

cambia **M**ías

8

PRIMAVERA 2019

ENRIQUE
SERNA

TORRES
ECHEGARAY

JESUS
GARDEA

ARELLANO
MILA

PABLO
GALVEZ

MAYNEZ
AYHON

CHLOE
ARIDJIS

CONTENIDO

EL COMLOT MONGOL / COSECHA ROJA 3
Vicente Francisco Torres

JESUS GARDEA: LA SENSUALIDAD Y EL FUEGO 7
Felipe Sánchez Reyes

CUANTO VALE UN DOLAR ? 12
Miguel Angel Echegaray

ENRIQUE SERNA: HOMBRE CON MINOTAURO 16
Yvonn Márquez

SANGRE VIENESA 24
Leandro Arellano

VE POR TU FUTURO 27
Pablo Gálvez

APROXIMACION A JESUS MAYAGOITIA 33
Carlos Mila

DEVASTACIONES ETILICAS 35
Samuel Maynez Champion

EL PRINCIPE-PRINCESA Y OTROS CUENTOS: 38
LOS BOSQUES SAGRADOS II
Luis Ayhón

41
EL FESTIVAL DE GUCCA
Carlos Rodríguez y Quezada (In Memoriam)

CHLOE ARIDJIS: LOS MECANISMOS DEL DESENCANTO
Angela Woodward **42**

33 ARGUMENTOS, 70 AÑOS DE PRESENCIA INTERNACIONAL
Pedro González Olvera **45**

MEXICO Y FRANCIA: TRAYECTO DE 2 CULTURAS
Guillermo Gutiérrez Nieto **51**

PORTADA: "Tikal" de Jesús Mayagoitia

 cambiaVías

EDITOR:Guillermo Gutiérrez Nieto * ASISTENTE EDITORIAL: Marina Carballo Márquez * DISEÑO: Jorge Brito Carballo * CONSEJO EDITORIAL: Vicente Francisco Torres; Samuel Maynez Champión; Miguel Angel Echegaray; Leandro Arellano; Carlos Milá; Yvonn Márquez * RELACIONES PUBLICAS: Rebeca Trujillo González

EL COMLOT MONGOL



50 AÑOS

Vicente Francisco Torres

En 1969 apareció, por primera vez,¹ *El complot mongol*. De las prensas de la Editorial Joaquín Mortiz partió una primera remesa que pronto quiso ser retirada de librerías porque se creyó, en la Secretaría de Relaciones Exteriores de la que el autor era diplomático, que se trataba de una novela cifrada. No faltó un funcionario inteligente que aconsejó, para evitar el escándalo, que se vendieran los ejemplares que habían salido, pero se guardara el resto del tiraje. Fue así que hasta la segunda mitad de los años ochenta, cuando el editor Fernando Valdez lanzó un concurso de novela policiaca, que Bernardo Giner de los Ríos, de la editorial Joaquín Mortiz, recordó la novela de Bernal y empezaron a salir los sobrantes de la primera edición, en pasta dura y con camisa.

Hasta antes de la publicación de *El complot mongol* el relato policial mexicano había sido de enigma ajedrecístico. El propio Bernal publicó tres libros de este corte,² ingeniosos y con muestras de un aprendizaje realizado en Van Dine, Chesterton y Agatha Christie, entre ellos. Hubo un gran antecedente (*Ensayo de un crimen*, 1944), pero Rodolfo Usigli puso más el acento en la mentalidad criminal y en el asesinato considerado como una de las bellas artes que en el entorno social, elemento inseparable de la novela negra, que fue lo que *El complot mongol* inauguró entre nosotros.

La novela cuenta el supuesto atentado que sufriría un presidente mexicano a manos de la Mongolia exterior y esto sirve para que se incluyan algunas líneas del espionaje de la guerra fría que acaban parodiando el esquema de los chistes mexicanos que tenían un mexicano, un ruso y un norteamericano. La fórmula se lleva hasta sus últimas consecuencias porque el mexicano, Filiberto García, termina siendo el más ingenioso y audaz.

Este esquema se alimenta con rasgos que le dan su valor artístico a la novela. Me parece que destacan dos. El primero es una condensación del habla popular de la época, con sus rasgos sexuales, soeces y humorísticos del tipo:

*Hay que ser borracho viejo con el Alka Seltzer adentro.
Nos estábamos meando fuera de la bacinica.
El que no conoce a Dios dondequiera se anda hincando...*

Bernal, historiador al fin, habla también del paso de los gobiernos militares emanados de la revolución hasta llegar a los civiles que se deslizan por la rampa de la corrupción (“Antes se necesitaban huevos y ahora se necesita título”). El atuendo mismo (traje norteño color beige y sombrero texano, amén de la pistola bajo la chaqueta) de Filiberto García es de un antiguo matón mezclado con un elemento de la policía secreta.

