer la riqueza forestal y mineral”. Además justifica la decisión de los explotados de enrolarse de delincuentes y se entristece por su destino, matar o morir (Martré, 1993, p. 30-32):

“Por esa razón, infinidad de badiraguatenses se metieron en esas actividades delictuosas tan criticadas por el gobierno y la sociedad. Otros se fueron de braceros a Gringolandia, buscando el sustento para los suyos. [...] Los pistoleros de los narcos son, en su mayoría, jóvenes hijos de campesinos miserables. Deslumbrados por la gran cantidad de dinero que les ofrecen y les pagan, matan o se hacen matar, sin piedad.

Cornejo (2003, p. 1), en la presentación de esta novela en Culiacán en el V Congreso Internacional del Corrido, critica



la miseria de los habitantes de la sierra de Sinaloa y confiesa: “Se trata de una novela inmersa en el entorno noroesteño dominado por la violencia como manera de vida; por la indefensión ciudadana atrapada entre el fuego cruzado de narcos y judiciales; por la prevalencia de la impunidad y por el poder del dinero malhabido. Ante esa situación, ¿con qué responde el escritor? ¿cómo canaliza su indignación y su impotencia? Pues con lo que sabe hacer: con literatura”.

En conclusión, tanto Gerardo Cornejo como Yuri Herrera abordan el narcotráfico desde dos ángulos opuestos: los judiciales y los narcos. Ambos nos muestran una situación de desesperanza, porque la población se halla entre dos fuegos y una sola opción: colaborar o morir. Si Gerardo Cornejo es “hijo de la sierra y un pedazo de tierra que camina”, y protesta porque le sacrifican a sus hijos, Yuri Herrera es un paisaje árido que conversa con el desierto, para desentrañar el poder del narco y los dramas de la población.

Los dos autores comienzan con un cantante de corridos: uno oye las hazañas del “héroe” judicial y el otro exalta al Rey narco. Antes de salir el cantante con su grupo de la fiesta, ve a unos narcos que miran la portada del diario: la foto del narcotraficante rival, rodeado de cinco hombres de negro, armados, encapuchados y en la pared el logo de la PGR. Entra la banda sinaloense con su sonido de abanico, convertido en fuele de acordeón. Se integra la tuba, la voz del cantante y los otros metales, interpretando *El sinaloense*. La música entra en los oídos, retumba en el vientre y se expande a los pies y al cuerpo de los asistentes. Todos bailan con su pareja en la fiesta de los capos aliados.

REFERENCIAS

Cornejo Gerardo (2015). *Juan Justino Judicial*. México: Nautilium-Aldus.

Herrera Yuri (2010). *Trabajos del reino*. España: Periférica.

Martré Gonzalo (1993). *El cadáver errante*. México: Posada.

Serrato Córdova, José Eduardo (2012), “Arquetipos de la narco cultura en *Trabajos*

del reino, de Yuri Herrera”, Rodríguez Lozano, Miguel (2012), *Nada es lo que parece*. México: UNAM.

Torres Medina Vicente (2007). *Esta narrativa mexicana*. México: UAM-Eón.

Astorga, Luis (1995). Arqueología del narcotráfico. *Nexos*, 1 julio de 1995, en <II.%20Arqueología%20del%20narcotráfico%20_%20Nexos.html> (13/05/2016).

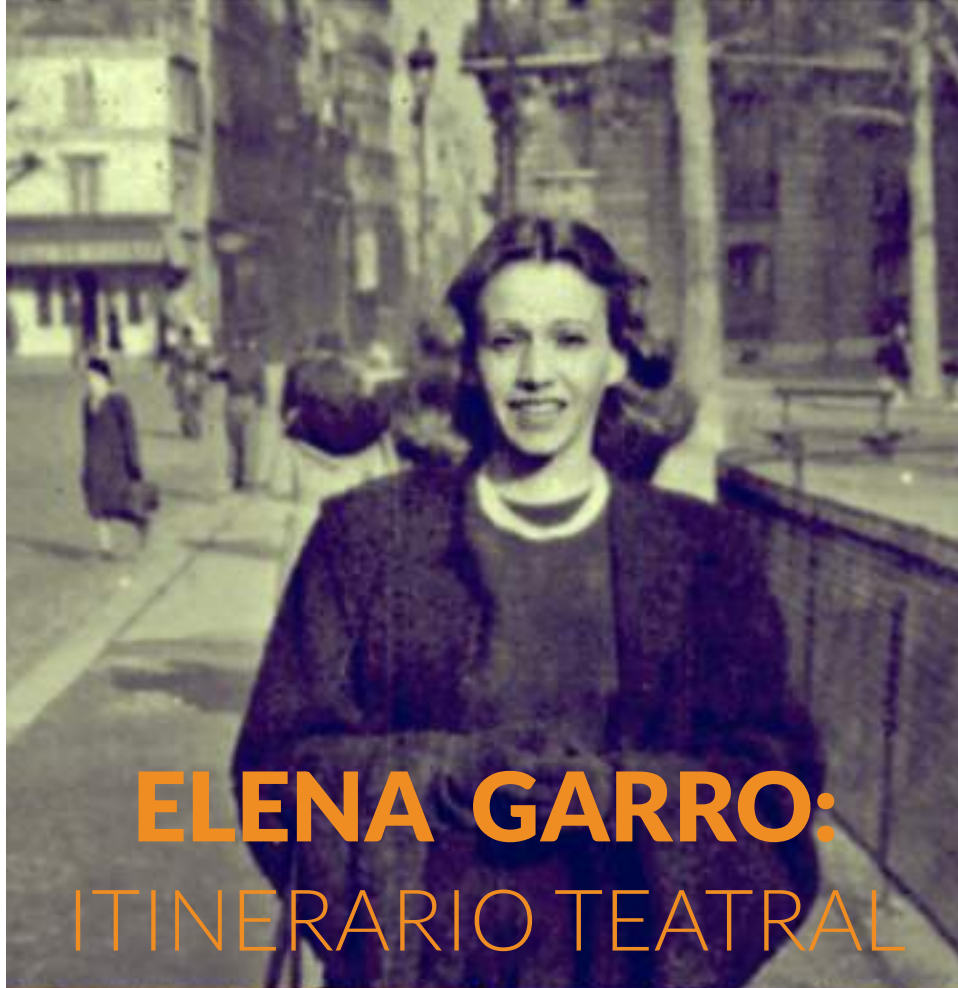
Cornejo, Gerardo (2003). Resumen de la presentación de la novela *Juan Justino Judicial* de Gerardo Cornejo** V Congreso Internacional del Corrido.

Culiacán, Sinaloa. 29 mayo 2003, en <<http://www.colson.edu.mx:8080/portales/docs/juan%20justino.pdf>> (13/05/2016).

Yuri Herrera en entrevista con Daniel Barrón en *Arte Afuera* (2012). *Rompeviento*

TV. 24/07/12 en <https://www.youtube.com/watch?v=ZOC03Q_s9Qo>(13/05/2016).

“Yuri Herrera entrevistado por Natalio Blanco en *CAMBIO 16*” (2008), en <<http://editorialperiferica.blogspot.mx/2008/04/yuri-herrera-entrevistado-en-cambio-16.html>> (18/05/2016).



ELENA GARRO: ITINERARIO TEATRAL



Yvonn Márquez

Gran conocedora de la trayectoria creativa de esta escritora mexicana, la autora hace un recorrido por los referentes fundamentales de su dramaturgia; su lectura trasmite imágenes de personajes sensibles y comprometidos con una causa o con ideales de vida.

La primera obra de Garro que impresionó al público y a la crítica fue *Un hogar sólido*, la que junto con *Andarse por las ramas* y *Los pilares de doña Blanca*, se llevaron a escena en el cuarto programa de Poesía en Voz Alta, el 19 de julio de 1957, y causaron sensación por tratarse de obras que rompían con los paradigmas de la época. Se trató de piezas que, desde esa primera vez, lograron trasladar al escenario lugares irreales, sin tiempo ni espacios determinados, venciendo las limitaciones físicas del teatro y abarcando más hacia territorios imaginativos. *Un hogar sólido* se sitúa en una tumba familiar, en la que la nostalgia de la vida se adueña de cada uno de los integrantes que comparten la muerte. La obra es una bella alegoría de la existencia y de cómo

el único hogar en el mundo errante de los seres humanos es cuando el cuerpo desaparece y el alma se fusiona con el todo:

Clemente: ¿Lilí, no estás contenta? Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.

Muni: Sí, Lilí, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala.

Gertrudis: A veces, hijita, tendrás mucho frío y serás la nieve cayendo en la ciudad desconocida, sobre tejados grises y gorros rojos.

Catita: a mí lo que más me gusta es ser el bombón en la boca de una niña. ¡O cardillo, para hacer llorar a los que leen cerca de

una ventana!

Muni: No te aflijas cuando tus ojos empiecen a desaparecer, porque entonces serás todos los ojos de los perros mirando pies absurdos. (Garro 29)

En esta obra podemos ver el trasfondo filosófico sobre la muerte, como un estado que permite la trascendencia hacia el mundo, una reintegración en la muerte hacia la vida, una vida en la que ya no se es uno, sino se es el todo, y se vive o muere dentro de esa nueva materia. Y este mensaje no sería entendido sin la metáfora, en un universo que trasciende lo puramente fantástico, pues no es el instante que rompe la realidad, sino que crea una realidad propia, por lo que podemos considerarla como una obra que se instala dentro del género de lo fantástico-maravilloso. Tzvetan Todorov señala al respecto que este género es para “la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural” (Todorov 45). Sin embargo, aclara que la poesía no podría tener un mensaje fantástico, pues “lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción” (53). Con esta aclaración en *Un hogar sólido* que encontramos es una lectura poética que es el marco de una obra simbólico-alegórica. Cuando leemos a Eva decir que desea ser “una ola salpicada de sal, convertida en nube” (Garro 30), más que poesía como género dentro del teatro, sujeta a reglas de ritmo y rima (como en los autores clásicos), hallamos un lenguaje poético, pero que en ese universo fantástico-maravilloso tiene una significación más allá del lenguaje, sino que en efecto, Eva será una ola salpicada de sal, convertida en nube, pues dentro del imaginario teatral que la autora construye, es posible.

Era preciso comenzar con *Un hogar sólido* al ser esta una de las obras más importantes y reconocidas de Garro. Aunque en los datos que se pueden obtener sobre el tiempo de escritura y publicación de sus obras, temporalmente le corresponde el primer lugar a la obra *La dama boba*, escrita en 1956, pero publicada hasta 1963. La farsa en tres actos es una excepción en la dramaturgia de Garro al tratarse de una obra colmada de humor. *La dama boba* trata sobre los enredos que se desatan tras la presentación de un grupo de teatreros en el pueblo de Coapan, puesta en escena que es vista por el alcalde de la localidad vecina de Tepan, Avelino Juárez, y que ignorando que se trataba de una actuación, secuestra a Francisco, un joven que interpreta el papel de maestro. Las cosas se complican aún más cuando entre Lupe, la hija del alcalde de Tepan y Francisco se revela el deseo romántico, al tiempo que los compañeros de Francisco y los pobladores de Coapan llegan a rescatar al joven de su cautiverio. *La dama boba* ha sido analizada por sus recursos tan llamativos como el metadrama, pues la obra comienza con una puesta en escena de *La dama boba*, de Lope de Vega dentro de la ficción teatral. Esta característica la encontramos también en la pieza *Felipe*

8 cambiavias



Ángeles, obra en la que el teatro se convierte en un símbolo de los acontecimientos internos y externos. Las dos obras comparten muchas similitudes quizá por haber sido escritas en el mismo periodo (1956). Sin embargo, Elena Garro utilizó en otras obras la posibilidad de convertir a los personajes de la ficción teatral en espectadores. Tal es el caso de la obra *Los perros*, en la que a la protagonista se le anticipa su trágico e insalvable destino en la historia de su madre. Úrsula escucha el pasado de Manuela, su madre, y en él se ve reflejada ella. De igual manera, esta pieza fue escrita en 1956. Algo similar ocurre con *La señora en su balcón*, publicada en 1959, aunque no se sabe con exactitud en qué año fue escrita. Ahí encontramos la historia de Clara, de 50 años, se ve a sí misma en diferentes etapas clave de su vida. El espectador-lector se convierte en un doble observador: de la ficción teatral y de lo que los personajes ven, imaginan, escuchan. Una puesta en abismo.

Retomando el lenguaje poético en Garro, este se encuentra mayormente en sus primeros dramas, catorce de ellos escritos y publicados en épocas cercanas, por lo que tienen una fuerte liga estilística. Del periodo de escritura hacia 1965, está *La dama boba*, *Los perros*, *Felipe Ángeles*. De 1957, en registros de fecha de publicación, tenemos a *Benito Fernández*, *El rastro*, *La mudanza* y *Un hogar sólido*. En 1958: *El rey mago*, *Ventura Allende*, *El encanto tendejón mixtoy Andarse por las ramas*. Hacia 1959 a *La señora en su balcón*; para 1963 *El árbol* para 1986 *Los pilares de doña Blanca*. Y las obras publicadas de manera póstuma: *Sócrates y los gatos* y *Parada San Ángel*, escritas entre 1970 y 1980.

Garro se distinguió por dotar a sus primeros dramas de voces poéticas populares cargadas de una significación onírica. Las voces en los personajes de Garro parten de expresiones orales, de la sonorización de expresiones del habla del pueblo:

Avelino: ¡Caray! ¿No cambia la noche del día? Así cambiamos nosotros. Por eso usted verá que en la noche abundan los coyotes, mientras que otros se vuelven perros basureros, otros palomas tornasoladas, otros guajolotes pardos, otros hormigas arrieras, otros garzas azules... cada quien agarra al animal que le va. (Garro 184)

Así, en esta forma de expresar la voz de los personajes, descubrimos un sentido de la tradición que se transfigura en poético al estar llenas de comparaciones con un lenguaje sencillo y sin complicaciones que están en profunda unión con la naturaleza, el entorno. Retomando un estudio que Julio Estrada hace sobre la voz campesina y lo sonoro en la obra de Juan Rulfo, podemos encontrar elementos de esta poetización en la obra de Garro:

En manifestaciones de la literatura tradicional indígena de México, predomina la relación viva con la naturaleza: ésta lo es casi todo; el hombre se encuentra confundido con ella, de donde nacen realidades y fantasías. Los nombres propios son los de seres u objetos reales, que semejan tener vida propia: un monte, una nube, el viento o el sol, son más que meros signos; también son

colores, formas, sonidos. Son símbolos y son potencias, de ahí que la presencia de los objetos de la realidad en la narrativa se traduce por nombrar cómo son, como suenan, a qué se parecen. A diferencia de la evocación, el texto habla de cosas en sí, en su estado primario, antes de ser abstracta. En su propia concreción lo que la cosa es, sin miramientos de pudor intelectual ni literario. (Estrada 88-89)



Garro pudo capturar mucho del imaginario poético que proviene de lo popular, que constituye un sentir nuevo, y al mismo tiempo una sabiduría ancestral con respecto a los sentimientos humanos. Si observamos en *La dama bobahay* una manera particular de hablar del amor, y de su materialización en la mujer y el hombre con un particular estilo poético, siempre a la búsqueda de crear imágenes que mezclen la sencillez de la vida ordinaria del pueblo, pero al mismo tiempo la complejidad de la invención del habla ligada estrechamente con el entorno, la naturaleza y el universo:

Francisco: ¡Es cierto! Anoche, cuando se acabó la clase, tú estabas abajo entre la gente, y brillabas como un cántaro maligno.

Lupe: Yo ya conozco mi resplandor. Por eso anoche me pasaba la mano por el cabello, para sacarle chispas azules. Antes de dormirme siempre me lo peino, y el cuarto se llena de cohetes. Y mi mamá dice: ¡Ay, Lupe, en tu pelo está la Feria de Tapan! ¡El hombre que lo viera a estas horas se embriagaría! Y yo lo columpio así. Y él ilumina mi cama. (*Lupe balancea la cabeza*)

Francisco: ¡Como la Vía Láctea!

Lupe: ¡Y no me pesa porque es ligero como el humo!

Francisco: Sí, como una pluma negra en mitad del viento...

Lupe: Y mis trenzas se me enroscan en el cuerpo y siempre están frías como los ríos. Y mi mamá dice: ¡Ay, Lupe, el hombre que se bañe en ellas, no podrá bañarse en otros ríos! (Garro 182-183)

Los diálogos anteriores nos revelan como Lupe tiene una carga de complejidad que engloba la inocencia y la seducción, y la única manera de transmitir sentimientos tan contrarios es a través de la construcción poética que Garro logra plasmar y transformar de diálogos de aparente sencillez a significados mucho más elaborados. Hay una mezcla profunda entre la manera de pensar del indígena y la tradición lingüística española. Este juego entre lo poético popular también lo hallamos en *El rey mago*, y en *Ventura Allende*. En esta farsa, Ventura es un campesino pobre que se topa con "El malo", transfigurado en forma de puerco, y que es engañado:

Ventura: Yo no soy lo mismo que una borregada o una caballada. Así es que tu pregunta ¡sobra! Pero si quieres saber lo que tengo, te lo diré: una mujer, seis hijos, una tierra baldía y el hambre de ocho que somos, adentro de mi costado.