En segundo lugar, *El complot mongol* es una novela eminentemente urbana --recordemos que polis es una raíz común entre policía y ciudad. Sus acciones recorren puntualmente el breve barrio

chino de nuestra capital, sitios del centro histórico, con bares y cafeterías y se desplaza también a la colonia Guerrero. En honor a la verdad hay que recordar que *Ensayo de un criment* también es una novela urbana pero con un registro más amplio que va de las Lomas de Chapultepec hasta La Merced y el centro histórico. Y el repaso de centros nocturnos también es más amplio en la novela de Usigli, amén de sitios exclusivos de Reforma y la colonia Roma.

Lo que convirtió a *El complot mongol* en una mojonera es que funda la novela negra mexicana, porque no sólo plantea un enigma, un delito, sino destaca el marco social de ese crimen. Ya no estamos ante ladrones de poca monta sino a políticos criminales. El policía no es un detective beatífico, sino un policía que es ex matón, con marcados antecedentes delictivos. La solución del caso no restablece ningún orden; es sólo una muestra de la atmósfera delictiva que vivimos.

¹ De las distintas ediciones de esta obra, la de Lecturas Mexicanas fue memorable por la cantidad de ejemplares. Hay también una versión gráfica y una película. Este 2019 aparecerá la segunda versión cinematográfica de la novela.

² *Un muerto en la tumba, Tres novelas policiacas* (ambas de 1946) y *Su nombre era muerte* (1947).



Rafael Bernal
El complot mongol





Vicente Francisco Torres

En un tenderete de libros usados y robados encontré, impecable, la blanca edición de *Cosecha roja* (1929), de Dashiell Hammett, que Alianza Editorial, de Madrid, hiciera en 1967 con traducción de Fernando Calleja, prólogo del poeta español Luis Cernuda y una elocuente portada de Daniel Gil, bella como todas las que hizo.

La compra de este ejemplar me recordó mis inicios de lector de novela negra y, al tenerla en mis manos, no resistí la tentación de releerla. Ella fue uno de los arquetipos de lo que a la vuelta de los años vino a conocerse como novela negra, misma que se oponía a los relatos de deducciones a veces truculentas y puso sobre la mesa un realismo duro con personajes un tanto cínicos. Su lenguaje se apartó de los buenos modales y dejó entrar el *slangy* los episodios de violencia y sensualidad. Raymond Chandler, en *El sencillo arte de matar*, dijo que Hammett sacó el

relato policial del jarrón veneciano en donde se encontraba y lo volcó en un callejón. La justicia y la ley no serán más valores idealistas, sino estarán sometidas a las circunstancias.

El detective de la agencia Continental (*the Continental op.*) es requerido en una pequeña ciudad minera de Montana llamada Personville. Con su nombre se hace un sarcasmo y se la designa como Poinsonville, para indicar su grado de descomposición ocasionado por Elihu Wilson, un magnate que, para controlarla a ritmo de su ambición, contrata delincuentes de toda laya que lo acaban rebasando. Su hijo Donald quiere poner las cosas en orden y manda llamar al Continental op. El contratante y el detective no llegan a encontrarse jamás porque el primero muere antes de dar instrucciones. Cuando Elihu se entere de la misión del detective ya no quiere continuar con las intenciones de su hijo, pero el

investigador de la agencia de San Francisco decide tomar el asunto por su cuenta para poner orden sin importar que le paguen, que transgreda las normas de la agencia o que provoque tremenda escabechina en la ciudad, que ya estaba madura para hacer la cosecha macabra de que habla el título de la novela.

La corrupción que planea sobre la ciudad muestra malandros montados en autos con placas de la policía, hampones que mandan en los tribunales y ricachos que manejan senadores.

En la consecución de más de una veintena de muertos brillan las dotes literarias de Hammett: los diálogos relampagueantes que cobijan conceptos nada llanos,¹ su agilidad narrativa, la caracterización de los personajes,² la ironía con que se expresa el detective (cuando ve que un cadáver tiene un bate de beisbol entre las manos dice que trajo un palillo de dientes),³ el nulo carácter poético de sus símiles,⁴ el armado de la trama y la creación de espacios que caracterizarán las atmósferas de la novela negra: bares clandestinos, salas de billar, ferias, garitos

de juego, arenas de boxeo, hipódromos... Con estos y otros rasgos que fueron aportando diferentes narradores, entre ellos Radael Bernal, se consolidó un tipo de literatura que dejó de teñirse de un color para ser literatura a secas. ¿Es necesario recordar que William Faulkner admiraba a Hammett?

¹ “Y ahora, al tajo—dijo—. Y no os hagáis ilusiones de que existan en Poinsonville más leyes que las que vosotros vayáis buscándoos.” Mickey respondió que me maravillaría si supiera la cantidad de leyes de que era capaz de prescindir...” Dashiell Hammett, *Cosecha roja*, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo), traducción de Fernando Calleja, p.141.

² “Este MacSwein ¿se llama Bob por casualidad? --pregunté--. ¿Un tipo patizambo con una mandíbula larga como la de un cerdo?” *Ibidem*, p. 110.

³ “Le aseguro que no recuerdo haberme reído tanto desde que los cerdos se comieron a mi hermanito”. *Ibidem*, p.228.

⁴ “Está tan loca como una chinche en una cama vacía”. *Ibidem*, p.209.





JESUS GARDEA: LA SENSUALIDAD Y EL FUEGO

Felipe Sánchez Reyes

Cuando Eros dispara sus dardos al corazón de hombres y mujeres, los domina, porque atiza el fuego del amor, deseo y placer. Invade y trastorna la voluntad de los amantes, heridos por sus flechas. Los tortura, los hace sufrir, padecer, explorar todos los matices de la pasión. Anula toda capacidad de comprender y decidir, porque es una fuerza incontrolable de efectos devastadores. Sólo él o la amante que consigue su favor se consagra a la dulzura de los labios del amado, al fuego en su cuerpo y a fundirse con el otro. Pero si no obtiene su favor o fracasa, entonces se enferma, busca embrujar y matar al otro con filtros venenosos.

Del dios Eros proviene la etimología de la palabra erotismo, que define y diferencia muy bien Alexandrian de la pornografía y de la obscenidad:

La pornografía es la descripción pura y simple de los placeres carnales, el erotismo es la misma descripción revalorizada en función de una idea del amor o de la vida social [...] es todo lo que vuelve la carne deseable, la muestra en su esplendor o en su flor, despierta una impresión de salud, de belleza, de juego deleite; mientras que la obscenidad rebaja la carne y la asocia a la porquería, a las bromas escatológicas, a las palabras groseras.¹

A ésta definición Georges Bataille agrega, "El erotismo es la aprobación de la vida [...] es la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin" ². Acabo de definir el término, porque en este texto me centraré en el erotismo de la pareja que aborda el cuento de Jesús Gardea, tema poco explorado por los estudiosos de su obra.

Algunos críticos se han centrado en los temas de la soledad y el desierto. Para Vicente Torres Medina, "sus textos crean una atmósfera de soledad, desencanto, amargura y pobreza, como un paisaje desolado y árido"; para Miguel Rodríguez Lozano sus temas recurrentes son "la vida monótona, lo fantástico, [...] la soledad, la muerte, la infancia, lo misterioso, recrean acciones que sobrepasan esa idea única de una literatura del desierto"; y para Nuria Vilanova, "el espacio del desierto funciona como un componente que permea y construye su narrativa".³

Es cierto que Gardea aborda a hombres solitarios en el desierto agreste, donde dominan los hombres instintivos, crueles, dominantes que oprimen al más débil. Pero también nos muestra a hombres sabios, a mujeres dominantes, matriarcales, autoritarias, despóticas, prácticas, así como al erotismo de forma poética. Por esta razón desarrollaré el erotismo, la pasión y el deseo de los jóvenes por su pareja en el cuento, "Las primaveras".

La protagonista de este cuento no encarna a ninguna de las tres Gracias semidesnudas con túnicas vaporosas, transparentes, que danzan junto a Mercurio y Venus, que Gardea observa al hojear el libro de pintura. Ni a la delicada ninfa Cloris, transformada en Flora, diosa de las flores, en *La primavera* de Botticelli, sino a la

madura y experta primavera, vestida de negro con cuello alto, sentada en el sillón abandonado del corredor derruido y seco de la zona de Delicias (denominada Placeres por él, en su obra), Chihuahua. Sin embargo, las curvas de ambas reúnen el mismo volumen e ideal de belleza. Cuando ella se recuesta en el sillón de mimbre y dormita frente al comprador, más se parece a una desnuda Venus dormida, que sueña con el deseo y la seducción del hombre.

"Las primaveras", narra la compra-venta del antiguo sillón de mimbre que está en el corredor de la casa de la protagonista. El comprador, experto en antiguallas y práctico, sólo acude por el negocio, pues no olvida que "negocios son negocios". Mas es tímido que, para ocultar su nerviosismo ante ella, se escuda en el saco y la corbata, y poco versado en el amor y en las mujeres. Pero la vendedora es una cuarentona hermosa, práctica y sagaz, que, como pretexto, busca vender el sillón antiguo de mimbre a un hombre de su edad. Si él carece de experiencia amorosa, ella es una experta, conoce las armas de Venus, sabe emplearlas y lo atrapa fácilmente en sus redes doradas, como Hefestos a Afrodita y Ares desnudos.