Puerco(*serviéndose carnes y pescado*): ¡Sírvete! ¡Come! ¡Ya tu hambre, ocho veces hambre, quedará satisfecha! (55)

Además de este lenguaje popular y de lo poético, en *Ventura Allende* encontramos más referencias a lo popular, además de la figura del puerco humanizado (que podemos asociarlo con la tradición prehispánica del nahual) en los cantos y rondas:

Todos(vuelven a empezar la ronda):
¡A la víbora,
Víbora de la mar!
¡Por aquí pueden pasar!
Los de adelante corren mucho
Y los de atrás ¡se quedarán!
Tras, tras, tras...
Una mexicana
Que fruta vendía
Ciruela, chabacano,

Melón o sandía,
Día, día, día
¡La vieja del otro día! (60-61)

Los cantos populares unido con lo poético también lo hallamos en *Los pilares de doña blanca*, mismo que hace alusión al juego infantil con ese nombre. Esta es una de las obras más breves de Garro, sin embargo, una de las que más ha llamado la atención por acercarse, más que a lo fantástico, al teatro del absurdo. *Los pilares de doña Blanca* es una obra que construye un espacio mágico y simbólico, en el que Blanca es la materialización de la búsqueda interminable del amor, al mismo tiempo, prisionera de esa idea. La protagonista vive encerrada de pilares (símbolo de la sexualidad) que tratan de ser rotos por Cuatro Caballeros y el Caballero Alazán, en un tipo de seducción con la que Blanca juguetea desde su pedestal, en el que recibe corazones, el primero joven y ardiente, el último opaco y viejo como un zapato, de los caballero que se rinden ante ella. Pero es el Caballero Alazán el que rompe los pilares de Blanca desde su posición de superioridad:

Blanca: ¿Y por eso golpeas mi casa?

Alazán: Golpeo a este muro que me cubre el mundo, que me aparta de mí mismo. Debo ver qué guarda.

Blanca: Me guarda a mí. Pero no es a mí a quien buscas.

Alazán: ¡Quizá! Para saberlo debo entrar. (*Vuelve a dar golpes.*)

Blanca: Si es a mí a quien buscas, mírame desde allí, y no golpees más estos pilares.

Alazán: Mientras más te miro, menos te veo. Tendía que verlo dentro de mi corazón. (17)

La obra ha sido interpretada desde ópticas freudianas, por ejemplo por Carmen Alardín, como la violación de Blanca simbolizada en la ruptura de los pilares. Y es que en esta farsa poética encontramos de nuevo la tematización de la vulnerabilidad femenina ante la dominación masculina (que será una constante en la dramaturgia garricana). Alazán desea tumbar los pilares de Blanca para descubrirse a él mismo, lo que también es un símbolo del amor, del amor que llega, desea ser descubierto en todos sus rincones, hasta que se derrumba y no queda nada. Todo ha sido un espejismo. En el final, vemos a Blanca transformada en paloma, la que Alazán guarda en su pecho para poseerla y guardarla. La acción dramática contrasta con la ronda infantil que se canta en un momento de la obra: "Doña Blanca está cubierta/ de pilares de oro y plata; / romperemos un pilar/ para ver a doña Blanca. / Quién es ese...? (16)

En esta buena etapa de creación dramática para Garro, observamos lo poético popular en *Andarse por las ramas*. La obra en un acto dramatiza la historia de

Titina, que junto con su hijo Polito viven a la sombra de don Fernando de las siete y cinco, un hombre que está dentro de las convenciones "normales" y que por lo tanto ve con irritación el mundo fantástico y alegre en el que Titina quiere habitar, acompañada de Polito. En la obra encontramos de igual manera el estribillo de canciones populares:

Don Fernando: ¡Uy, uy, uy, qué iguana tan fea!

¡Uy, uy, uy, qué iguana tan fea!

Que se sube al árbol.

Y lo zarandea...

Pasa lagartito con su corbata puesta, del brazo de la señora. Canta.

Lagartito: No te andes por las ramas. Uy, uy, uy.

Estas cancioncillas funcionan como la clave para mostrarnos a Titina en la complejidad de su mundo onírico y su espacio mágico, que contrasta con el de don Fernando, que es racional, serio y monótono:

Titina: ¡Aquí estoy en las cinco esquinas! En el centro de la estrella. Puedo viajar al pico de hielo: ver trineos, lobos hambrientos y rusos con kaffkanes. ¡Quiero vodka! O puedo irme por el pico del Sur y llegar a esos mares adonde van los ingleses en pantalones cortos a beber whisky. ¡Quiero beber whisky! (6)

El anhelo de Titina por salir de la racionalidad que la aprisiona es lo que nos traslada a su mundo imaginario, el mismo que ella va creando al tiempo que evade las charlas de don Fernando:

Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones de fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía.

Don Fernando: Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad. ¿Me estás oyendo?

Titina(*desde el árbol*): Lo oigo, don Fernando.

Don Fernando(*a la silla vacía*): La locura presidiendo mi casa. La fantasía a la cabecera de mi mesa. La mentira impidiendo que sirvan los jitomates asados de los lunes. Y tú sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión. La dimensión lunar. ¿Me oíste? ¡Luuunaaar! (4-5)

Los recursos poéticos de los que se vale la autora se hacen efectivos en la imaginación de Titina como un elemento teatral-espacial. Titina se evade la realidad, y el espectador-lector comprende que está inmerso en cómo ve las cosas la protagonista. La liga que establece Garro entre lo poético con lo espacial en la escena es de gran significación, pues el efecto en el receptor es de observar lo que acontece y, al mismo tiempo, ver el interior del personaje. Algo similar sucede en *El encanto, tendejón mixto*, pues la aparición de La Mujer de Hermoso Pelo Negro abre el espacio mágico, a través de lo poético, como si de una invocación se tratara:

Anselmo: Yo diría que no, que hay que traer la vista bien alerta. Sólo así podemos ver lo que se nos esconde... todo está al



alcance de los ojos, sólo que no lo sabemos mirar.

Voz de mujer: ¡Hasta mis ojos están al alcance de los tuyos!

Los tres hombres se sobresaltan. Miran hacia el punto de donde viene la voz. [...]

Anselmo: Todos los ojos son buenos. Con ellos he visto el agua y también he visto el vino, que es aún más gran placer, y del cual ando privado... Y quisiera ver tus ojos como veo tu voz. [...] Por ellos entra el gusto y el disgusto, el placer y la

amistad. Y eso que todos buscamos una amable compañía.

Voz de mujer: ¿Y por qué no quieren ver a esta amable compañía? Si quisieran... mis ojos estarían adentro de los suyos (66-67)

En esta parte, los ojos son el motivo poético, que da el indicio de una nueva realidad, una en la que sus penurias y la sed desaparecen. Los ojos se convierten en el medio por el que los hombres podrán saberse dentro de un espacio distinto, fantástico. A través de ellos se ve la verdad, la hermosura, pero también lo irreal. La mirada no es la medida certera de la realidad, más bien es cómplice de otra, una en la que su mundo dará la vuelta para develar una capaz de detener la marcha de los años.

Los ojos son un motivo poético de Garro utilizado con fortuna para crear nuevos espacios dramáticos y escénicos. Como en la obra *La señora en su balcón*, la protagonista, Clara, de 50 años ve pasar su vida en los momentos clave: a los ocho años, a los veinte y a los cuarenta. Ella, en su recuerdo, es testigo de su propia vida, no con lo que imagina o recuerda, sino con lo que ve. Es esta transgresión de las posibilidades de un mundo físico y ordinario, la que permite que Clara se observe a sí misma y comprenda el sin sentido de su vida en la que se le ha negado tomar las riendas de sus propias decisiones y acciones. En esta pieza, la autora enfatiza en el dominio machista hacia la mujer, y de la necesidad de guardar las apariencias a través de la creación de la fantasía. Gracias a esto mismo, Clara logra evadir esa presión, hasta que ese mundo la rebasa y la lleva a la muerte

Benito Fernández, es otra obra en la que también hay una infinidad de alusiones irónicas a las clases sociales altas, a quienes ridiculiza a través de Benito, joven de abolengo, pero sin fortuna, que anda por la vida sin cabeza, y para lo que es necesario comprarle una nueva en el mercado en un puesto de cabezas que atiende Julián:

Julián: ¡Aquí tengo las cabezas más ilustres del Imperio! ¡Cabezas!

Luisita: ¿Oíste, Benito? ¿Oíste bien? ¡Cabezas Imperiales!

Benito: Una cabeza de esa estirpe es la que me corresponde a mí. ¿Acaso los Fernández no somos Fernández de pura cepa? (265)

Así como en *Benito Fernández*, la tematización de la muerte y el tiempo son constantes en toda la obra dramática de Garro. Pero en esta farsa, en la que la autora no abandona lo popular, pero transita por los territorios de lo tétrico, hablar de los sueños de los muertos que dejan su cabeza para ser la guía de los pensamientos de alguien más, pero en la que justamente se basa la ironía:

Julián:[...] En estos bucles se pasean pájaros disecados, músicas difuntas, fiestas paralizadas, carretelas negras, lacayos enlutados y caballos con enormes penachos de garzas nocturnas. La señorita Ulloa amaba a los muertos, visitaba los panteones y recitaba poemas melancólicos. ¿No quiere usted conocer los sueños de los muertos? Son los verdaderos sueños y le ayudan a conocer los suyos... (263)

Aquí lo poético lo hallamos en la imagen de la cabeza de la señorita Ulloa, en la que habita todavía lo que poseyó en vida, características que, según el vendedor, serán heredadas al nuevo poseedor de esa cabeza. Otra forma expresiva que encontramos en la obra garriana, es la de otorgarle características humanas a la naturaleza, de tomarla como un elemento integrado a la forma de vida, misma que se refleja en la forma de hablar, lo encontramos en la obra *Los perros*:

Úrsula: El sol ya llegó al monte.

Manuela: Va de carrera, no es como tú. Ya iluminó al veintinueve y ahora se va para que las sombras nos cobijen el gozo. Y tú a estas horas ni siquiera has arrimado la plancha a la lumbre para asentar el traje que te regaló Joaquina. (214)

Tomar a la naturaleza como si fueran personas, otorgarles características humanas, acciones cotidianas, como decir que “el sol ya llegó al monte” y “va de carrera”, además de poder hacer que haya una vinculación tan espontánea en elementos contrarios, metáforas en las que “hace[n] posibles las aproximaciones más insólitas, aquellas de que sólo es capaz el genio que percibe intuitivamente lo similar de lo semejante” (Beristain 215). Esta característica en el lenguaje, la encontramos también en *Felipe Ángeles* y *Un hogar sólido*. Aunque estos dos dramas son completamente distintos en cuanto a sus tematizaciones, si hay un dominio de lo poético en el habla de los personajes. En las dos obras mencionadas, coincide que este momento poético en los personajes llega hacia al final, cuando hay una reflexión sobre su propia existencia y entran en un estado de sublimación. En *Un hogar sólido* los personajes tienen conciencia de su muerte, pero que “viven” a través de unirse a la naturaleza:

Vicente: ¡El toque de queda! Me voy. Soy el viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí, que corre por las calles nuevas para mi uniforme de oficial y levanta las faldas de las hermosas desconocidas... ¡Ah, la frescura! (*Desaparece.*)

Mamá Jesusita: ¡Pícaro!

Clemente: ¡Ah, la lluvia sobre el agua! (*Desaparece.*)

Gertrudis: ¡Leño en llamas! (*Desaparece.*)

Muni: ¿Oyen? Aúlla el perro. Ah, la melancolía! (*Desaparece.*)

Catalina: ¡La mesa donde cenan nueve niños! ¡Soy el juego! (*Desaparece.*)

Mamá Jesusita: ¡El cogollito fresco de la lechuga! (*Desaparece.*)

Eva: ¡Centella que se hunde en el mar negro! (*Desaparece.*)

Lidia: ¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo!
¡Las lozas de mi tumba!
(*Desaparece.*) (31)

La cita anterior nos revela que Garro tenía una fuerte línea existencial, quizá influenciada tras haber conocido a Albert Camus y su obra *Le Mythe de Sisype*, en el que plantea el

absurdo como un regreso a la ilusión, ese territorio que salva todo en lo que la razón ha fallado. Los personajes de *Un hogar sólido* hacen un recuento de su vida y concluyen que estuvo colmada de desdichas, pero no hay un tono desencantado, como en las obras posteriores de la dramaturga. En la muerte, en ese territorio en el que habitan, encuentran una reconciliación con lo esencial, y es por ello que se funden en lo que forma al mundo. En el caso de *Felipe Ángeles*, hay un retorno también al todo. Aunque *Ángeles* se interroga a sí mismo sobre el sentido de su muerte, reconoce que hay una esencia divina en la reconciliación del hombre con el entorno, con la vuelta a la naturaleza:

Ángeles: Para mí, padre, Dios es mi semejante, los árboles, los animales, usted, yo. Dios es lo que mueve la vida y la muerte. Dios es el orden, la justicia. Por eso fui revolucionario y muero siéndolo, porque quise y quiero que en este país haya un remedo de justicia. (72)

Ángeles en el reconocimiento de su muerte llega a la sublimación poética en la que se ve reflejado y unido con la patria, los dos derrotados por estar prisioneros de la injusticia e impotencia:

Ángeles: [...] ¡Aquí estoy yo, Felipe Ángeles, aquí estamos los dos, tú pegada ahora a las piedras de este lecho en prisión, encarcelada conmigo. Cuando mi dedo engarrñado por la muerte no aprisione más este cordel, no dejes que lo separen de mi mano, hasta que otra mano predilecta tuya, te arranque y te lleve con la piel de mi mano muerta [...] (67)

Estos sentimientos desencantados del fracaso y sin sentido de la vida comienzan a dominar las obras de Elena Garro de una manera más intensa. Lo familiar autobiográfico se revela en dramas como *El rastro*, *La mudanza*, *El árbol* en los dos últimos dramas escritos en el exilio y publicados luego de la muerte de Garro: *Sócrates y los gatos* y *Parada san Ángel*. En estas obras, el lenguaje poético, popular ya no es la característica primordial. Podemos apreciar que aunque las obras teatrales de la escritora no fueron precisamente alegres u optimistas, sí había una delicada alegría, lo poético funcionaba como un amortiguador de la violencia. Pero en los dramas en los que se nota más una influencia biográfica, lo poético disminuye, los personajes se vuelven oscuros, perturbados por sus propios fantasmas.

En *El rastro*, por ejemplo, los personajes atraviesan por la muerte y la violencia. Adrián Barajas, joven de 23 años se enamora de Delfina, pero ese sentimiento que lo hace sentirse débil, es el motor que lo motiva a odiarla, a despreciar a la mujer que lo ha dominado. Adrián se debate entre el amor y el odio, entre la vulnerabilidad de sentirse hechizado ante Delfina y por el otro de conservar su lugar de macho. La obra, que tiene elementos que nos hace recordar el coro griego

en las voces de los Hombres I y II, quienes nos hablan de lo que sucede en la mente de Adrián, nos plantea el conflicto masculino machista de la liberación sexual. El deseo de libertad, pero una que sólo sea del lado del varón, capaz de dominar



a la mujer. Si la situación se torna a la inversa, el macho pierde su estatus de poderío y debe actuar con violencia, en este caso, con la muerte. La obra tiene un profundo sentido autobiográfico, según Patricia Rosas Lopátegui, desde el nombre de la mujer de Adrián Barajas: Delfina, que fue el segundo nombre de Elena. La situación conflictiva que Garro vivió en su matrimonio con Octavio Paz motivó que la autora plasmará sus vivencias a través de la escritura. *El rastro* es una muestra de cómo el aspecto creativo de Elena Garro se llena de huellas biográficas más evidentes:

Adrián: ¡Cállate! Perra sarnosa enemiga del hombre. No quiero oír replicar el tamborcillo de tu voz. Las palabras que te di ya no son mis palabras. Y las tuyas no quiero oírlas. Estoy maldito por haberme enredado en tu lengua y en tu falda. Cuando la mujer habla y el hombre escucha, el hombre muere. Por eso vas a morir tú, para que yo me vaya a cantar con mis amigos.

Delfina: ¿A cantar con tus amigos? Tu lengua ya olvidó el placer, ya sólo sabe maldecir.

De la conflictiva relación de pareja y familia que Garro y Paz vivieron, también se ve reflejada en la obra *La mudanza*, que trata sobre la problemática familiar que se desata tras la pérdida de la casa señorial de Lola, y el desvanecimiento de la alcurnia. Carmen, quien es la cuñada despreciada, encuentra en este hecho el momento ideal para reclamar todo el desprecio del que ha sido víctima por parte de su familia política. Tal situación desencadena que Lola no pueda con el remordimiento y se suicide. Elena Garro declaró en numerosas ocasiones que la vida al lado de la familia de Octavio Paz fue desastrosa, por lo que este drama es el reflejo de esa etapa de su vida. En esta pieza no hallamos lenguaje poético, ni tampoco elementos fantásticos, sino que es plenamente realista.

Lola: No digas eso, Carmen. Antonio te quiso mucho a su manera. No era efusivo, como tú hubieras deseado, porque lo habían educado de otra manera... pero para él, siempre fuiste lo mejor; la prueba es que te rajo a vivir aquí, con nosotros, con la familia...

Carmen: ¡Con la familia! ¡Aquí se me trató siempre como una huérfana! Mentira que me quisiera, ninguno de ustedes me quiso nunca. Para él lo único importante eran ustedes. Pero bendito sea Dios que me va a quitar de estas paredes, que no me han hecho sino sufrir... (232-233)

Otro drama importante de esta época es *El árbol*, en la que el lenguaje poético tampoco resalta. La situación es realista (con el elemento mágico del árbol) en la que el eje de tematización es el pasado de las protagonistas, y de cómo el recuerdo se transforma en el tiempo dramático presente. Luisa, que es una mujer indígena que llega a la ciudad huyendo de la violencia de su esposo Julián (de nueva cuenta la figura castrante del marido), y pide alojamiento con Marta, una señora de clase acomodada, que humilla a Luisa acusándola de loca. La charla entre las dos mujeres se torna en un ajuste de cuentas, pues mientras Luisa confiesa su vida a Marta, tal y como lo hizo antes con un árbol que después se seca, a Marta, le espera la muerte.