Ahora vale la pena preguntarnos ¿En dónde radica el erotismo del cuento? El erotismo se

manifiesta en seis elementos: en la estación del año, en el lugar –el corredor, el sillón–, en su atuendo, en las confesiones de ella y de su madre, en su belleza y en sus acciones.

Iniciemos con que el erotismo se presenta en el clima de la primavera de un atardecer de abril que hace sus estragos en el comprador, pues la luz del sol



logra resaltar la belleza de ella y la muestra radiante ante la mirada de él.

También la atmósfera del lugar influye en el estado anímico de él hacia ella. Pues el corredor en forma de media luna, donde se halla el sillón, no sólo representa el principio pasivo y femenino, sino también el matrimonio sagrado entre el cielo y la tierra, y entre ambos sexos. Este antiguo sillón del padre, trono o

altar simboliza, al mismo tiempo, la sede de la autoridad y el altar de la pasión paternos. Este “asiento, trono y regazo de la gran madre, implica una relación entre el soberano y el súbdito”⁴, es decir, ella y él, donde ella, como soberana y heredera de su padre, asume su dominio y poder sensual sobre él.



En su atuendo, pues el “cuello elevadísimo” resalta su altivez, orgullo y dignidad. El vestido negro, que viste por capricho de su madre, demuestra su aparente sumisión femenina, acentúa su belleza y delgadez, las partes mórbidas y sensualidad de su cuerpo. Algo más, el negro se asocia a la hechicería que ella y su madre ejercen, por ello emplea los polvos de los tazones de la repisa que impregnan la

atmósfera del cuarto materno para perturbar la mente del comprador y resaltar su aspecto físico, como lo realiza Aura con Felipe Preciado en la novela *Aurade* Carlos Fuentes.

En las confesiones de ella y de su madre. Ella, para llamar la atención del inexperto, seducirlo y excitarlo, le cuenta la historia del sillón: “Allí, mi padre Artemio, sentándose [a su madre] en las piernas, le acarició los muslos y los pechos hasta sacarla de quicio. De eso hará cuarenta años”.⁵ Y su madre, cómplice de ella, también colabora para lograr ese objetivo, pues al salir ambos de su habitación le recuerda al comprador: “Artemio fue la felicidad y el fuego (p. 61)”.⁶

Ella, a su vez, le insiste delante de su madre, “Hago mi vida de noche escuchando cosas de la pasión de mi padre Antonio: el amor según la carne (p. 63)”. Su seducción la refuerza al hacerle creer el triple encierro en que vive: el del vestido, el del cuarto de su madre y el de su sexo virginal.

En su belleza. Cuando ambos salen de la habitación de su madre y lo ve indeciso para comprarlo, ella, aparentando cansancio y sueño, se sienta en el sillón y se deja observar públicamente sus atributos físicos. Él la revisa con detenimiento desde la sombra, la contempla a placer:

la mujer duerme ya, todavía con las piernas cruzadas. [...] Adivino su carne recoleta, sombría como un vino de reposo. [...] En esta clase de mujeres el bozo rubio es casi infaltable [...] signo de un temperamento vivaz. [...] De buena gana le limpiaría las gotas opalinas en el bozo, pasando mi dedo índice, demorándolo sobre el borde del labio perfecto, para despertarla al amor por ahí. [...] Desnuda, esta mujer ha de enceguecer al que la mire (pp. 62, 61 y 63).

Ella con su actitud pasiva, le suscita y provoca el deseo, pues sabe que sus piernas resultan provocativas para los hombres, se las expone y las cruza porque “Las piernas cruzadas, afirma el sociólogo Gil Calvo[6], muestran su deseo, ya que donde las pantorrillas se pliegan una contra otra, [...] semejan tanto un monte de Venus, como una auténtica vulva, donde el hueco entre las rodillas apunta al lugar del clítoris, las dos pantorrillas abrazadas representan la pareja de labios vulvares”.

Si sus piernas exponen su erotismo y lo excitan, entonces ella, conocedora del placer que le provoca, le refuerza la pasión con las gotas de rocío en su vello rubio, el cual asevera Georges Bataille, “la belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas; justamente sus partes pilosas, sus partes animales. El instinto inscribe en nosotros el deseo de esas



partes. [...] La belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales” .⁷ Además, el vello femenino, afirma Cirlot, “equivale al ‘océano inferior’, a la proliferación de la potencia irracional y de la vida instintiva” que ella posee. ⁸

Y en sus acciones. Ella sigue la mirada de él, lo mira, lo acecha, espera que él vuelva sus ojos al sillón de mimbre del corredor que ella mira con insistencia, pues, conocedora de las artes mágicas, heredadas de su madre, sabe del “fino intercambio de su espíritu con todas las cosas que andan en el aire (p. 60)”.