Finalmente tenemos a los dos últimos dramas escritos por Garro: *Parada San Ángel*, -que primero se llamó *Parada Empresa*- y *Sócrates y los gatos*, los que son también biográficos. Cuenta Patricia Rosas Lopátegui al respecto:

Por miedo a ser censurada, o, por la paralizante censura interior, dejó a un lado la temática de su relación con Paz, y modificó la obra a *Parada San Ángel* donde desaparece la referencia directa a sus días de recién casada en casa de su suegra. Esta temática la sustituye por la del huérfano, que es una alusión a la infancia de Octavio Paz y la muerte de su padre, Octavio Paz Solórzano. Aquí los personajes centrales son: el huérfano, su prima y el tío. Pero la estructura de las dos obras es básicamente la misma: obra en tres actos, con la estación de tranvías en el segundo, solamente que en *Parada san Ángel* el suicida es el huérfano, y en *El cono de tinieblas*, la joven recién casada. (Rosas Lopátegui 66)

Este es un ejemplo de los innumerables datos biográficos que la autora impregnó en su obra, sobre todo la última: la tormentosa vida con la familia política, figuras masculinas castrantes que dejan en la sombra a mujeres inteligentes, que por lo mismo se inconforman con su vida y que han caído en la desgracia económica y social.

En este tránsito dramático de Elena Garro comprendemos que si bien tiene elementos comunes en todas sus obras teatrales, los matices son innumerables y hacen de podamos decir que es un vasto universo dramático que se transforma de una riqueza simbólico-poética a lo realista. La liga entre autora y vida es muy fuerte en este caso, que aunque no es lo relevante en este recuento, sí nos deja claro que una obra tan intensa sólo pudo estar alimentada de una vida que ha superado por mucho cualquier ficción.

Bibliografía:

Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa, 2006. Impreso.

Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Impreso.

Garro, Elena. *Obras reunidas*. Vol. II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. III vols.

Impreso.

Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*. México. D.F.: Porrúa-BUAP, 2008. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Ed. Coyoacán, 2005. Impres



ADIOS A UN **PROFETA** DE LA COCINA

Leandro Arellano

La gastronomía es desde hace algún tiempo estandarte de países y Francia no es la excepción. Como principal receptor mundial de turistas, además de sus *fromages* y *baguettes* tiene genios gastronómicos como a quien el autor recuerda en este texto.

Como “La encarnación de la cocina francesa”, lo saludó el Presidente Macron. “El cocinero del siglo ha muerto”, informaba Le Monde. Fue el “Papa de la cocina francesa” lo citaba alguien más... Un torrente de comentarios elogiosos levantó Paul Bocuse al morir a los noventa y tantos años mientras dormía tranquilamente en su cama, a comienzos del año. El reconocimiento al hombre que hizo de su vida un ejercicio venturoso en la creación de formas y mezclas novedosas de sabores en la cocina, era inevitable y merecido.

Toda evolución es una acción liberadora en su origen. Brillant-Savarin había advertido que el descubrimiento de un platillo nuevo es de mayor provecho para la humanidad que el de una nueva estrella. Así, el espíritu de Bocuse ocupa ya un sitio privilegiado en el panteón de los preceptores de la acaudalada cocina francesa.

Los hombres no burlan su destino. Bocuse fue el creador de la *Nouvelle cuisine*. Palabras más palabras menos, a la *Nouvelle cuisine* la definió la elaboración de platillos más ligeros, más delicados

y con mayor énfasis en la presentación. Esta y el atractivo visual se tornaron fundamentales en la novedad que representó aquella corriente. Si un mandamiento central prescribe que la comida debe estimular los cinco sentidos, hay que comenzar con la vista. La comida entra por los ojos, proclama un antiguo proverbio.

Bien que no abundan, a través de los siglos algunos escritores se ocuparon por dejar testimonio de sus aficiones culinarias. Hubo incluso quienes, más allá de un registro anecdótico, se extendieron en la descripción completa de una sesión a la mesa. Horacio, en sus *Sátiras* (2-8), enumera por boca de un amigo el menú de un banquete fastuoso en la Roma imperial. Entre nosotros, Guillermo Prieto describe en *Memorias de mis tiempos*-con juicio y sabiduría-en qué consistía la alimentación de un día tanto para las clases pudientes como para las menesterosas del México decimonónico.

De cualquier modo, es insuficiente y escaso el acervo heredado en esa materia, si nos atenemos

al universo que abarca la alimentación a nivel mundial. La comida es un factor indispensable de la sobrevivencia, una demanda biológica manifiesta en una acción que todo ser humano realiza sin falla dos o tres veces por día.

¿Y quién ha dicho que la cocina no es sólo un mandamiento natural, sino también territorio del conocimiento? Gastronomía es un vocablo milenario que se remonta hasta la Grecia antigua, ha escrito el historiador venezolano José Rafael Lovera (*Gastronautas, Ensayos sobre temas gastronómicos*, Fundación Bigott, Caracas, 2006) pero se incorporó al habla común en Europa hasta el siglo XIX. Hay que repetirlo cuantas veces sea necesario, aconseja el autor: gastronomía no significa gula ni atiborramiento y es enemiga del exceso. Es el placer con medida.

Cada asunto tiene su más y su menos, desde luego, y cada quien habla de la feria según le va en ella. Ayer nada menos escuchábamos en el radio un programa dedicado a los hábitos alimenticios de los mexicanos. Los juicios y las declaraciones de los especialistas que debatían bien pudiesen aplicarse en otros sitios del planeta, pero la discusión se refería específicamente a México. Pues resulta que, por el tipo de alimentación -frituras de harina, sal, azúcar, preservativos, refrescos, edulcorantes, etcétera- que consumen quienes nos sucederán -niños, adolescentes y jóvenes de hoy- la expectativa de vida que les aguarda está condenada a ser menor que la que predomina en las generaciones mayores.

En sus *Memorias de cocina y bodega*, Alfonso Reyes enlista a "Los profetas de la cocina": Brillant-Savarin, Curnonsky, Pierre de la Varenne, Vincent la Chapelle y Grimond de la Reyniere. ¿Por qué no incluyó en ese catálogo a M. A. Careme, a Escoffier y a Prosper Montagne? Vaya usted a saber, lector indulgente. La virtud tiene más riesgos que recompensas. Lo cierto es que tanto ellos como Bocuse caben plenamente en esa categoría.

Una calificación en toda prueba es subjetiva por naturaleza. Nunca refleja lo que sabe o puede realmente el examinado. Las sometidas al criterio del gusto menos aún. Eso sin contar con que evoluciona la sociedad y con ella sus inclinaciones y sus gustos. ¿La fama otorga sus reconocimientos con probidad? A veces sí, a veces no. Hasta que las cosas caen por su propio peso. Un catador curtido sabe en buena ley que no todo lo que brilla es oro, del mismo modo que conoce el error -común y recurrente- de considerar que toda gastronomía exagera. Hay majestades supremas en las acciones de ciertos hombres que se imponen con sólo aparecer.

CDMX, septiembre 9 de 2018





NAHUI OLIN: UN SOL EN MOVIMIENTO

Vicente Francisco Torres

Dibujante, pintora, grabadora y poeta, María del Carmen Mondragón Valseca (1893-1978), hoy conocida como Nahui Olin, según la bautizara el Dr. Atl fue, antes que nada, irrenunciable dueña de su cuerpo y sus ideas: se pintó desnuda con diferentes amantes y las fotografías de sus desnudos fueron proverbiales en su tiempo; ella misma organizó una exposición en la azotea que habitaba en Cinco de febrero número 18.

De junio a septiembre de este 2018, en el Museo Nacional de Arte, vimos una exposición de todos los campos artísticos que esta mujer de múltiples talentos cultivó. Su nombre fue *Nahui Olin, la mirada infinita*, y su curador fue Tomás Zurián Ugarte, quien a los estudios que ya nos ha regalado sobre la pintora, en el catálogo de la exposición entregó un compendio totalizador: "Nahui Olin, el despertar". En este ensayo, el maestro Zurián deja claro que esta polémica mujer nunca fue protagonista pasiva de la cultura que vivió porque, por ejemplo, cuando la fotografiaban, ella asumía sus posturas y elaboraba paralelismos entre sus imágenes y material iconográfico célebre

En este tránsito biográfico, el autor exhibe a una mujer ajena a su tiempo y a sus contemporáneos. Su gran belleza y carisma le permitieron trascender como modelo y creadora, además de que motivó delirio entre quienes transpasaron su velo erótico y emocional.

Nahui pintó al pueblo que frecuentaba el circo, las ferias, el burlesque, las corridas de toros y los salones de baile; también plasmó bautizos y celebraciones de día de muertos. Su trabajo pictórico, que tanto ha sido cuestionado, Zuriàn lo define de manera inmejorable: "Enmarcarla exclusivamente en las características estilísticas de la pintura *naif* sería insuficiente, porque es incuestionable que su lenguaje pictórico puede ser ingenuo, pero no intrascendente, primitivo pero no arcaico, vivencial pero no anecdótico, y rebasa con una mayor capacidad creativa las limitantes en que se circunscribe este estilo. En Nahui Olin se produce una tensión estética entre el estilo *naif* y su propia naturaleza alejada de las restricciones académicas (...) El *fauvismo* es otro de los ismos en el que se ubica, y esta precisión tiene sentido absoluto, porque Nahui Olin sentía una verdadera pasión erótica por el color; por esto concebía sus pinturas en función de poderosas tensiones cromáticas; yuxtaponiendo los colores con una rara habilidad y modulándolos con una novedosa visualidad".

Las tantas pinturas y desnudos de esta hermosa mujer se deben, nos dice Zuriàn, a que gozaba ávidamente su imagen. Y Como prueba nos entrega el fragmento de una carta que Nahui le escribió al Dr. Atl, uno de sus tormentosos

amores: "Pero a mí nada me distrae, estoy reconcentrada en mí misma, en casa lo único que se me ocurre hacer es desnudarme delante de un espejo y admirar mi belleza, que es tuya".

En la vida novelada de Nahui que preparó Felipe Sánchez Reyes vemos que tuvo todo para vivir feliz pero el destino y la sociedad le arrebataron la oportunidad que su condición familiar le había procurado. Fue hija de Manuel Mondragón, un prominente político y militar porfirista que la mimó hasta el grado de conseguirle al apuesto marido que a su niña ojiverde le había gustado. Pero la niña no sospechó lo que un día antes de su boda se le reveló como un relámpago: su marido se besaba con un hombre y eso no

presagiaba nada bueno. Le dijo a su madre que no se casaría pero la señora le dio un ultimátum: el altar o el convento, porque qué iba a decir la sociedad. Tomás Zuriàn sugiere una razón más: como Victoriano Huerta no invitó al padre de Carmen a la boda de su hija en la iglesia de San Cosme, ni a la suntuosa fiesta en su residencia, Mondragón quiso que en la boda de su hija brillara la belleza que no hubo en la de Luz Huerta, hija del usurpador.

Así, Carmen Mondragón se vio atada a un hombre que no iba a satisfacer sus ansias amorosas y sexuales que, hay que decirlo, eran muy grandes. La condición política de su padre le permitió vivir, con todo y marido formal, en París, en donde ya había pasado su infancia. Aquí conoció a algunos artistas plásticos mexicanos que, como Diego Rivera, iban a la Meca de la cultura de entonces.

En París vivió consumida por sus deseos y de las greñas con su marido Manuel Rodríguez Lozano. Volvió a México para seguir con los mismos pleitos pero acá sufrió su caída de Damasco: conoció a Gerardo Murillo, (bautizado por Leopoldo Lugones como Dr. Atl), un hombre bajito, mucho mayor que ella (él tenía 47 años y ella 29), pero que la deslumbró con su prestigio y su talento, porque había hecho la bohemia parisina,

era vulcanólogo, pintor y escritor pero, sobre todo, mujeriego irredento al fin, un buen amante. Ella enloqueció por él al grado de abandonar a su esposo sin haber conseguido el divorcio e iba en busca del pintor a un cuarto de azotea del convento de La Merced. No le importaba ser amada sobre un camastro de tablones. Él fue quien le adjudicó el sobre nombre con que pasó a la historia de la cultura: la llamó Nahui Olin, cuarto sol, por su belleza resplandeciente.

Pues así y todo, el Dr. Atl le hizo ver su suerte. Él para ella era todo; pero ella para él era sólo una mujer más. Las muchachas subían como hormiguitas hasta su estudio de la azotea; Nahui se dio cuenta y le armó escándalos sin fin que, cosas del arte, sirvieron para que escribiera



páginas adoloridas y enfebrecidas que se convirtieron en el material de sus libros de poemas. Su estancia parisina y su relación con el Dr. Atl le permitieron tratar con los más destacados intelectuales de los años veinte, cuando se forjó el nacionalismo con José Vasconcelos, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Tina Modotti, Jaime Torres Bodet etc. Seguir las huellas de la escritora y pintora, y armar el contexto en que vivió son algunos de los méritos del libro de Sánchez Reyes, porque el mayor es mostrar, como en una novela, la vida amorosa y trágica de Nahui Olin.

Su forzado matrimonio con Rodríguez Lozano, que duró ocho años, y el malogrado hijo que con él tuvo, la hicieron abominar de la familia, y de la maternidad, que convierte a las madres en esclavas de hijos y maridos. Estos hechos y lo que sucedió en las artes plásticas europeas de finales del siglo XIX, le permitieron tomar conciencia de que era dueña de ella misma, que era bella y tenía un cuerpo hermoso, digno de ser pintado y fotografiado. Y empezó a posar desnuda, causando revuelo en la sociedad y, particularmente, en su familia. El hecho de que las monjas del colegio de su infancia le prohibieran mirarse en los espejos acentuó la delectación que sentía por las formas de su cuerpo, pero también su rebeldía, su narcisismo, su sensualidad y su menosprecio de las normas sociales. Como el inconsciente nunca duerme, debe apuntarse que su mirada siempre permaneció triste, aún en los días más despampanantes de su triunfo.

Nahui Olin habitó el mismo tiempo en que otra mujer, Tina Modotti, posaba desnuda para su pareja, el fotógrafo norteamericano Edward Weston,

Su relación con los artistas que bajo la férula de Vasconcelos crearon un impresionante magma cultural no la redujo a mera espectadora, porque escribió poemas futuristas que la acercaron a poetas como Germán Lizt Arzubide, abanderado de

los estridentistas. También fue una pintora cuyas obras recuerdan el estilo de los ex votos, esas laminillas prófugas de la nota roja que fueron tan populares antes de que Vicente Fox y su domadora pusieran de moda a san Judas Tadeo, que ya les dio el milagro de un pozo petrolero y esperan que les dé un campo de mariguana.

Para sacarse de la mente a Gerardo Murillo y sus desprecios, establece un romance con Matías Santoyo, un jovencito que tenía 22 años cuando ella cumplía 34. Él la acompaña a probar fortuna en Hollywood de donde regresa con la convicción de que no se va a prostituir por un papel secundario. Decide también que no está para cambiar pañales y deja a su joven amante para buscar de nuevo al Dr. Atl.

Otros pleitos y nueva búsqueda amorosa que culmina, venturosamente, en la persona de Eugenio Agacino, un capitán de navío que la hace vivir días y noches de intensa pasión en alta mar y en los puertos de distintos países. Siempre se amaron en el barco o a orillas del Mediterráneo, mientras aguardaban los viajes de regreso a México. Cada mes lo esperaba ella en Veracruz, como una Penélope rediviva. Pero como la dicha no era para ella, un día se queda esperando en el puerto jarocho a su marino que no llega porque había muerto en medio del océano después de intoxicarse en Cuba.



Vuelve sonámbula a la ciudad de México y empieza su derrumbe. Ronda los espacios que habían sido sus escenarios de gloria: en la Alameda Central encuentra a Tina Modotti, tan avejentada y decaída como ella; en Niño Perdido se topa con el Dr. Atl, quien la sube a su nuevo estudio y le da unos cuadros para que los venda y se ayude. Ella no puede venderlos, regresa, se los vende a él mismo y luego lo acusa en la delegación de que no le pagó. El Dr. Atl paga, sin saber que esta es la última trastada que le hace la mujer que lo balaceó, lo araño y se cortó la cabellera por él. El famoso pintor le da la espalda y se va a comer con dos muchachas a un restaurante del barrio chino, que

sería el escenario de *El complot mongol*, la célebre novela de Rafael Bernal.

La vida le dará el extraño privilegio de ser longeva para vivir la decrepitud terrible; su cuerpo hermoso de antaño termina hecho una ruina. Escribe Felipe Sánchez Reyes: "Ella, que siempre lucía su corte, ojos, labios seductores; que vestía a la moda con telas finas, transparentes que se le adherían como segunda piel y acentuaban su grácil andar; que poseía una figura armoniosa, codiciada por jóvenes y retratada por artistas; ahora tiene el pelo pajizo y el rostro arruinado, vestidos corrientes, ceñidos, con una flor grande de papel en el pecho, cuerpo obeso, piernas varicosas y los hombres la evaden, como ella a su realidad.

El maestro Tomás Zurián recuerda que, cuando Nahui ya no pudo ir a alimentar los gatos de la alameda en los que había volcado sus afectos, los echó en un costal y los llevó a su casa de Tacubaya. Cuando alguno moría, lo disecaba para que siguiera con ella. El pintor Raúl Anguiano le contó que cierta vez estuvo en la casa de Nahui y vio que tenía una colcha elaborada con pieles de gatos, que todavía conservaban la cabeza. Si alguien pudiera pensar que esta situación alucinante era fruto de un trastorno de su experiencia vital, le sugiero que repiense esa idea mirando el libro *Ricas y famosas*, que publicó la fotógrafa priista Daniella Rossell. Destaco lo priista porque en la foto de la solapa ella posa bajo el escudo de ese partido. Aquí podrán ver a jóvenes mujeres cuyas alfombras son de piel de cebra, duermen entre osos polares, leones y alces disecados y sus tapetes aún conservan las cabezas de los pumas. Ellas también evaden su realidad.

La recreación novelesca de la vida de Nahui y de su época es uno de los méritos del libro de Felipe. Otro es la traducción de los poemas que su autora dejó en francés y Felipe tradujo para apuntalar su texto, de tal modo que el lector intuya qué

pensaba Nahui cuando atravesaba por una experiencia específica. Y la calidad de la prosa de Sánchez Reyes es palpable en la descripción de los encuentros sexuales de Nahui, e incluso cuando ella se procuraba placer a solas.

Este autor hace un balance literario para clarificar qué pudo aportar la autora a nuestras letras; desliza observaciones que obligan a reflexionar sobre lo establecido en la historia de la literatura mexicana. Me explico: si tradicionalmente se acepta que *Los hombres del alba* (1944), de Efraín Huerta, es el primer libro de la poesía mexicana en donde irrumpe la ciudad moderna, Felipe recuerda que *Óptica cerebral*, de Nahui, fue publicado en 1922 y ya había dado paso a la ciudad estridente. No faltará quien hable de calidad, quien diga que el libro de Huerta es uno de los grandes libros de la poesía mexicana. Yo simplemente estoy apuntando un dato que puede modificar la percepción de cómo han evolucionado nuestras letras. Además, puede apreciarse el asunto seriamente ya que *Óptica cerebral* fue reseñado con entusiasmo por José Gorostiza en *México Moderno*, el primero de septiembre de 1922.

La vida le reservó a Nahui el suplicio de enterrar a todos sus conocidos cuyas esquelas fue recortando: Rivera, Orozco y el mismísimo Dr. Atl. Los funcionarios de Bellas Artes la fueron a buscar y allí estuvo, junto al cadáver del pintor que recibió los honores con una pierna menos. ¡Qué tormento para esta mujer vivir 85 años con plena conciencia de la miseria humana! Tengo que coincidir con Tomás Zurián cuando afirma que Nahui escogió la manera de terminar sus días. Se salió de un mundo que la rechazaba y, en la decadencia, ese mismo mundo ya no la dejó entrar. Podía comer opíparamente una vez a la quincena con un cheque miserable, pero el resto de los días debió comer entre menesterosos, en un dispensario de salubridad.





UN HIMNO PARA LAS HORMAS DEL ZAPATO

Con su inagotable interés por desvelar "joyas" de la música mexicana, el autor comparte, en letra y música, el desarrollo de una pieza fundamental de nuestra esencia nacional, así como los vaivenes de la vida de su creador.

Samuel Maynez Champion

Montmédy, en el norte de Francia, nunca se consideró cuna de artistas pues su traza urbana se unía a los destinos de una ciudadela militar; por ende, los abrojos de la soldadesca eran la constante. Empero, el 9 agosto de 1789, a sólo tres semanas de la toma de la Bastilla, fue el sitio donde nació un músico portentoso cuya trayectoria vital haría correr esteros variopintos de tinta. Desde el denuesto hasta la apología, desde el encomio hasta la invectiva. Es más, podría decirse que sería un sujeto idóneo para novelar y exhibir en filmes, mas

tristemente, en los pliegues de su borrascosa biografía yacen las claves de su proscripción. Aunque, algo de su historia nos concierne y, como tal, es una parte oscura de la nuestra.

¿Pero de quién estamos hablando? Comencemos por asentir que fue, sin sombra de duda, el arpista más destacado de su siglo –llegó a considerársele como el “Paganini del arpa” o, inclusive, como el “mejor arpista de todos los tiempos”–, amén de que sus aportaciones a la literatura de su instrumento siguen vigentes y que gracias a sus avances

técnicos, incontables generaciones se han beneficiado. Asimismo, fue un viajero incansable que demudó con su arte a públicos de las más diversas latitudes, un empresario sagaz que vio pasar fortunas por sus manos, un mujeriego cabal, un padre irresponsable y un compositor fecundo. Sus nombres de pila: Nicholas-Charles. Su apellido: Bochsa.

Establecido lo anterior podemos internarnos en los vericuetos de su temeraria y reprobable existencia. A temprana edad, el niño Bochsa recibe lecciones de

su padre, un músico de la antigua Bohemia que formaba parte de la banda de un batallón establecido en Montmédy. De su madre no sabemos nada, salvo que era una campesina oriunda de la región y que favoreció las ínfulas del pequeño genio que había parido. De la enseñanza paterna resalta la variedad impuesta: clases de flauta, clarinete y piano; nociones de contrapunto, armonía y composición. Y es tan receptivo el infante, que a partir de los siete años de edad es capaz de dar conciertos en los que incluye obras suyas (lamentablemente, todas perdidas).

Amainada la debacle revolucionaria, la familia Bochsá se transfiere a Lyon ya que el patriarca obtiene un puesto como oboísta en el teatro de ópera local. Es aquí donde aviene un vuelco definitivo en la carrera del incipiente creador: Napoleón Bonaparte visita Lyon en 1805 y Bochsá junior tiene los tamaños para componer una ópera en su honor. La intitula **Trajano o Roma triunfante** y al emperador lo subyuga, sobre todo, al enterarse que su autor es apenas un adolescente. Como resultado, el púber debe mudarse a París merced a una generosa beca y bajo la promesa de que al terminar su educación formal en el ya célebre conservatorio parisino será admitido en el círculo íntimo del poder. Claro está que los vaticinios son propicios y que Bochsá finiquita con honores sus estudios, siendo nombrado de inmediato arpista imperial y maestro de la emperatriz Josefina. También se une a la camarilla de Luis XVIII, mejor

conocido como el “rey desaseado”.

Los conciertos se multiplican a la par de su fama, misma que aparece con su porte de galán –llegó a considerársele como uno de los hombres más guapos de Francia– y sus sediciones amorosas. Una de sus víctimas es una joven marquesa, a quien embaraza y desposa por obligación. Tendrán dos hijos a los que Bochsá abandonará sin remordimientos. A pesar de ello, en pleno auge social –el cotilleo parisino lo escoge como favorito– la carrera de nuestro personaje se diversifica: se dedica con deleite a falsificar firmas, letras de cambio y demás documentos financieros. Como es de suponer, la justicia no falla en enterarse, condenándolo a una pena de 12 años de trabajos forzados y a una multa de 4 mil francos.

Fiel a su estilo, Bochsá evita la prisión escapando a la capital del Reino Unido. Huye con una mano atrás y otra adelante, mas eso no importa, porque no tarda en colarse en las más altas esferas de la aristocracia inglesa. Se vuelve preceptor de la duquesa de Wellington y trabaja amistad con Lord Burghersh, un millonario al que convence de la necesidad de abrir una escuela

similar al conservatorio de París. De esa iniciativa mancomunada surge en 1822 la Royal Academy of Music; Bochsá es el profesor de arpa y tendría que haber sido secretario general a perpetuidad.

En Inglaterra sus conciertos tienen éxitos clamorosos y su agenda de virtuoso no tiene tregua, aunque se da tiempo para seducir a cuanta mujer se le atraviesa. Su siguiente víctima pertenece al séquito del duque de Gales, una pobre ingenua que acepta casarse con él sin imaginar que, en breve, la acusación de bigamia se abatirá sobre la felicidad conyugal orillando a su marido a otra evasión. Pero eso no es todo, sino que Bochsá engatusa simultáneamente a la soprano Anna Bishop, entonces esposa del afamado compositor Sir Henry Bishop, a la sazón director del Covent Garden. Pese a que ignoramos cuáles fueron las artes de persuasión de Bochsá, o más bien los ardides de su mitomanía, el hecho es que Anna abandona su hogar con tres hijos pequeños y se enreda con el delincuente filarmónico en una aventura erótico-artística sin un final vislumbrado. Naturalmente el escándalo es mayúsculo –la sociedad victoriana pone el grito en el cielo y se rasga vestiduras– y la parejita hace sus baúles para escapar de la maledicencia...

De ahí en adelante la fórmula del dúo se establece con audacia: han de presentarse juntos en conciertos que él organiza como manager y acompañante de la soprano. Huelga decir que los dudosos –mejor dicho fraudulentos– manejos del dinero serán la



norma en las tratativas. Así, en cascada, se suceden las giras, donde prudentemente se evitarán Francia y Gran Bretaña. Las ciudades a someter y/o saquear comienzan con Hamburgo y en la lista encontramos, por ejemplo, Copenhague, Orebro, Estocolmo, Uppsala, San Petersburgo, Odessa, Praga, Cracovia, Brno y Viena. En una temporada subsiguiente sobresalen Budapest, Múnich, Frankfort, Graz, Salzburgo, Trieste, Venecia, Turín y Milán. En la capital lombarda el dúo Bishop-Bochsa conoce a un ricachón napolitano que los invita a establecerse en su tierra, imaginando que harán furor. No se equivoca, ya que la permanencia de los prófugos se alarga por dos años. A nadie le extraña que Bochsa se vuelva director del Teatro San Carlo y que su administración sea el escaparate para sus estafas. Promete sueldos que nunca llegan, pide adelantos que no utiliza...

Al escabullirse de Nápoles, los fugitivos se embarcan hacia el Nuevo Mundo atracando en Nueva York. En esta urbe y en las aldeañas, la historia se calca y a los éxitos artísticos se suman las perplejidades por la cleptomanía institucionalizada del inmenso artista. A esto se añade una creciente megalomanía que desfonda los presupuestos. Agotado el horizonte de nuevos incautos, Bochsa y su amante se dirigen a la conquista del Caribe, llevando a La Habana como base de operaciones. No duran mucho en el nuevo destino pues el calor del trópico revienta las cuerdas del arpa, por tanto el trashumante par decide rehacer la ruta de Hernán Cortés



Quiere desembarcar en Veracruz, pero ya desde ahí comienzan los problemas. Hay un estallido de cólera que los hace permanecer horas eternas en el barco. Cuando por fin logran poner pie en suelo mexicano las cosas no mejoran. Le incautan el voluminoso estuche del arpa pensando que contiene alguna reliquia religiosa y para lograr que se la devuelvan Bochsa debe dar "mordida". Además, en camino a la Ciudad de México son asaltados y la atemorizada soprano debe deshacerse de las joyas que lleva puestas. Para anotarlo sucintamente, en los antiguos dominios de Motecuhzoma Xocoyotzin las cosas se les voltean y por primera vez en su vida, Bochsa es aquel que viene "transado" en las negociaciones. Así le sucede en Pachuca, en Guadalajara, en León, en San Juan de los Lagos y por supuesto, en la extinta Tenochtitlan, aunque tenemos que decir que casi logra consolidar un negocio pingüe con el que habría alterado el curso de la identidad nacional. Nos explicamos: Bochsa cae en la cuenta, cual oportunista consumado que era, que en aquel año de 1849 no existía aún un himno patrio –había habido diversas propuestas,

mas todas fallidas– que unificara los sentires del pueblo y sus opresores. Raudo y palmario, compone una **Marche mexicaine** que estrena en el Gran Teatro Nacional ante la presencia de otro de nuestros ínclitos mandatarios –José Joaquín de Herrera, mejor recordado como aquel que facilitó la pérdida de Texas–, y a quien dedica la ejecución.

La **Marche** no acaba de convencer, no obstante que el poeta cubano Juan Miguel Lozada le pusiera letra y la Bishop la entonara. Ciertamente los versos no eran sublimes y los tiempos no estaban maduros para darle a un reconocido falsario la preeminencia que él se arrogaba. Valga la cita para cerciorarnos: "Mexicanos, alcancemos el canto, proclamando la hermosa igualdad, que los cantos repitan el eco. Libertad, libertad, libertad."

Como colofón hemos de apuntar que Bochsa deja México airado y molesto y que sus últimos peregrinarios lo conducen hasta Australia. Perece en Sidney el 6 de enero de 1856 y en su tumba se lee: "Este monumento se erige con la sincera devoción de su fiel amiga y discípula Anna Bishop". Quizá podría haberse agregado: "Aquí reposa el único arpista del mundo que salió impune de sus fechorías y que en la República Mexicana encontró la horma de sus zapatos..."

[Bochsa marche mexicaine 1.mp3](#)



XAVIER VARGAS PARDO: CÉFERO Y SUS RESCATISTAS

Emotivo encuentro de un escritor singular con un crítico certero y apasionado. En este texto Estrada Orozco aplica la minucia para analizar la única obra escrita por el cuentista michoacano, quien "realiza particulares retratos de vida y tragedia campesinas".

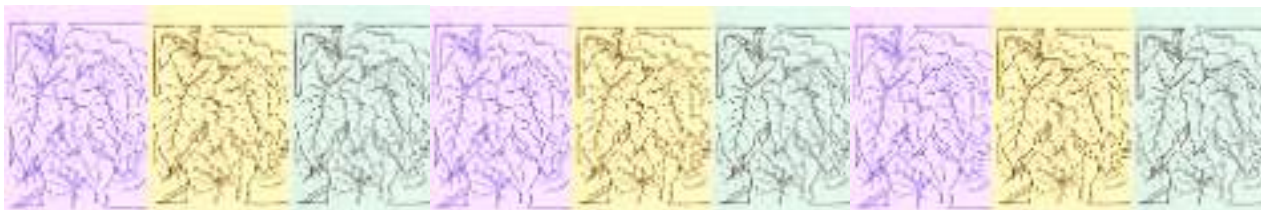
Luis Miguel Estrada Orozco

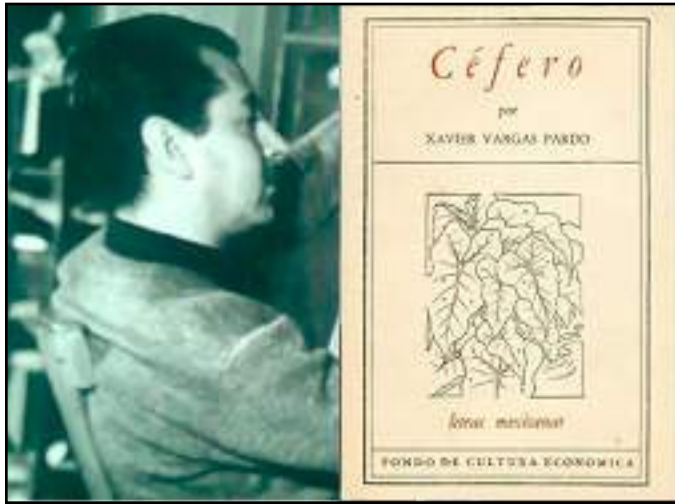
I.

Cada cierto tiempo, desde la crítica, intentamos rescatar a un autor que imaginamos olvidado. En mi caso, el autor fue Xavier Vargas Pardo, autor de un solo libro, *Céfero*, que leí por primera vez hace diez años. En 2008 acababa de desertar de una carrera contable y jamás había hecho crítica literaria. Sólo sabía escribir ficción. Elegí el libro para mi tesis de maestría porque sentía la urgencia neófito de escribir sobre algo "de lo que casi no se hubiera escrito". Además, Vargas Pardo, un michoacano venido desde fuera del medio literario, una especie de invasor con el que me identificaba, tenía algo de inevitablemente atractivo. Al pasar los meses, y luego los años, me encontré con que los comentaristas de *Céfero* y los rescatistas de Vargas Pardo eran más abundantes de lo que había supuesto.

El libro desde su primera recepción crítica, llamó la atención por el uso de giros idiomáticos, los particulares retratos de la vida y tragedia campesinas, la solidez de sus estructuras y la fugacidad de su autor.

Los cuentos de *Céfero*, ubicados en el México revolucionario y post-revolucionario, ocurren en su mayoría en zonas rurales del estado de Michoacán. A lo largo de once cuentos, el lector encuentra gente batiéndose en escaramuzas, bandidos asolando pueblos, violadores rebanados por la mitad, apostadores mutilados, mujeres rescatadas o ejecuciones sumarias, pero detrás de tanto pasmo, detrás de tanta violencia, late un humor ácido y un elemento trágico que dotan de profundidad simbólica a la desgracia, salvándola de la futilidad. Los cuentos de *Céfero* están escritos en un registro coloquial, rural, que pocas veces se ha usado con tanta eficacia. Encima, cada cuento es un deleite estructural: arrancan sin demora, se tensan en el punto preciso y giran súbitamente hacia un desenlace brutal.





A lo largo de todo el libro, el factor de cohesión es Ceferino Uritzi, el personaje central en la mayoría de los cuentos, narrados en primera persona. En algunos otros, Ceferino actúa como una especie de Charlie Marlow y la historia se cuenta desde su voz la cual, “según podemos intuir, complementa su testimonio con ese gran ojo avizor de la voz pópuli” (González 70). Más allá de la complejidad técnica de un personaje que entra y sale de la acción, pero cuya voz permanece como una constante durante un libro entero, este recurso esconde algo más humano que sólo se entiende cuando se descubre la manera en que se gestó una parte del libro. Pero para ello, hace falta hablar un poco del autor.

II.

La biografía de Xavier Humberto Vargas Pardo puede resumirse en una entrada cómoda de diccionario. Nació en Tingüindín, Michoacán, el 11 de septiembre de 1923 y murió en Guadalajara, el 22 de mayo de 1985. Según Mónica Sánchez Gil, contaba con antecedentes familiares en artes plásticas y literatura, estudió en la Universidad de Guadalajara, y en 1942 entró de lleno al trabajo de artista plástico, con exposiciones en Morelia, Guadalajara y la Ciudad de México (Sánchez Gil 4). Sin embargo, ni la literatura ni la pintura fueron su principal fuente de ingreso, sino el diseño textil “actividad para la que se especializó en Estados Unidos” (González 70). En 1961, publicó un único volumen de cuentos y, aunque aseguraba que tenía también una novela y un libro de poemas (Flores), ninguno de estos vio la luz jamás. Lentamente, se le olvidó en el gran panorama nacional, a pesar de que, al menos en Michoacán, sigue siendo una figura literaria reconocida.