Luego, para demostrarle la fortaleza del sillón y su sensualidad, camina hacia el sillón, “se deja caer de nalgas en él. El busto le tiembla como

sacudido por una explosión. Al mirarlo he pensado en dos palomas poderosas. La mujer y yo duramos bastante rato mirándonos. Ella busca el efecto de lo que acaba de hacer, en mi cara. [...] Una cosa, me apresuro a aceptar: la mujer ha ganado en hermosura: está radiante (pp. 61-62)”. Lo mira, se cruza de piernas con pereza, finge dormir para mostrarle sus dotes y permite que el comprador los contemple a placer: su rostro trigüeño con bozo rubio, la nuca desnuda, los cabellos, el busto poderoso y mórbido en su nido, las nalgas y sus piernas.

Él, inexperto en el trato con las mujeres, la sopesa a distancia. Enseguida, sin palabras sensuales de por medio, como un comprador que tasa el valor de los objetos antiguos, afirma: “Camino quedito hasta el sillón y pongo la mano abierta sobre uno de los pechos de la mujer. Estoy temblando, no sé qué va a pasar. [...] Veo que la mujer entreabre los ojos. [...] Luego coloca su mano sobre la mía, y me dice: -Regrese usted mañana, pero temprano; tendré que presentarlo de nuevo a mi madre (p. 63)”. Así ella, empleando la misma estrategia paterna, lo seduce con el erotismo de su cuerpo, lo atrapa y repite la historia pasional, circular, del padre en el mismo sillón de mimbre. Demuestra más experiencia erótica y

mercantil que el comprador: “la mujer me pidió que despacháramos el asunto pronto (p. 62)”. Por tanto Gardea, nos muestra la forma de seducir de ella y se burla de la inexperiencia del otro.

El comprador es un Edipo frágil, inocente, que, primero, debe enfrentar a la esfinge, es decir, a la madre bruja de ella: -“El cuarto de la anciana apesta a brebajes de principios de siglo [...] yo miraba hacia la repisa en que estaban los tazones [...] sobre la repisa el mundo estaba pudriéndose a puerta cerrada. Sentí repentino odio por la vieja [esfinge] y me vi echándola al patio a que muriera a punto de sol y ahogada (pp. 60-61)”-.

Luego debe descifrar el siguiente acertijo: “Artemio fue la felicidad y el fuego [la pasión]” en el sillón de mimbre. Es decir, su hija, la vendedora, sentada en el mismo sillón paterno, también representa la dicha y la





pasión para éste. Después, una vez que vence a la esfinge, se enfrenta a la madura, seductora y matriarcal Yocasta, ante la cual se transforma en un niño tímido, en un Teseo que no puede huir porque se encuentra acorralado en el corredor con forma de media luna, cerrado por enfrente de él, con una pared muy alta, y la única manera de salir de allí es comprometiéndose en matrimonio.

Ella, al final, logra su doble cometido: venderle el sillón y atraparlo, pues no le interesa el romance o el amor, sino casarse con alguien que posea una situación económica estable. El "experto comprador" termina en los brazos sensuales de la vendedora. De esta manera se consumen las dos primaveras del título del cuento. Una, la de la estación del año durante el mes de abril o "el tiempo en que algo está en su mayor vigor y hermosura -ella-", define el

diccionario de la RAE; y la otra, la de los cuerpos maduros de ellos, sedientos de placer. Así la mujer repite la misma historia pasional de sus padres en el sillón, donde consume su connubio con el consorte en primavera.

Concluido este cuento, Gardea cierra el libro y la página donde se encuentra *La primavera* de Botticelli. Posteriormente extrae de su archivero un nombre y un malestar para su siguiente relato. Introduce la hoja blanca en su máquina de escribir. Piensa en dónde situar la siguiente historia: la tarde de un verano sensual, en una habitación solitaria con una cama y una guitarra que cuelga de un listón rojo, atado al clavo de la pared.

¹ Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, pp. 8-9.

² Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, México, 2003, p. 16.

³ Vicente Francisco Torres Medina, *Esta narrativa mexicana*, Leega-UAM-A, 1991, p. 83; Miguel G. Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México*, México, UNAM, 2003 p, 103 y 105; Nuria Vilanova, "El espacio textual de Jesús Gardea" en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/.../399/398>, p. 145. Consultado el 8 de marzo 2017.

⁴ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, G. Gili, Barcelona, 2002, p. 180.