Probablemente el rescatista más célebre de Vargas Pardo sea Edmundo Valadés. Él también fue su promotor más comprometido y uno de sus primeros lectores en el mundillo literario. En *Cuento de nunca acabar (la ficción en México)*, de 1991, encontramos algunas pistas de la gestación del libro en “Al rescate de *Céfero*”, de Edmundo Valadés, quien a 30 años de la primera edición ya lamenta que *Céfero* sea “un libro inadvertido, olvidado” (Valadés “Al rescate” 59). Su relación con Vargas Pardo, que se convirtió en un padrinazgo accidental, comenzó por pura admiración profesional. En 1959, Valadés elogió desde su columna “Tertulia Literaria”, en el diario *Novedades*, el cuento “Pancho Papadas” que Vargas Pardo había publicado en la revista *Perfumes y modas*. Vargas Pardo, quien vivía en Guadalajara entonces, contactó a Valadés poco después, “para entregarme”, según palabras de Valadés, “con la advertencia de que me consideraba su padrino, un legajo que con el título de *Céfero* reunía una serie de cuentos, diciéndome que ‘a ver que hacía con ellos’” (59).

La publicación en *Perfumes y modas* no era la única credencial de Xavier Vargas Pardo. En 1958 había ganado el Concurso Permanente de cuento del periódico *El Nacional* con “El bombín”. Un cuento que, según su hijo Xavier Vargas Beal, debió parecerle bueno a Alí Chumacero, pues fue quien lo instó a enviarlo al periódico (Sánchez Gil 5). Para cuando recibió el premio correspondiente, a finales de mayo de 1958, *Perfumes y modas* había premiado también “Pancho Papadas”, aunque no lo publicaría hasta el siguiente año (“Recibió ayer...”). “El bombín”, terminó publicándose en el número 585 del suplemento de *El Nacional*, el 5 de junio de 1958. No sorprende, pues, que Vargas Pardo decidiera contactar a Edmundo Valadés al enterarse de la manera en que elogiaba su cuento en “Tertulia Literaria”. Después de todo, entre 1958 y 1959 Vargas Pardo tenía una buena racha literaria que continuaría los dos años siguientes. En 1960, un cuento suyo fue incluido en *Anuario del cuento mexicano. 1960*, volumen editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde se incluía además el trabajo de figuras como Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Beatriz Espejo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y Juan García Ponce, entre otros. Ese mismo año, desde la revista *Armas y letras* de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Edmundo Valadés anunciaba la publicación de la obra en el Fondo de

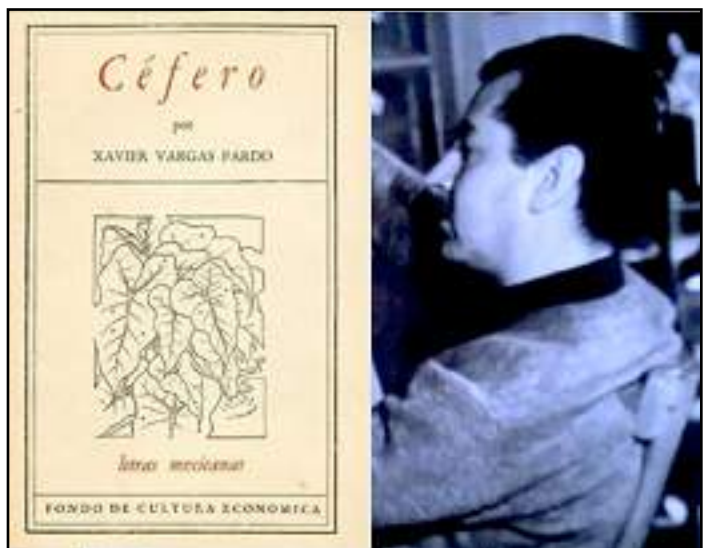
Cultura Económica: “Con dos o tres cuentos publicados, uno de ellos premiado en el concurso de El Nacional, Xavier Vargas Pardo—michoacano—, será reconocido como uno de los más interesantes cuentistas de la vida rural, al aparecer su libro inédito” (Valadés “El cuento mexicano” 29). Al año siguiente, 1961, su libro efectivamente se publicó y aunque su recepción no fue mala, generó poca resonancia en la crítica.

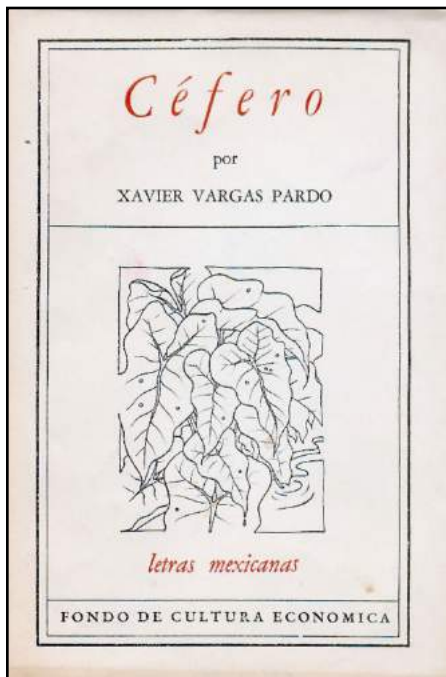
La manera en que el libro entró en el catálogo del Fondo de Cultura Económica tiene al menos dos versiones y una variante. Por un lado, Mario Raúl Guzmán asegura que Vargas Pardo “en 1959 buscó a Gastón García Cantú en el diario *Excelsior*. Le llevó sus cuentos, y al historiador le parecieron buenos. Luego el cuentista Edmundo Valadés los consideró magníficos. Finalmente, Henrique González Casanova decidió incluirlos en la Colección Letras Mexicanas del Fondo...” (Guzmán 27). Raúl Eduardo González, sin abundar mucho al respecto, asegura que la publicación se debió “en buena medida gracias al poyo de Alí Chumacero”, entonces parte del FCE (González 70). El propio Edmundo Valadés lo recuerda diferente. Antes de llevarle el manuscrito a Joaquín Díez Canedo, “para su posible inclusión en ‘Letras Mexicanas’” (Valadés “Al rescate” 60), pasó el manuscrito a dos lectores de primer nivel, además del propio García Cantú, para conocer la opinión que el texto les merecía: Rosario Castellanos y Juan Rulfo. Es último, según Valadés, tiró “de modo escueto, pero muy expresivo” un elogio lapidario y monocorde propio de un hombre de pocas palabras: “Éste se las sabe todas” (59).

Se las sabía, o al menos esa fue la opinión que compartieron las reseñas que Manuel Lerín y Jesús Arellano publicaron en *El Nacional*, en el suplemento número 745 del 9 de julio de 1961. Para Arellano, Vargas Pardo había “penetrado en la conciencia de esta capa social [la de las comunidades rurales] y descubierto un mundo nuevo para nuestras letras; del realismo y a veces hasta del verismo, toma el material que luego, con sabiduría de verdadero escritor, convierte en arte” (Arellano). Manuel Lerín, por su parte, destacaba además, el logro peculiar del uso del lenguaje popular en el libro: “Por regla general, el uso de este tipo de lenguaje cansa o fastidia (...) pero en el caso de *Céfero* no sucede así, pues el autor tuvo el cuidado (...) de colocar de tal forma los vocablos que no chocan y sí manifiestan la fuerza expresiva de quienes los usan” (Lerín). Un año más tarde, en

Anuario de Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México, Miguel Blanco profundizaría sobre este aspecto, advirtiendo que el riesgo de utilizar el registro popular es el de producir “una lengua falsamente arrusticada”, “un contrahecho remedo de habla popular” (Blanco 300). Sin embargo, en su opinión este no es el caso de Vargas Pardo, quien “sin responder rigurosamente a la variedad dialectal de ninguna zona determinada, no inventa nada ni nada altera caprichosamente”, y refleja el habla popular “sin difíciles contorsiones impuestas por un desmedido afán de provincialismo”. (Blanco 300-301)

Opiniones como la de Miguel Blanco, sin embargo, tenían detractores. Valadés, en su rescate de 1991, recordaba que el libro había sido recibido con frialdad, incluso, con “reservas y objeciones, como las de Salazar Mallén, quien diagnosticó que se trataba de una obra fallida, por el abuso y falta de sagacidad del autor en utilizar formas populares coloquiales” (Valadés “Al rescate” 60). Es posible que por esto una opinión como la de un lector estadounidense, A. Michael De Luca, quien reseñó el libro en *Books Abroad*, revista de la Universidad de Oklahoma, ofrezca un contrapunto llamativo: “While an acquaintance with the Mexican regional vocabulary would be useful for the full comprehension of these stories, a lack of it should not obscure to the competent reader of Spanish the fine art of Vargas Pardo” [Mientras que estar familiarizado con el vocabulario regional mexicano sería útil para la comprensión total de estas historias, no estarlo no debería oscurecerle al lector competente de español el fino arte de Vargas Pardo](De Luca 184). Esta estrategia del





lenguaje, por otro lado, fue deliberada y, tal parece, con el tiempo se convirtió en uno de los aciertos y retos de la obra para su recepción en México y fuera de él, como el mismo Vargas Pardo llegó a asegurar en entrevista:

Utilicé con mayor fidelidad el lenguaje que hablan por el rumbo de Tingüindín, lleno de tarasquismos, regionalismos, mexicanismos y modismos. Esto a

veces hace difícil su comprensión total. Hace algún tiempo pidieron de Alemania y Estados Unidos el *Céfero* para traducirlo; al fin les pareció tan lleno de digresiones idiomáticas que lo juzgaron intraducible. Tal vez haré pronto un pequeño diccionario de términos ahí utilizados. (Flores)

Con el paso del tiempo, este problema volvería a la carga, sobre todo en lectores fuera de la órbita regional del mundo del libro, tanto geográfica como temporalmente. Para ejemplo, este comentario de Heber Raviolo, en *Panorama del cuento mexicano 2*, publicado en Montevideo en 1980, "debe advertirse el acusado regionalismo de su léxico, que puede volver algunos párrafos difícilmente comprensibles (...) No deja de ser una virtud adicional del autor su capacidad para superar la trampa de ese lenguaje precisamente metiéndose en ella, logrando un relato que seguimos sin desmayos más allá de muchas expresiones que nos pueden resultar indescifrables" (Raviolo).

El breve comentario de 1962 de De Luca, más allá de los retos del léxico regional, arroja además una curiosa lectura que apunta a una de las sensaciones que predominan en el lector durante toda la obra: lo que se narra tuvo que haberle ocurrido a alguien. Dice De Luca: "His adventures seem to be identified with those of the author himself. This autobiographical quality brings to the narration an intimacy and vitality which would be absent under an impersonal treatment" [Sus aventuras parecen identificarse con las del propio autor. Esta calidad autobiográfica trae a la

narración una intimidad y vitalidad que estarían ausentes bajo un tratamiento impersonal] (184). Bueno, pues sí y no.

III.

Muchas de las historias de Vargas Pardo combinan elementos reales y ficticios. Personalmente, no creo que ningún escritor deba justificarse sobre la cantidad de material que toma de esa invención llamada "mundo real", o que cierta dosis de datos más o menos verificables sea condición *sine qua non* para otorgar valor a una obra. Sin embargo, existe una imbricación de esta naturaleza en la gestación del libro que el propio autor puso de manifiesto. En la entrevista más extensa que conozco, publicada en *El Occidental*, el 25 de febrero de 1965, Vargas Pardo abunda sobre el tema. "Aproximadamente la mitad son reales.

Céfero [sic] es en parte un libro de memorias de un ambiente y sus figuras humanas, sus historias..." (Flores). El cuento "El bombín", por ejemplo, narra la historia de un niño que odia el bombín que le han regalado y que le obligan a usar, y quiere cambiarlo por una gorra. Céfero está encargado de cuidarlo, pero el niño se escabulle, trata de ganar una gorra escalando un palo encebado y cae al suelo para partirse la cabeza y morir. El bombín queda intacto. "Es mi padre cuando niño, aunque cambié el final de la historia" (Flores). En el libro conviven personajes reales con personajes inventados sin que la diferencia importe demasiado en su lectura. Así es el caso, por ejemplo, con los bandidos Inés Chávez y el Chivo Encantado, que participan como personajes de algunos cuentos, entre ellos, el genial "Quince ahorcados en Jiquilpan". La geografía funciona de un modo similar. "Las historias no tienen relación con las ciudades originarias. Elegí los más musicales nombres de pueblos; los hay muy agradables en Michoacán" (Flores). Esta forma de mezclar lo real y lo ficticio tiene una consecuencia importante, pues, a la larga, genera al personaje que es el punto de cohesión de toda la obra:

El principal personaje, Ceferino, que reaparece en varios de los cuentos, vive aún. Lo conocí cuando yo trabajaba en una fábrica de fibras sintéticas en el Estado de Michoacán. Yo pasaba entonces la mayor parte del tiempo en la planta de fuerza de la fábrica. Allí escuché las narraciones de Ceferino que me impresionaron hasta impulsarme a tomar

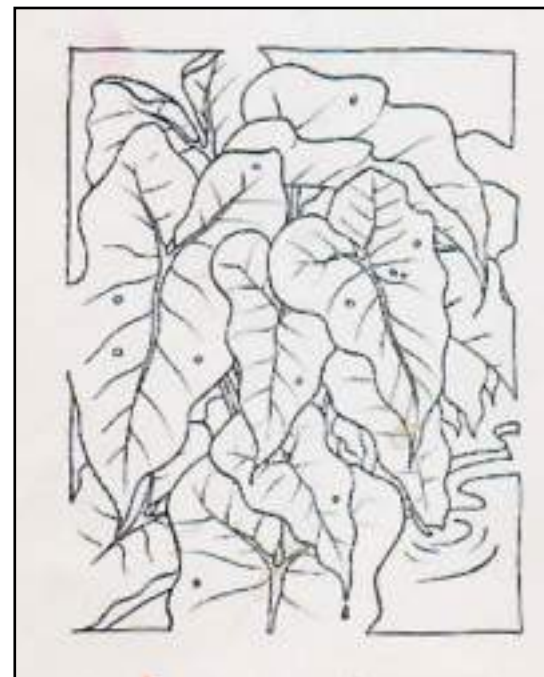
nota de ellas. Esto, siempre tuve la seguridad de que él no se lo imaginaba, pero un día me dijo: *Quiero contarle algo sobre lo que usted no ha escrito* [sic]. Y así, ya con su anuencia, siguieron aquellas narraciones. Ceferino es un hombre honrado e inteligente, aunque analfabeta; hoy es una figura popular en aquella fábrica (Flores).

Podemos suponer que las historias que Ceferino Uritzi contó a Xavier Vargas Pardo sufrieron una variedad de cambios, pero que algo en su génesis apelaba, al menos, a elementos narrados de primera mano. Así que De Luca se equivoca en la etiqueta “autobiográfica”, pero no yerra completamente al suponer que hay un elemento de cercanía. El libro es ficción en todos los sentidos, y aun así hay algo íntimo y vital en el tratamiento personal de la narración y lo narrado. La propia elección de los giros lingüísticos utilizados como vehículo de la narración hace pensar en el mecanismo oral de su primera transmisión. Más aún, la presencia constante de Ceferino, ya como personaje, ya como un tipo enterado de vida y obra que lo mira todo y que llena los huecos sin decir de dónde toma la información (el vox pópuli que recordaba Raúl Eduardo González), parecen surgir del mismo sitio: de sentarse un par de horas a platicar, a platicar y a platicar hasta que parezca que lo hemos dicho todo.

Si el punto del lenguaje ha sido uno de los elementos más llamativos, el elemento de la violencia se convirtió, en lectores y lecturas posteriores de *Céfero* en el otro punto inevitable de su valoración. Arellano, en 1961, ya notaba que todos los cuentos encerraban una tragedia. Para Arturo Molina, en 1997, la violencia se vuelve la forma como la gente de la región encontró su vínculo inmediato con los otros (Molina 7). Sin embargo, algo más ocurre en algunos de los cuentos: algo como un sistema de justicia resquebrajado y una especie de mecanismo trágico en forma de destino. Así, la familia del experto en pirotecnia (el “cuetero”) que maltrata con crueldad y saña a un pequeño simio llamado Pancho Papadas, vuelan en pedazos cuando el simio, en un accidente que no parece ausente de causalidad, hace estallar una reserva de pólvora. El Criolina, célebre asesino y violador del rumbo de Tingüindín, arrincona a Cenobia entre matas de bembélica, hierba venenosa, sólo para ser descubierto por los trabajadores del aserradero, quienes lo parten en dos con una sierra y

entierran los dos trozos de su cadáver en sendos hoyos “no sea que se vuelva a enderezar en cualquier chico rato” (Vargas 65). El Cortito, soldado agarrado en la leva, roba un anillo con la figura de un zanate (una especie de urraca) al cadáver de un compañero. El anillo tiene la marca de una tragedia personal. Céfero advierte al Cortito que no lo tome. El Cortito, adicto a las cartas, juega a la baraja en un tendajón e intenta hacerle trampa a un par de terracalenteños. Al tratar de jalar el dinero, los ofendidos le cortan la mano de un machetazo. La mano queda sobre la mesa con el anillo puesto sobre el dedo. Pero no es tan sólo una suerte de justicia divina la que opera en esa violencia, sino también la impunidad. Así la gente del Chivo Encantado exige el préstamo forzoso a los principales del pueblo; secuestra a Consolación, la novia secreta de Céfero e hija de uno de los hombres más ricos, junto con catorce rehenes y los cuelga de tramo en tramo en el camino hacia Jiquilpan. La violencia, siempre agazapada detrás de la siguiente página, aguarda al lector como aguarda a los personajes, como aguardaba a la gente expuesta a ella en los primeros años del siglo XX, como quizás aún aguarda a mucha gente en los mismos lugares, por razones distintas. Gente, por otro lado, condenada regularmente al silencio.

Ese libro fue el principio y el fin de la carrera literaria de Xavier Vargas Pardo. Cuando en 1965 le preguntaron sobre su obra reciente, contestó sin adornos ni promesas. “Una novela y un libro de poemas que todavía pulo”. (Flores). Su hijo conjeturaba que tal vez nunca se sintió completamente satisfecho con los materiales inéditos. Con el tiempo, dejó de escribir, aunque nunca dejó de pintar, y eventualmente enfermó (Sánchez Gil 5). Veinte años antes de su muerte, Vargas Pardo planeaba “publicar primero los



poemas. Lo pensaré”, dijo, “hay mucho tiempo para eso” (Flores). Aunque él no lo supiera aún, los siguientes veinte años no le alcanzarían para decidirse a publicar un segundo libro. Es posible que haya tomado la decisión correcta.

IV.

Cuando decidí investigar sobre el autor y el libro, había otras razones detrás de la elección. Acaso más personales, más egoístas, y por ello mucho más importantes. En 2008 además de abandonar una carrera, acababa de dejar Michoacán, donde nací y crecí, y sospechaba que jamás iba a volver más que de visita. Por contexto histórico, por ubicación geográfica y por algunos hilos conductores, los cuentos de *Céfero* me recordaban mucho a las anécdotas que mi abuela me había contado sobre su padre durante mi infancia; ese personaje imposible y esa narradora superdotada fueron el primer motor de hilvanar historias que conocí antes de siquiera abrir un libro. Al investigar y escribir durante dos años sobre ese libro, también buscaba convertirlo en un recordatorio portátil del terruño. Mientras más lejos el terruño, más se nos parece en momentos inesperados.

El 11 de abril de 2018, el autor de origen vietnamita Viet Nguyen visitó la Universidad de Brown, en Estados Unidos, para hablar sobre la guerra, la ficción y la ética de la memoria. En algún punto, recordó los elogios que recibió su novela *The Sympathizer*, que explora la vida de los refugiados vietnamitas en los Estados Unidos tras la guerra de Vietnam, a través de los ojos de una espía. Para él, el repetido elogio de “dar voz a los que no tienen voz” se le antojaba un sinsentido. “¿Han ido a un restaurante vietnamita en hora pico? ¿Los han invitado a una reunión de vietnamitas?”, preguntaba a la audiencia con sorna. “Créanme, tenemos voz y hablamos todos al mismo tiempo”, decía. El elogio de “dar voz a los que no tienen”, recalcaba, le sonaba más bien una forma de reforzar el esquema de pensamiento que mantiene a ciertos grupos marginados en el silencio de la orilla de la sociedad. No se trata, creí entenderle, de darle voz a nadie, sino de escuchar, de reconocer la agencia que tiene quien habla en sus propias palabras, en sus propios términos. Es posible que algo de este espíritu sea lo que anima una buena parte de los cuentos de Xavier Vargas Pardo, quien se monta en las palabras de, acaso, un narrador tan dotado como él, Ceferino Uritzi. Si sobre Vargas Pardo sabemos poco, sobre Uritzi sabemos mucho menos. En su caso, desgraciadamente, no hay forma de consultar archivos, no hay forma de ir a entrevistas de primera mano, no hay rescates de su vida a través del tiempo. Acaso cada vez que intentamos rescatar la obra de Xavier Vargas Pardo (un autor al que sus críticos le hacemos menos falta de lo que su obra a sus lectores), participamos sin saberlo de otro de los secretos de la obra: escuchamos esa voz que nos habla desde lejos; escuchamos a un hombre del que no sabremos nada más que lo que queda en ese libro, en esa entrevista de 1965. Con su libro, Vargas Pardo no sólo consiguió una obra memorable, sino, tal vez, nos hizo cómplices de un homenaje repetido a ese hombre de una voz única, y con él, a esos narradores superdotados que echan a andar las máquinas de hilvanar historias que se mueven desde antes de los libros.



BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Jesús. "Javier Vargas Pardo y Margarita Casasús". *El Nacional*. Suplemento 745, 9 de julio de 1961, p. 15.
- Blanco, Miguel. "Xavier Vargas Pardo, *Céfero*" (Reseña). *Anuario de letras*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Año II, 1962. Pp. 300-301.
- De Luca, A. Michael. "Céfero by Xavier Vargas Pardo" (Reseña). *Books Abroad*. Vol. 36, No. 2 (Primavera, 1962). Board of Regents of the University of Oklahoma. P. 184.
- Flores, Ernesto. "Javier Vargas Pardo dijo..." *El Occidental*. 25 de febrero de 1965.
- González, Raúl Eduardo. "Realidad y ficción en *Céfero*, de Xavier Vargas Pardo". *La problemática de la identidad en la producción discursiva de América Latina: Memorias del X Coloquio Internacional de Literatura*. Phillippe Schaffhauser y Blanca Cárdenas Fernández (compiladores). Perpignan: Université de Perpignan, Centre de Recherches Ibériques Latino-Américaines, 2005. Pp. 69-76.
- Guzmán, Mario Raúl. "José Rubén Romero y Xavier Vargas Pardo: Dos narradores michoacanos". *Contratiempo*. No. 14. Chicago, Illinois, junio 2004. Pp. 26-27.
- Molina García, Arturo. "Los cuentos de Xavier Humberto Vargas Pardo". *El centavo. Revista de Cultura y Literatura*. No. 211 Año XLIII. Morelia, Michoacán, febrero 1997. Pp. 7-8.
- Raviolo, Heber. "Prólogo a 'Panorama del cuento mexicano' - 2". *Espacio latino*. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/mexico/prologo2.htm>. Consultado el 7 de julio de 2018.
- "Recibió ayer su premio el ganador en el concurso de EL NACIONAL". *El Nacional*. 30 de mayo de 1958.
- Sánchez Gil, Mónica. "(Entrevista) Realizada a Xavier Vargas Beal en la Casa de la Cultura de Tingüindín, el 3 de septiembre de 1996". *El centavo. Revista de Cultura y Literatura*. No. 211 Año XLIII. Morelia, Michoacán, febrero 1997. Pp. 4-5.
- Valadés, Edmundo. "El cuento mexicano reciente". *Armas y Letras*. Monterrey, Nuevo León. Octubre/Diciembre 1960. Pp. 19-31.
- "Al rescate de *Céfero*". *Cuento de nunca acabar (la ficción en México)*. Russell M Cluff, Alfredo Pavón, et al. Tlaxcala: Universidad de Tlaxcala, 1991. Pp. 59-64.
- Vargas Pardo, Xavier. *Céfero*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Vidrio, Lola. "Vargas Pardo, Pintor". *El centavo. Revista de Cultura y Literatura*. No. 211 Año XLIII. Morelia, Michoacán, febrero 1997. P. 6.

Luis Miguel Estrada Orozco (Morelia, 1982). Narrador y docente. Es autor de *Colisiones* (Ediciones Arlequín, 2015), *Alain Prost* (Ediciones Arlequín, 2013), *Journeymeny Bartolomé* (Paraíso Perdido, 2016). También, es autor de *Crónicas a contragolpe* (La Dulce Ciencia Ediciones, 2014), libro de crónica boxística. Actualmente, realiza una estancia postdoctoral en la Universidad de Brown, en Estados Unidos. Forma parte de la Sociedad de Escritores Michoacanos, A. C.



EMILIANO MONGE

20 INTERROGANTES

El suplemento *The Times Literary Supplement*, incluye en todas sus ediciones una sección titulada 20 preguntas, a través de la cual preguntan a escritores de todo el mundo sus aficiones, sus hábitos de escritura, sus libros y escritores favoritos. Esta entrevista apareció publicada el 7 de septiembre de 2018.

Cual es tu libro favorito que se haya publicado en los últimos doce meses?

Nicanor Parra: Rey y Mendigo. Impresionante e indispensable biografía del más grande poeta en idioma español en los últimos cincuenta años. Escrito por el novelista y ensayista Rafael Gumucio, quien por casi veinte años tuvo una intensa relación literaria con el poeta.

Qué tema ha sido para ti el más desafiante al escribir?

Para mí, no hay nada más difícil que escribir acerca del amor, en todas sus manifestaciones. La cursilería es un buitre que no me gusta ver rondando sobre mi cabeza. El otro asunto que siempre ha sido complicado para mí es mi país, por el dolor que causa pensarlo, reimaginarlo, reconstruirlo.

Cual autor -vivo o muerto- piensas que es el menos valorado?

Emmanuel Bove. Para mí, el mejor escritor francés de la primera mitad del siglo veinte. Nadie ha descrito personajes como él, siempre comenzando desde los más pequeños detalles, y nadie como él para llevar al lector a gran profundidad mientras lee situaciones ordinarias. Lo más ordinario lo vuelve un acto heroico.

Cual autor -vivo o muerto- piensas que esta sobre valorado?

No uno, sino un grupo entero: la generación de escritores americanos que ahora tienen, más o menos, cincuenta años. Ellos hicieron de la escritura un laboratorio, siempre corrigiendo, pero basados en escritura pura. Muchos de sus libros los concluyeron incluso después de que la edición había concluido.

Cual es el mejor consejo que has recibido?

Cuando publiqué mi primer libro, la gran Margo Glantz me dijo, en el pasillo de una feria de libros, "Todo está muy bien, Emi, pero porque quieres que todo sea perfecto? La imperfección es siempre la llave". Me dejó perplejo en ese momento, pero ahora es una de las mantras que repito cuando trabajo.

Hasta que punto, en tu opinión, escribir es un acto político?

Son inseparables. No tiene nada que ver con los temas o los personajes, sino con el lenguaje. Es inalienable. Cuando estás sentado frente a una página blanca, la única certeza que se debe tener es la de escribir en un lenguaje diferente del lenguaje de poder. Esto también es fundamental para mí.

Tienes algún tic de escritura?

No, la verdad es que no tengo ningún tic o superstición. Quería tener alguno, pero no soy constante. Lo que sí tengo son obsesiones: comenzar a trabajar muy temprano, estar acompañado por mis perros, cambiar los ceniceros cada día de la semana y tomar café; también utilizar una taza diferente cada día de la semana.

Cual fue la primera cosa que escribiste?

Lo primero que escribí fue un fracaso, una novela imposible acerca de la boda de un amigo, quien, como no quería casarse, contrató actores para actuar como sacerdote y juez. Nadie lo sabía más que él y un par de personas más. Es el peor libro escrito en la historia. Pero mucho de lo que quedo ha sido resumido en el resto de mi trabajo.

En tu opinión, cómo deberíamos medir un libro exitoso?

Yo creo que lo único importante, en este tema, es que nunca lo sabremos. Nunca.

Que lees en tus días de asueto?

En mis pasadas vacaciones leí *Huida en la noche* de Bove, *El fuego y el relato* de Giorgio Agamben, *Magnetizado* de Carlos Busqued, *Apegos feroces* de Vivian Gornick y *Stoner* de John Williams.

Preguntas rápidas:

Toni Morrison or Philip Roth?
Philip Roth.

Ursula K. Le Guin or Philip K. Dick?
Philip K. Dick.

King Lear or The Tempest?
King Lear.

Jack Kerouac or James Baldwin?
Ambos.

Virginia Woolf or Emily Dickinson?
Virginia Woolf.

Hamilton or West Side Story?
West Side Story.

Lord of the Rings or Game of Thrones?
Lord of the Rings.

Gabriel García Márquez or Angela Carter?
Gabriel García Márquez.

Agatha Christie or Arthur Conan Doyle?
Arthur Conan Doyle.

Beyoncé or Bob Dylan?
Bob Dylan.

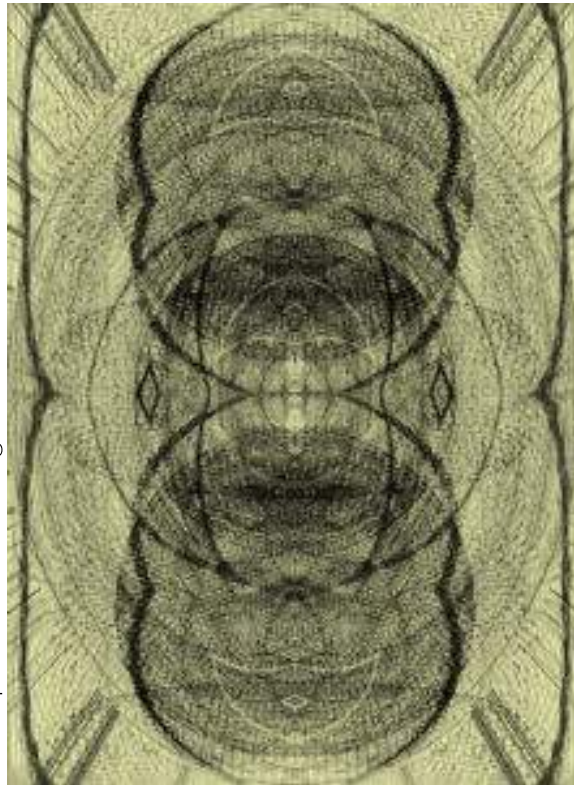
Emiliano Monge es escritor mexicano y politólogo. Formó parte de la selección *Hay Festival Bogota 39* de escritores emergentes de Latinoamérica. Es autor de tres novelas y dos colecciones de historias cortas.

Traducción entrevista:
Marina Carballo Márquez

LAS MATRICES POLIFONICAS DE EDGAR OLVERA

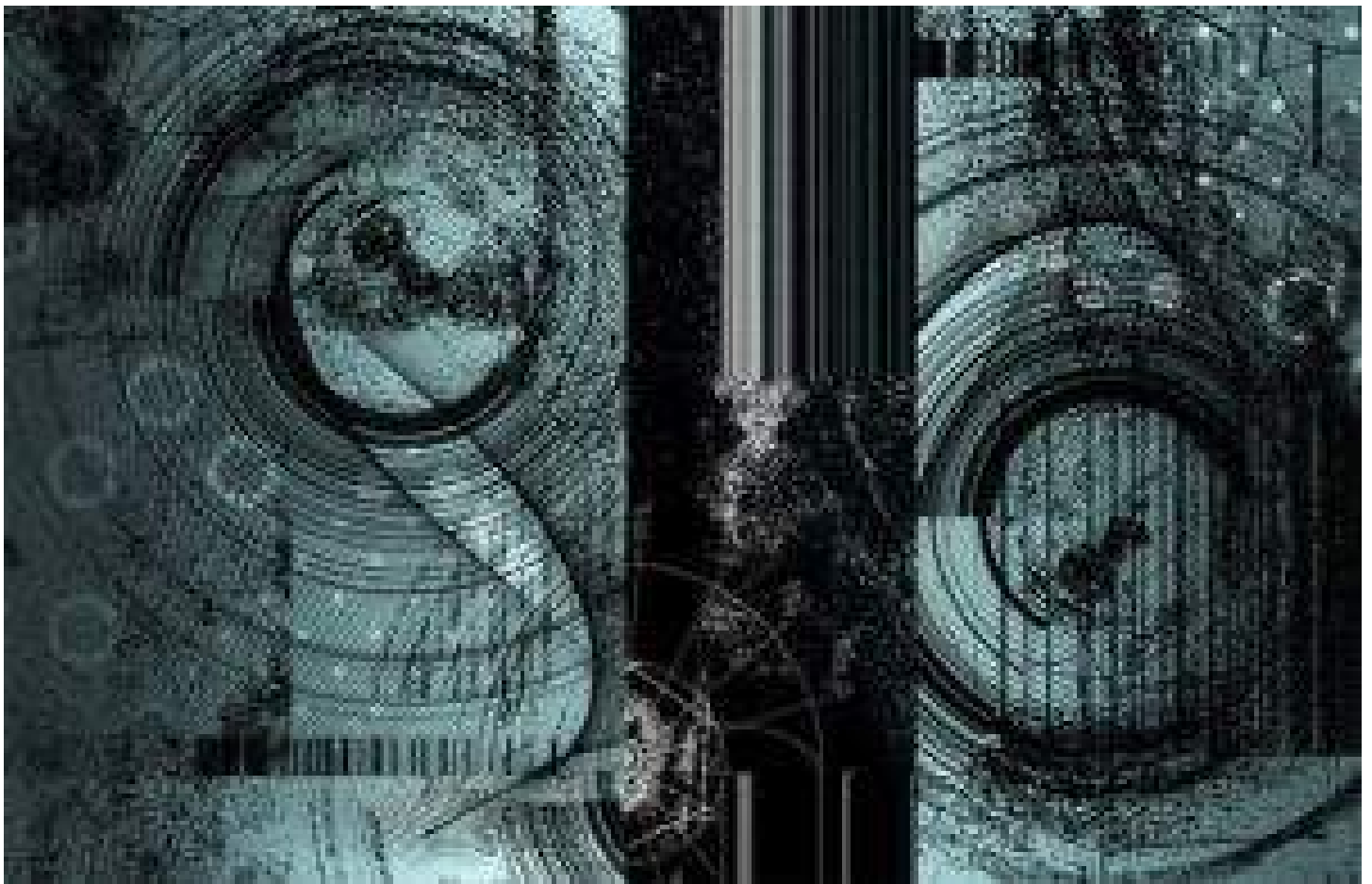
Carlos Milá

Matriz polifónica 0183. Edgar Olvera Yerena. 2018.