⁵ Jesús Gardea, "Las primaveras", *Reunión de cuentos*, FCE, México, 1999, pp. 61. Nota: todas las citas restantes fueron extraídas de esta edición.

⁶ Gil Calvo, *Medias miradas*, Anagrama, Barcelona 2000, pp. 10-11.

⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, México, 2003, p. 149.

⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2002, p. 461.



¿ CUANTO VALE UN DOLAR ?

Miguel Angel Echegaray

Para Cristina, por la compatibilidad.

Vuelvo a leer un pasaje del estupendo enredo que es *El buen soldado* de Ford Madox Ford y derivó una mínima reflexión que el autor pone en boca de John Dowell, cuya sensatez, más que proverbial, se convierte al paso del relato en un punzante y precioso motivo de especulación monetaria .

Se trata de un norteamericano acaudalado que ha vivido por muchos años en Europa y que, luego del suicidio de su amada Florence, retorna a Filadelfia por unas cuantas semanas para verificar cómo se encuentran sus propiedades inmobiliarias. *"No puedo, sin embargo, considerar que me hubiera realmente dedicado a los negocios durante el breve periodo que pasé en mi país. Sencillamente estuve arreglando algunas cosas. De no haber sido por el proyecto de casarme con la muchacha es muy posible que me hubiera decidido a ocuparme de algo en mi país. Pues mis experiencias allí fueron intensas y divertidas. Fue exactamente como si hubiera salido de un museo para entrar en un bullicioso baile de disfraces. Durante mi vida con Florence casi llegué a olvidar la existencia de cosas como la moda, los negocios, el ánimo de lucro. De hecho hasta había olvidado que existía algo que se llamaba dólar y que un dólar puede ser extremadamente deseable para quien no lo tiene"*.

No que Dowell hubiese sido un asceta en Europa; simplemente, allá había sostenido otro trato distinto para con sus dineros y para desarraigarse sin advertirlo de los negocios y la sed de rentabilidad. Aunque parece un mero acto de extrañeza, la verdad es que en su tierra natal existía y se mueve ágilmente todavía hoy algo que es y puede llegar a ser conflictivo: *"un dólar puede ser extremadamente deseable para quien no lo tiene"*. ¡ Y vaya que tenía razón;

Aparece un huérfano que aprende con pronta incompetencia el precio de un dólar: Un indiscreto que alumbra la narración, dura, durísima, de William Faulkner; un mirón desasistido que por glotonería se introduce en el cuarto de una joven que trabaja en el hospicio. Es *Luz de Agosto*, cruda narración donde la muchacha transgresora y pecaminosa cae por sí sola en una trampa inusual con el infante entrometido: su amante de turno se arrojó, con arrojo calenturiento, sobre ella, mientras que el huérfano se afana en deleitarse con el sabor de su pasta dentrífica. Ella no quiere y a la vez quiere el entronque; lo rechaza aceptándolo, que sea "rápido", suplica.

La culpa puede tener un precio calculado. Luego de su devaneo, advierte que el niño de cinco años estaba tras de la cortina y escuchó todo ese trájín que envuelve lo obvio pero prohibido. Madox

Ford no está ahí para confirmar su filípica: tres días después buscó al huérfano. Él pensó que recibiría una golpiza por conservar sin proponérselo un testimonio auditivo de una conexión carnal inesperada y moralmente contraindicada. Exageró la insensata con la cuenta que debía pagar por su desliz.

Atemorizado, no sabía qué decir o qué hacer : *"No le miraba la cara, le miraba las manos, y esperaba. Una de ellas estaba crispada en el fondo del bolsillo de la falda. A través de la tela se podía ver que estaba fuertemente crispada. El niño nunca había recibido un puñetazo. Tampoco había esperado tres días a que lo castigasen".* Pero ¡oh!, virtud de la suerte: *"cuando vio que la mano salía del bolsillo creyó que iba a golpearle. Pero no, la mano no hizo más que abrirse delante de sus ojos. Había en ella un dólar de plata. Con una voz delgada, apremiante, la mujer murmuró, a pesar que el pasillo estaba desierto a su alrededor:*

-- Con eso podrías comprar un montón de cosas. ¡ Un dólar! .

Era la primera vez que el niño veía un dólar, aunque no ignoraba lo que era. Lo miró. Lo deseaba como habría deseado la cápsula brillante de una botella de cerveza. Pero no creía que ella se lo diese, porque él no lo habría dado si lo hubiese tenido".