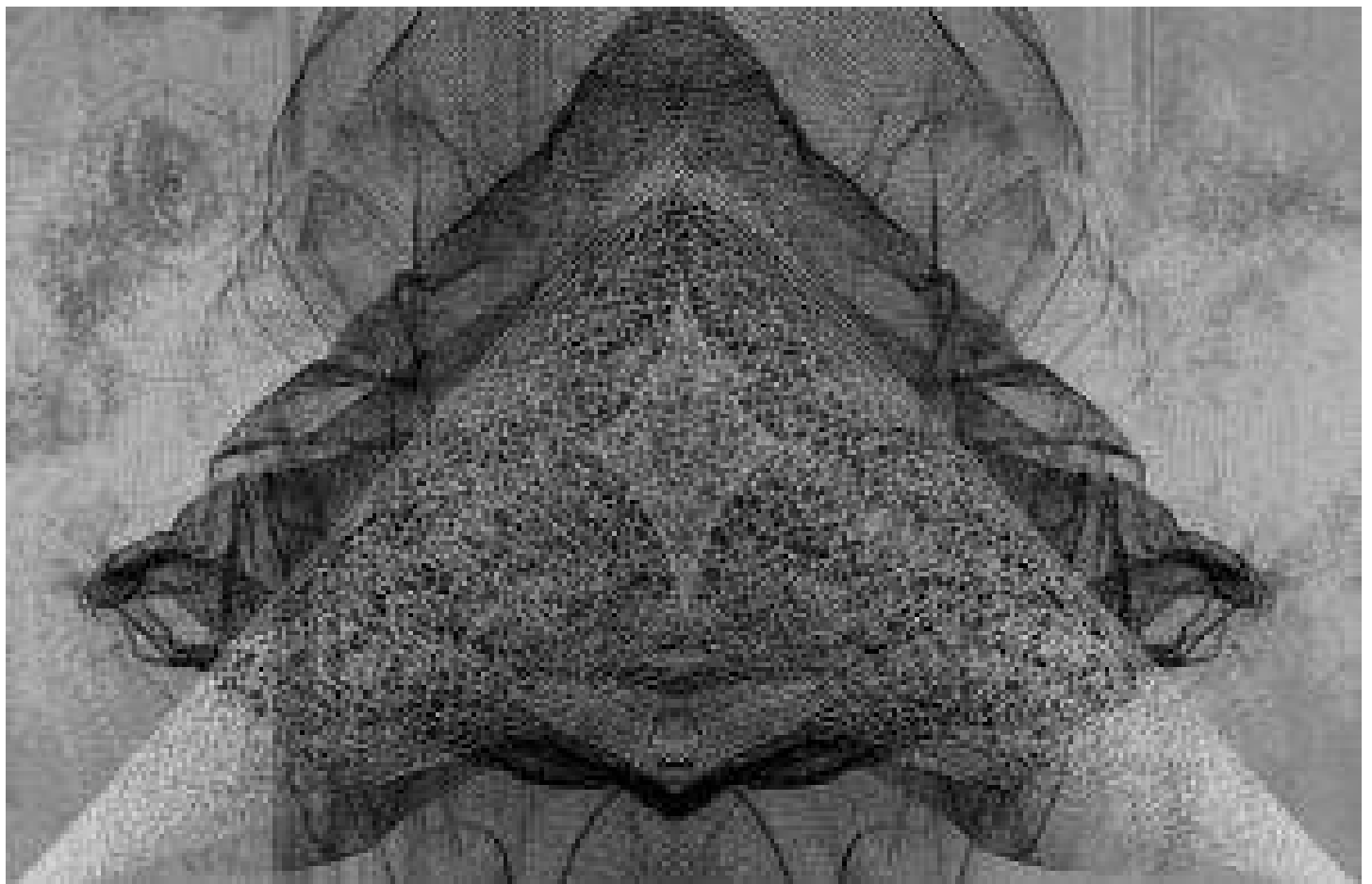


DDesde los estudios tipográficos en las partituras del músico Erik Satie, y desde sus títulos ``visuales`` como ``3 Piezas en forma de Pera`` (1903) comienza la preocupación de los nuevos autores musicales que vivieron los albores del siglo veinte, por rescatar la parte visual-emotiva de las escrituras musicales.

El arribo de las grabaciones auditivas y la producción discográfica masiva, trajo el desarrollo potencial de binomio audiovisual, con la posibilidad de jugar con los impresos de las portadas y los interiores de los álbumes del formato en acetato. Pronto la relación imagen-sonido se vuelve indivisible abriendo un gran número de opciones en el desarrollo creativo de los productos de la industria musical. Sin olvidar claro está, la presencia pionera de la música impresionista que ya comenzaba en pleno siglo decimonónico a relacionar el mundo de las sensaciones visibles con las auditivas de manera estrecha.



Matriz polifónica 0180. Edgar Olvera Yereña. 2018.



Matriz polifónica 0182. Edgar Olvera Yereña. 2018.

"Matrices Polifónicas", tiene relación con mi labor como artista sonoro e improvisador. Cada "matriz" se extiende bajo la idea de 'partitura' (entendida en el contexto musical como una guía para un ejecutante), y que sin duda buscan salirse de las convenciones de notación musical, llevándolas más hacia un plano expresivo y que pueden ser interpretadas libremente, ya desde lo musical/sonoro o lo puramente plástico. (EOY)

Hasta el arribo del ``Álbum Blanco`` de ``The Beatles`` en 1968 en los que se introdujeron los relieves táctiles por medio de la tipografía apenas visible en dicha portada. O la de ``The Rolling Stones`` del mismo período (1967) en ``Their satanic majesties request`` donde los diseñadores del grupo inglés desarrollaron al máximo el arte de la portada logrando una versión de efecto tridimensional de las imágenes de dicho álbum. Y para los que les ha tocado vivir parte de ese proceso complejo del arte discográfico, da por resultado un estímulo afectivo de nuestra nueva manera de entender la música desde la era moderna. Basta recordar las portadas célebres del grupo británico ``Pink Floyd`` o las grandes ediciones de lujo a nivel ópera como ``El anillo de los Nibelungos`` (1967-1970) de Richard Wagner, dirigida por Herbert von Karajan con la ``Berliner Philharmoniker`` editada por ``Deutsche Grammophon``. Como podemos observar, los ejemplos otorgados abarcan desde la música clásica, así como del complejo y diverso panorama de la música popular, de mayor trascendencia discográfica en las grandes audiencias actuales.

La experimentación en específico de las partituras desde las generaciones poswebernianas, han llevado acciones radicales

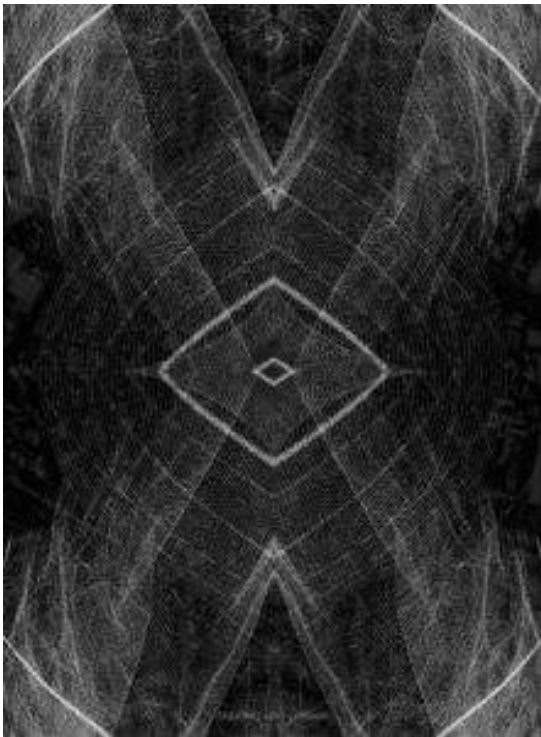
que gradualmente fueron eliminando el antiguo rigor de las notas escritas hasta paulatinamente conseguir un viaje de liberación hacia los linderos de la improvisación a partir de las imágenes descritas en la página musical abordando la parte visual utilizada como referente absoluto en búsqueda de una nueva sensibilidad entre compositor e intérprete, tratando de alcanzar un hipersubjetivismo que rompe con el excesivo rigor estructuralista. Sylvano Bussotti (Florencia, 1931) quien utilizó imágenes gráficas puestas en el papel, totalmente apartadas de cualquier indicio de orden sónico. Roman Vlad dijo al respecto: ``...vago estímulo visual para improvisaciones dejadas al más completo y libre arbitrio del interprete``.

Abriendo así las experiencias de la música informal de modo total.

Desde este proceso de franca liberación entre la diferencia establecida entre autor y ejecutante ha tenido diversas opciones y distintas consecuencias posteriores. Al llegar a nuestros días y tomando en consideración todo el torrente de música actual derivada del minimalismo y del posminimalismo ha surgido la música ambiental como experiencia nacida de una polaridad que de un lado nació de lo experimental electrónico y de otro lado basado en la música popular. Se trata de un ``nuevo`` género mixto que aspira a reconciliar ambos públicos oyentes, los cuales anteriormente estaban estrictamente delineados y separados. El ambiental disuelve dichas fronteras y se enlaza al gran movimiento de experimentación sonora y de la liberación del ruido por parte de la primer vanguardia internacional nacida en el siglo veinte y son herederos a su vez de la también compleja música ``pop`` de los años sesenta y setenta.



Matriz polifónica 0186. Edgar Olvera Yerena. 2018.



Matriz polifónica 0184. Edgar Olvera Yerena. 2018.

De dicha música, un exponente actual en México es el artista visual y músico electroacústico Edgar Olvera Yerena (N.1976) quien presenta su trabajo llamado ``Matrices Polifónicas``. Dicho artista reclama el bagaje cultural desde el futurismo de Luigi Russolo (1885-1947) y su célebre ``entona-ruidos``; hasta llegar a los sintetizadores y el uso contemporáneo de las ``apps`` que simulan la sonoridad de los aparatos del ``hardware`` de los sesenta y setenta pasando por la diversa gama de modulares electrónicos que se fueron modificando con nuevas aptitudes tecnológicas en el transcurso de las décadas posteriores a la invención original del sintetizador por Robert Moog. Su labor que aquí nos presenta, Edgar es totalmente electrónico y su planteamiento tanto visual como musical (Matrices son un eco lejano de lo que resta del concepto de partitura) son elaboraciones hechas en computadora para lograr imágenes altamente sugestivas que sirven de apoyo en una experiencia común entre los sentidos visual y sonoro, de ánimo monocromático.

Resultando un planteamiento estético de gran originalidad y de enorme compromiso con los medios electrónicos actuales. Olvera Yerena nos presenta improvisaciones auditivas en

base a los estímulos de sus imágenes que se basan en color, tono, valor y textura, elaborando un lenguaje abstracto tanto visual como atractivo para nuestros oídos. Estableciendo conexiones entre ambas expresiones, tanto la neográfica y el ambiental.

Para una comprensión y un acercamiento mayor al ejercicio creativo de nuestro artista, añadido una lista de su equipo en su taller plástico-sonoro y una discografía básica que personalmente recomiendo al atento y ávido lector.

Equipo de Edgar Olvera Yerena:

Digitalización y posterior procesamiento de fotos análogas, además de imágenes satelitales de ``Google Earth`` capturadas a partir de un navegador ``web``, todo ello tratado en ``Adobe Photoshop``, complementado con algunos elementos gráficos vectoriales generados en ``Adobe Illustrator``.

Para la grabación utilizó ``software`` ``Ableton Live``.

Para la digitalización y manipulación de una señal analógica en tiempo real, creada por sintetizadores analógicos ``Moog`` complementado con algunos sintetizadores digitales ``Moog``.

``MOOG MOTHER 32`` y un ``DFAM`` (Drum From Another Mother). Semimodulares analógicos y en sus versiones digitales utilizó ``ANIMOOG`` y ``FILTATRON``, ambas ``apps`` de ``Moog``.

En estas 'matrices' se hace alusión a conceptos que se aplican tanto en lo visual como en lo sonoro, estableciendo diálogos entre algunos estos: composición/descomposición, simetría/asimetría, estático/dinámico, tonalidad, textura, matiz, saturación, contraste, entre otros, en general predomina lo monocromático, esto solo tiene que ver con una preferencia personal para esta serie. (EOY)

Enlace a pistas musicales del trabajo gráfico de Edgar Olvera Yerena:

<https://soundcloud.com/user-372744616/sets/matrices-polifonicas>



EL PUENTE DE DRINA

Interesante acercamiento a la historia regional y local de un país que inició su fragmentación en 6 repúblicas en 1991 y la concluyó en 2006, luego de una guerra intestina. Todo ello desde la remembranza de un río, mejor dicho de un puente que resume episodios trascendentes y recuerdos.

Carlos Rodríguez y Quezada

Al introducirnos al fascinante mundo de la literatura, conviene recordar a un autor poco conocido en la actualidad, oriundo de un país que ya no existe: Yugoslavia. El título de este testimonio corresponde al mismo de uno de los libros más conocidos del prolífico novelista yugoslavo nacido en 1892 en Bosnia, Ivo Andric, Premio Nobel de Literatura en 1961.

El Drina es un río que nace en Durmitor, un nudo montañoso situado entre Bosnia y Herzegovina, Serbia y

Montenegro, y deposita sus aguas en el Sava, uno de los afluentes más importantes del Danubio, al cual el Sava se une precisamente en las meras narices de la ciudad de Belgrado.

Como río, el Drina no tiene nada de particular ni de diferente con el resto de los ríos. Pero su puente sí es distinto, sobre todo por la extraordinaria narración que hace Ivo Andric en su libro. Es fascinante ver cómo Andric va construyendo un relato que da vida a un pueblo, a mucha

gente, a un país, a una región balcánica siempre en ebullición, a través de muchos años de historia, desde el momento mismo de 1577 en que el famoso puente comienza a levantarse en el siglo XVI, hasta concluir su relato principios del siglo XX. Es necesario leer esta obra para conocer y, por ende, para entender lo que ocurrió en la guerra de diez años que agobió a la ex Yugoslavia.

En aquellos tiempos del imperio otomano, un gran visir, de nombre Mehmed Pachá,

oriundo de una población cercana a Visegrad, tuvo la sabia ocurrencia de ordenar la construcción de un puente que uniese las dos orillas habitadas, una, por población musulmana, y la otra, por población cristiana. El gran sueño del visir fue precisamente integrar ambas poblaciones; darles oportunidad de incrementar el intercambio comercial y empujar a la ciudad a mejores niveles de comunicación con el resto de aquella región, ahora conocida como Bosnia y Herzegovina.

En Visegrad, ciudad donde se construyó el puente, ocurren en el libro de Andric toda clase de acontecimientos, pasan infinidad de personajes, discurren historias cómicas y dramáticas, en su mayoría, y de leyenda, sobre todo, como aquélla que cuenta que toda construcción que se hacía en el

puente durante el día, una fuerza sobrenatural lo destruía por la noche. Las aguas del propio Drina aconsejaron al famoso arquitecto Radé (diseñador y constructor del puente) a encontrar dos hermanos gemelos para que los emparedara en el puente. A fin de que la madre los pudiese amamentar, Radé construyó dos ventanas falsas por las cuales desde hace siglos brota extrañamente un líquido blanco durante alguna temporada del año.

Durante unos cinco siglos el imperio otomano dominó la región y todos los habitantes sabían muy bien lo que significaba ese dominio. Aquél que se portaba mal, mal le iba, sin duda alguna. Tal fue el caso de Radislav, un poderoso jefe serbio, que en los inicios de la construcción del puente se opuso a éste destruyendo, al amparo de la noche, todo lo que se había construido durante el día, haciendo correr la versión, al propio tiempo, de que un espíritu del mal se oponía a la

extremo. La narración de Andric de este acontecimiento es espeluznante.

El puente es actor destacado de todos los acontecimientos históricos de la ciudad y de la región, hasta que a fines del siglo XIX las fuerzas turcas son aniquiladas por el ejército austro-húngaro y Bosnia y Herzegovina pasa a ser territorio del poderoso imperio centro-europeo. El siglo XX es de terrible memoria para el famoso puente, porque en los primeros años las fuerzas serbias que

pelean contra los austro-húngaros, afectan su estructura con algunas salvas de cañón. Aun cuando el puente no es destruido en su totalidad, después de varios siglos los habitantes de Visegrad quedaron separados uno del otro, al menos por corto tiempo, mientras era reparado en su versión original. Y así continuó

hasta nuestros días, aún en los turbulentos años de la guerra en la ex Yugoslavia.

Otro puente, igual de famoso en Bosnia, es el de la ciudad de Mostar, construido en el siglo XVI en los primeros tiempos de Suleimán el Magnífico (más o menos por las mismas épocas en que se levantó el del río Drina). El "Puente Viejo" fue terminado de edificar en 1566 por los otomanos. Este puente sí fue alcanzado por el fragor de la violencia pues fue destruido por



edificación del puente. Descubierta finalmente por los turcos, Andric relata que Radislav enfrentó, ante la población atemorizada de Visegrad, la misma suerte que corrieron miles de habitantes de los Balcanes: fue "empalado", procedimiento brutal aplicado por los otomanos, según el cual una vara larga y delgada untada de sebo es introducida a un lado del recto y sale por el omóplato, sin afectar los órganos principales, produciendo una agonía larga y dolorosa en

croatas de Bosnia durante la guerra de la ex Yugoslavia. En esos años era frecuente ver flotar cientos de cadáveres sobre las aguas de un río Neretva color rojo, producto de la sangre derramada de los combatientes.

El espectáculo sin el puente de Mostar fue desolador, sinónimo del odio, la violencia y la intolerancia. El 9 de noviembre de 1993, víctima del continuo bombardeo del ejército croata, el "puente viejo" se precipitó sobre las aguas del Neretva. Al concluir la guerra, los habitantes de la orilla izquierda (musulmanes), se propusieron construirlo y para ello fueron a las canteras donde se extrajeron las rocas que se utilizaron para el primero y trataron de obtener recursos para levantarlo de

nuevo. Después de varios años lo lograron. Los habitantes de la otra orilla (católicos) los observaron con recelo, pues decían -y dicen-, que es mejor dejar las cosas como estaban, pues así estaban -y están- bien. El puente ha sido reconstruido con financiamiento internacional, pero las poblaciones musulmana y católica, en ambas riberas del río Neretva, no se notan muy entusiasmadas en una nueva integración. Algunos historiadores serbios sostienen la teoría de que en el estuario del Neretva en el Adriático croata, existió la famosa ciudad de Troya.