Entre el montón de cosas que podría comprar a cambio de su silencio, no se le ocurría ninguna de momento. La situación lo oprime, mientras tanto la mujer insiste:

-- Un dólar. ¿Lo ves? ¡Podrías comprar muchas cosas. Cosas de comer, todos los días, durante una semana. Y el mes que viene a lo mejor te doy otro". Por alguna razón el niño, pasmado por completo, no acepta la moneda; esperaba el golpe que presentía y que

tampoco le daría la mujer. Ella se desesperó y lo retó a que fuese a la Dirección para decir lo que escuchó tras la cortina de su cuarto. Escapará de ella semanas después, cuando un horroroso campesino lo solicita en adopción.

Realmente no sabemos cuánto vale un dólar. Quizás nunca lo sepamos. Algunos aseguran saberlo. Como Smut Milligan, quien le ofrece a Jack, un granjero en bancarrota, un empleo en su pequeña cobacha donde se juega a los naipes y los dados, además de que se sirve licor destilado en secreto, pero que pretexto vender solamente gasolina entre la intersección de dos condados.

Milligan aparece en *They Don't Dance Much* de James Ross, como un hombre que es pura ambición. Logra construir más tarde un club de carretera que funciona gracias a la tolerancia corrupta de las autoridades locales y federales. Se permiten allí las borracheras de adolescentes con whiskey y cerveza destilados clandestinamente. Se alquilan cuartitos al fondo para el amor ocasional y también se sirven

sabrosos emparedados de jamón y queso.

Jack es socio minoritario de Milligan, está encargado de la barra y protege celosamente la caja registradora. Conoce a detalle todo lo que sucede en el club. Sabe que su socio despluma a clientes y apostadores en la trastienda, jugando al póker con cartas marcadas. Está enterado de que el negocio no camina satisfactoriamente por culpa de los acreedores. Para colmo, Milligan corteja en secreto a Lola, una joven vividora que aprovechando su apetecible anatomía logra salvarse del desastre económico que le sobrevino a su padre y se casa con el hijo de un empresario textilero de la localidad.

Smut Milligan no es tan listo como cree: piensa que un dólar es un dólar y que él sabe muy bien cuál es su verdadero valor. Por eso alardea frente a sus amigos y frente a Lola:



“—Qué mentiroso eres – río ella, y su carcajada parecía nerviosa, como si tuviera miedo de que fuera a entrar alguien respetable y se la encontrará allí”. Milligan mandó pintar un mural francamente cursi para decorar el salón y, al comentar ella su buena factura, le responde: “Para mí este trabajo es una pesadez. Lo que me gusta es el arte. Sudo la gota gorda todo el día para ganarme un puñado de dólares, pero cuando se pone el sol por el oeste me entrego al arte”. No es ningún esteta. Su obsesión es convertirse en un hombre rico y exitoso, también desea olvidar aquel local clandestino disfrazado de gasolinería y taller mecánico en el que perfeccionó su bribonería .

La buena suerte de Milligan no atiende sus llamados. Sus deudas lo abruman y se convence que es real el relato de que un parroquiano, Bert Ford, tiene escondidos en su propiedad más de 15 mil dólares. También decide matarlo y apoderarse de su dinero.



Lo consigue. Jack lo asiste en su macabra operación. No deja rastro de su crimen, pero tampoco quiere compartir el botín. Jack confirma que

su socio si sabe cuánto vale un dólar y decide vengarse de él; sigue sus pasos y, a través de cartas anónimas, enloquece de celos al esposo de Lola. Éste se cobra la afrenta: mata con su pistola a Milligan, le da otro tiro a Lola y él se suicida después . Nada nuevo ocurre, salvo que el mayor acreedor de Milligan se queda con todos los bienes, incluida la caja fuerte donde reposan los dólares de Bert Ford.

Gran dolor el de los arruinados y, proporcionalmente hablando, gran euforia la de los encumbrados. Pero ambas experiencias ocurren dentro de una viscosa atmósfera de fragilidad humana.

Otra especie de heroicidad envuelve a los que se sobreponen a la ruina y retornan a la vida. La épica del billete verde se construye a diario. En el relato *La Boda*, de Scott Fitzgerald, la rivalidad entre posibles

amantes, tema favorito del escritor, se desenvuelve intensamente porque el amor no es un destino seguro. Caroline Dandy se cansó de corresponder el favor de un, sólo en apariencia, tarambana, Michael, durante una larga estancia en París. Se cansó de no entenderlo y de que él no la entendiera. Así de banal o así de profundo el caso. Caroline tiene ahora otro novio , Hamilton Rutherford, del que Michael sabía o había oído decir que “en 1920 había comprado un paquete de acciones con un préstamo de 125. 000 dólares, e inmediatamente antes del hundimiento de la Bolsa lo había vendido por más de medio millón”.

Fitzgerald aclara que Rutherford “no era tan guapo como Michael, pero su vitalidad lo hacía atractivo, y, muy seguro de sí mismo, era autoritario y de la exacta estatura para Caroline”.