Ivo Andric tuvo intensa comunicación epistolar con el Premio Nobel mexicano Octavio Paz. Ivo Andric no vivió para ver

la violencia desatada en su país, ni fue testigo de la caída del puente de Mostar. Falleció en Belgrado en 1975. Su obra literaria completa, refleja los avatares de una región que ha sufrido lo indecible debido a la imposición de propios y extraños que propusieron la fuerza y la violencia como única condición para vivir.

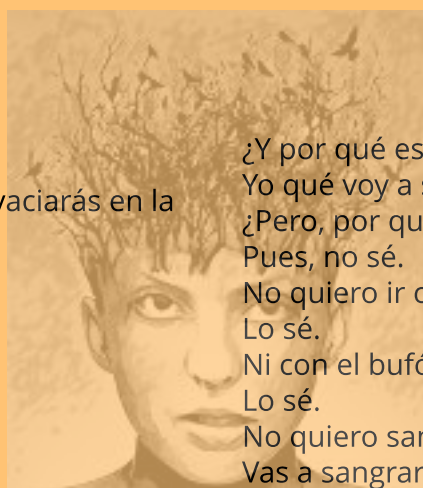


EL PRINCIPE-PRINCESA Y OTROS CUENTOS

6. LOS BOSQUES SAGRADOS

Se presenta el sexto de los ocho relatos escénicos que el autor comparte con los lectores de cambiavías. Esta sexta entrega se compone de tres partes, siendo esta la primera.

Luis Ayhllón



1

Mira, niña. Un día vas a sangrar y te vaciarás en la tierra como una fuente.

¿Y después?

Sentirás miedo.

Ajá.

Mucho miedo.

¿Tú sangraste?

Sí. No tiene mucho.

¿Y qué pasó?

Se enteró mamá.

¿Y qué hizo mamá?

Me abrazó.

¿Y qué más?

Me dio un pedazo de tela y un pedazo de cedro.

¿Para qué lo hizo?

Para que no saliera más sangre.

¿Y qué más?

Me dijo que ya merecía.

Que ya merecías qué.

Sólo eso me dijo.

¿Y qué pasó?

Me llevó con el rey.

...

Y después con el hermano del rey.

...

Y después con el amigo del hermano del rey.

...

Y después con el hijo del amigo del hermano del rey.

...

Y así hasta llegar con el triste bufón.

¿Y por qué estaba triste?

Yo qué voy a saber.

¿Pero, por qué estaba triste?

Pues, no sé.

No quiero ir con el rey.

Lo sé.

Ni con el bufón.

Lo sé.

No quiero sangrar.

Vas a sangrar.

No quiero ir con nadie.

Lo sé.

¿Y qué vamos a hacer?

Nos vamos a largar.

¿Adónde?

Al profundo bosque.

¿Y qué vamos a hacer en el profundo bosque?

Vamos a construir una casa en los árboles.

¿Y puedo llevar a Daisy?

Sí.

¿Y a Leonor?

Sí.

¿Y a Desislava?

Sí.

¿Cuándo nos iremos?

Cuando terminen la lluvias.

2

El bosque es inmenso.

Sí.

Casi no hay luz.

Sí.

¿Cómo sabes por dónde ir?

Traigo un mapa.
¿Y quién te lo dio?
La esposa del panadero.
¿Por qué te lo dio?
Porque es mi amiga.
¿Desde cuándo eres amiga de esa señora?
Desde hace mucho tiempo.
Está fea y gorda.
Sí, pero es re buena gente.
¿Y adónde vamos a llegar?
Aquí.
No veo.
Acércate a la cerilla. Aquí.
¿Y ahí, qué hay?
Un lago inmenso.
¿Qué más?
Muchos árboles.
¿Qué más?
Más niñas.
¿Y ellas qué hacen?
Pescan. Cazan. Se organizan.
¿Y ahí vamos a construir nuestra casa en el árbol?
Sí.
¿Y va a vivir con nosotros Daisy?
Sí.
¿Y Leonor?
Sí.
¿Y Desislava?
Sí.
¿Y ese lugar cómo se llama?
No tiene nombre.
¿Por qué no tiene nombre?
Para que nadie lo encuentre.
¿Y es seguro?
Nadie entra, sólo niñas como nosotras.
¿Ya vamos a llegar?
Guarda las palabras. El camino es largo.

3

¿Quién te enseñó a hacer fogatas?
La esposa del panadero.

¿Y qué tanto te traes con esa gorda?
Ya te dije, es mi amiga.
A mí una vez me regañó.
¿Por qué?
Pues, nada más.
No puede ser.
Le gusta regañar a los niños.
¿Qué le hiciste?
Nada.
No me mientas.
Pues... sólo robé un pan. Así, chiquito.
Ah, ¿ya ves? Tenía una buena razón para regañarte. Eso no se hace. No puedes andar robando los panes ajenos. Además, ella nos dio todo el pan que traemos aquí.
Entonces, la gorda es buena.
Pues, sí.
Me arrepiento de haberle robado.
Menos mal.
Por eso es tu amiga.
...
...
...
¿Y por qué dispersas las brasas?
Por los lobos, así no nos comen.
¿Por qué?
Porque el fuego no les gusta.
¿Y qué pasa si se apaga?
Pues nos comen. Pero no se va a apagar.
No quiero que me coman.
Nadie te va a comer.
Pero si nos quedamos dormidas y esto se apaga, nos comen.
Ya, ponte esto y trata de dormir.
¿Y eso, qué es?
Cuélgalo en tu cuello.
¿Y eso para qué? ¿Por qué en el cuello?
Para que lo tengas a la mano.
¿Qué trae adentro?
Veneno. Por si nos encontramos con viajeros que nos quieran llevar. O ladrones. O mugrientos o



soldados o traficantes. Si pasa algo malo, sólo lo bebes y ya.
¿Y este puto veneno también te lo dio la esposa del panadero?
No digas malas palabras, niña.
Contesta.
No.
¿Quién te lo dio?
No importa quién me lo dio.
¿Y si mejor nos regresamos?
No podemos regresar.
No me gusta el bosque. Es frío y peligroso. Hay lobos que se comen a las niñas. Y ladrones que les hacen cosas malas. Yo mejor me regreso y sangro y pongo contento al bufón.
Ya, cállate.
...
...
No lo dije en serio.
Ya lo sé. No podemos regresar. ¿Qué dicen Daisy, Leonor y Desislava?
Esas no hablan, no te hagas la mensa.
...
Cántame algo.
¿Qué canción quieres que te cante?
Cualquier cosa para poder dormir.
4
¿Qué le pasó a Daisy?
Se deshizo con la lluvia. Estaba hecha con ramitas de árbol, hojarasca y un trapo de cocina.
Pobre Daisy, quedó horrible. Mejor tira todo eso.
No, ¿qué te pasa? Voy a volver a fabricarla y quedará más bonita.
Como quieras.
Y se llamará otra vez Daisy.
Como quieras.
¿Qué vamos a hacer si se acaba la comida?
Cazaremos aves o roedores.
¿Falta mucho?
Sí.
Podemos descansar.
No, la noche se aproxima.
Sólo un momento.
No. Es peligroso.
¿Y tú cómo sabes?
Los puntos rojos en este mapa son lugares peligrosos. Los puntos verdes son lugares para pasar la noche.
¿Y por qué son peligrosos?
Por diversas razones.

Sí, pero... ¿cuáles?
Mira, no sé si te has dado cuenta, pero hablas y hablas y a veces tienes que guardar silencio.
¿Quieres que me calle?
Sí.
...
...
¿Por qué?
Porque me llenas de preguntas y preguntas. Porque a veces pienso cosas y me distraes... porque, porque, hablas y hablas.
Yo pensé que te gustaba conversar conmigo. Conversar, sí, no responder tus cuestionarios.
¿Quieres guardar silencio?
Sí.
Pues, haberlo dicho.
Pues lo dije y sigues hablando.
...
...
Conste.
...
Oye...
...
Oye...
...
Alguien se acerca...
¿Qué?
Alguien se acerca...
Fin de la primera parte

Ciudad de México, septiembre de 2018.



EL DESAFIO DE **GILBERTO BOSQUES**

Interesante revisión de un texto acerca de la vida y obra de un diplomático mexicano *sui generis*; un personaje que supo descifrar un momento trascendente en la historia mundial y en la política exterior mexicana.

Pedro González Olvera

D Por pereza mental o por ignorancia, algunos medios de comunicación han dicho que Gilberto Bosques es el "Schindler mexicano", en referencia a que, igual que el industrial alemán glorificado en una película por el cineasta norteamericano Steven Spielberg, salvo muchas vidas no solamente de judíos sino, sobre todo, de españoles republicanos y de perseguidos alemanes, húngaros, polacos, franceses y de otras nacionalidades, mediante el otorgamiento de documentos con los cuales escaparon de sus perseguidores en prácticamente

toda Europa. Sin esos documentos, su destino hubiera sido, seguramente, la muerte.

Por eso, a veces, el autor de esta reseña se pregunta si a Schindler no podríamos llamarlo el "Bosques alemán"; a fin de cuentas el diplomático mexicano y su familia y colaboradores en el Consulado General de México en Francia (radicado primero en París y luego en Marsella), padecieron un encierro injusto como prisioneros de guerra en Alemania, mientras que Schindler estaba en su propio país y de alguna manera trabajaba para el régimen nazi.

Pero más allá de estas consideraciones, la aparición de un nuevo libro sobre la vida y trabajos de este diplomático de nuestro país que en horas aciagas para la humanidad puso en el alto el nombre de México, como una nación para la cual los derechos humanos se encontraban por encima de cualquier consideración política, viene a contribuir para que todos los interesados en los trabajos llevados a cabo por la diplomacia mexicana de la época previa a la segunda guerra mundial y durante esta, tengan una imagen bastante aproximada del significado y

alcances de la misma y de como ella le ganó el respeto de la comunidad internacional a México.

Se trata de la novela Aquellas horas que nos robaron. El desafío de Gilberto Bosques, de la escritora regiomontana Mónica Castellanos; quien se vale de dos líneas narrativas para narrar desde el principio de la vida de Bosques. su casi predestinación a cumplir con las tareas que él mismo se impuso al servicio de su patria (cuando esta palabra todavía tenía un alto significado).

En la primera de esas líneas, de clara orientación biográfica y apoyada en los recuerdos de Laura Bosques, la hija mayor de don Gilberto, da cuenta de episodios importantes en la vida del personaje principal de la novela desde apenas algunos segundos después de su nacimiento en el poblado de Chiautla de Tapia, en Puebla, cuando providencialmente salva la vida gracias a su nana al quitarlo del lugar en el que se desprende una viga del techo y va a caer justo en lugar en donde lo tenía para su limpieza.

A partir de ahí, conocemos con alguna precisión la educación recibida directamente de su madre, profesora de primaria reacia a llevarla a la escuela en donde privaba un tipo de pensamiento conservador, lo cual quiere decir que a pocos años de su nacimiento ya estaba recibiendo una formación dirigida a hacer de él un hombre

de acción, luchado en favor de las mejores causas. Por eso, muy joven se integró a la Revolución mexicana iniciada por Francisco I. Madero y luego, a la muerte de este, al movimiento constitucionalista encabezado por Venustiano Carranza.[caption id="attachment_1414" align="alignnone" width="300"] Doodle dedicado al diplomático mexicano el 20 de julio de 2017.[/caption]

Cuando Obregón buscó la reelección, no dudó en sumarse a la rebelión de la huertista, convencido que el sufragio efectivo y la no reelección eran los mejores remedios para evitar



Doodle dedicado al diplomático mexicano el 20 de julio de 2017.

el surgimiento de un nuevo caudillo que se hiciera del poder por otros treinta años. Sus convicciones y sus luchas le significaron persecución y exilio, y junto con él a su joven esposa (compañera ideal en el hogar y el trabajo), hasta recibir el "perdón" obregonista y estar en condiciones de dedicarse a la enseñanza, una de sus vocaciones fundamentales.

Fue el Presidente Lázaro Cárdenas quien lo invitó a sumarse al servicio exterior mexicano, invitación que Bosques aceptó pero para ser Cónsul General de México en París, con la idea ilusoria de dedicarle tiempo a estudiar el

sistema educativo francés, supuestamente uno de los más avanzados de ese entonces, para después aplicarlo en las aulas nacionales. Ni Cárdenas ni Bosques supieron el trabajo que se vería obligado a desarrollar, cuando el destino lo atrapó en la derrota de la República española y la segunda guerra mundial.

Fue en este puesto, en donde, a veces incluso contra la resistencia y las órdenes de sus jefes burócratas en México, se dedicó a extender visas y otros documentos de identificación, por ejemplo pasaportes mexicanos, a decenas de cientos de refugiados

especialmente en Marsella, ciudad en cuyos alrededores pudo alquilar un par de castillos para hospedar a los refugiados, principalmente republicanos españoles, en tanto podía conseguirles

pasaje para México o para algún otro destino en el que vivieran de manera segura.

Como antes dijimos, estas labores le costaron a él, a su familia y a su colaboradores, que justo es decirlo también arriesgaron todo en aras de contribuir a la salvación de los refugiados, un prisión injusta en Alemania, en contra de todas las reglas del derecho internacional rotas sin consideración por el régimen de Hitler, hasta que fueron intercambiados por una cantidad indeterminada de prisioneros de guerra alemanes y pudieron por fin, después de dos años volver a México. No

acabó ahí, la vida diplomática de Gilberto Bosques, pues en gobiernos posteriores fue nombrado sucesivamente embajador en Portugal, Suecia, Finlandia y Cuna, pías en donde todavía atestiguó otro acontecimiento importante del siglo XX: la revolución cubana.

La segunda línea narrativa usada por Mónica Castellanos para construir su novela, es la que da vida a la ficción pues se basa en personajes imaginados por ella, pero claramente inspirados en personajes reales, principalmente los jóvenes catalanes Mina Giral y Francesc Planchart, para dar cuenta de los horrores que significó, por una parte, la derrota de la República española, incluso entre ciudadanos sin bando, y la persecución por motivos de raza, nacionalidad, religión o cualquier motivo que sirviera para eliminar a quienes fueran oposición o un peligro latente para los regímenes totalitarios que se imponían en el viejo continente.

Primero fue la guerra, luego la huida, de inmediato los campos de concentración a los que fueron obligadamente llevados la mayoría de los refugiados por un régimen francés colaboracionista, contrario a toda la tradición liberal y democrática de la nación en la que nacieron los derechos del

hombre. En esta parte, Mónica Castellanos, construye con acierto escenas con un viveza conmovedora por su crudeza, por transmitir sentimientos de profunda depresión, de miedo que se pega a la piel como el más necio de los barros, pero también nos lleva a sentimientos de solidaridad y afecto y de cercanía con sus personajes, en renglones bastante bien contruidos literariamente hablando.

Si en la parte biográfica habíamos sentido la voz de Laura Bosques, mediante la interlocución de la autora, en esta parte no podemos sino sentirnos afectados por las desgracias sufridas por los miles de refugiados, que no pudieron ver una luz de esperanza, a pesar de lo cursi que pueda sonar esta frase, sino hasta que supieron de Gilberto Bosques y de la posibilidad de escapar, gracias al trabajo de de los diplomáticos mexicanos encabezados por el revolucionario poblano, del infierno en que se había convertido su vida.

Es aquí en donde se entrecruzan las dos partes del libro de manera natural pues, de la mano de Mónica Castellanos, es la biografía de Gilberto Bosques la que nos conduce hasta ese tiempo en donde la diplomacia mexicana brilló como nunca

antes, gracias a una elite de diplomáticos que supieron ir más allá de sus labores cotidianas. O dicho de otra manera de diplomáticos concedores que la cotidianeidad había adquirido otras dimensiones, en donde incluso su vida corría peligro y a pesar de ello cumplieron con lo que consideraron su obligación moral.

En tal sentido, Mónica Castellanos contribuye al mejor conocimiento de la vida y obra de un distinguido diplomático mexicano, merecedor de un trato del cual ha carecido, salvo por algunas obras anteriores a su novela, como el ensayo del periodista francés Gérard Malgat (La diplomacia al servicio de la libertad), las entrevistas realizadas por Graciela de Garay (El oficio del gran negociador), el ensayo biográfico del estudioso español José Luis Morro (Memorias del exilio: Aproximación a Gilberto Bosques) y el documental de Lillian Liberman (Visa al paraíso), todos ellos excelentes testimonios de la vida de Gilberto Bosques.

*Mónica Castellanos. Aquellas horas que nos robaron. El desafío de Gilberto Bosques. México, Ed. Grijalbo, 2018, 331 pp.

ZAPOTEC CROSSERS

(or, Haiku I Write Post-PTSD Nightmares)

Alan Pelaez López

Dos aspectos sustentan la postura de este autor respecto a la migración: su oriundez, capitalino de padres oaxaqueños, y ser "dreamer" en los Estados Unidos. Radicado desde su niñez en ese país, actualmente es destacado defensor de diversas minorías.

I
Waves smack the body,
Nayeli, seven, drowning.
Spring: crossing season.

I
Olas sacuden el cuerpo
Nayeli, siete, ahogada
Primavera: la estación de los cruces

II
Summer indicates
the migration will be "safe."
Yej Susen, three, sprints.

II
El verano indica
que la emigración será "segura"
Yej Susen, tres, arranca.

III
Inda Jani, one,
knows to crawl under the fence —
she was trained all fall.

III
Inda Jani, uno,
sabe deslizarse debajo de la cerca --
fue entrenada todo el otoño.

IV
At four ai-em, Yao,
twelve, is sewn inside car seat;
winter will protect.

IV
A las 4 a-eme, Yao,
doce, se oculta en el asiento del carro;
el invierno lo protegerá

V
Itzel, five, plays dead.
Border patrol agents see
her body — they leave

V
Itzel, cinco, yace muerta
los agentes de la *Border Patrol* ven
su cuerpo y se van

CREACIÓN Y PLAGIO

BOLIGÁN