Michael se sabe el triste ganador de una justa amorosa que le ha hecho perder a su dama. Rutherford lo convida a su rito de paso machista denominado tradicionalmente *despedida de soltero* . Ha reservado el bar del Ritz y le informa que *después de la boda habrá un desayuno en el Hotel George- Cinq*. No es necesario aclarar que tal invitación es tan verdadera como un billete de trece dólares. Michael se siente un tanto agobiado: las madres de los prometidos han viajado a ese hermoso lugar común llamado París; recuerda que, excepto a la madre de Caroline, detestó a toda su familia por oponerse a su noviazgo. Contrito, expresa junto con el narrador: *¡Qué pieza tan insignificante era él en aquel juego de familias y dinero!* “.

Pero he aquí que Michael recibe repentinamente la bienaventuranza del capitalismo: Una portera descortés, a fuerza de recibir mínimas propinas, le lee un telegrama: Malas, muy malas noticias, dice la mujer: “*Su abuelo ha muerto*”. Michael responde cínicamente: “*No son tan malas. Significa que me corresponde un cuarto de millón de dólares*”. Recuérdese que es el doble del monto inicial de la especulación financiera que encumbró a Hamilton Rutherford. Aún así, el amor no volverá, pues no retorna como un fajo de billetes caídos del cielo sobre un funeral. De nuevo, nadie sabe cuánto vale realmente un dólar. Es necesario regresar a la América profunda para

indagar el precio de un dólar. En *El ángel que nos mira*, Thomas Wolfe hace decir un parlamento a la casi demoníaca madre que ha sido Eliza. Ella sostiene con Ben, su hijo más resentido con el orden familiar en que creció, este diálogo:

" - No puedo pagar esas facturas - dijo Eliza con irritación y un vivo movimiento de cabeza -. No pienses que puedo hacerlo. Y no voy a tolerar tu comportamiento. Todos debemos ahorrar.

¡ Oh, por el amor de Dios! - rió Ben -. ¡ Ahorrar! ¿ Para qué? ¿ Para que puedas gastarlo en uno de los solares del viejo Doak?

Bueno, baja esos humos - dijo Eliza-. No eres tú quien paga las facturas. Si lo hicieras, no te reirías. Y no me gusta que me hables así. Has malgastado hasta tu último penique, porque nunca conociste el valor de un dólar.

¡ O-oh ¡ -- dijo él -. ¡ El valor de un dólar! Por Dios que lo sé mejor que tú. Al menos he sacado algún provecho de los míos. ¿Y qué has sacado tú de los tuyos? Me gustaría saberlo. ¿ Qué bien han hecho a nadie? ¿Quieres decírmelo? - gritó".

Prosigo con el testimonio estridente y no sé qué tan replicable del feroz Gore Vidal. En *Una memoria* alude a un episodio que lo involucra sexualmente con Jack Kerouac y que éste recoge en un relato. Vidal, amigo de la verdad, asienta: *"La noche del 23 de agosto de 1953 fue descrita por Jack en "Los subterráneos" del siguiente modo: el bar San Remo de Nueva York lo ha transformado en el de La Máscara de San Francisco. Carmody es (William) Burroughs. Yo soy Ariel Lavalina. En una carta del 7 de octubre de 1956 a su agente, Jack dice: "Quizá la única difamación se encuentre en Ariel (sic) Lavalina, un retrato quizá reconocible de Gore Vidal".*

Vidal cita en extenso la narración de Kerouac y nos muestra que éste se pasó de ingenioso y de sardónico; lo ridiculiza por su éxito literario y lo dibuja clara y drásticamente como un simple homosexual. La novia de Kerouac, una tal Mardou, los deja a los tres en el bar y se adelanta a su departamento, donde más tarde llegará el personaje que es y no es Kerouac, pues él sigue la fiesta y dice haber dormido en el sofá de la suite que ocupa Lavalina. Se despierta con la cabeza hecha pedazos por efecto de una espantosa cruda. Al parecer salen

juntos y suben a un taxi. Entonces cuenta: *" así que en el taxi me da - le pido - cincuenta centavos pero me da un dólar diciendo "me debes un dólar" y salgo corriendo y salgo a toda prisa bajo el sol caliente..." "Escribiré a Lavalina ahora mismo, adjuntándole un dólar y disculpándome por estar tan borracho y comportarme de un modo que pueda malinterpretar".*

Ante tal distorsión de los hechos, Gore Vidal encara a Kerouac, quien asegura no recordar nada de lo que ocurrió aquella noche. Vidal le refresca la memoria:

"-- ¿ Te acuerdas de lo que te dije a la mañana siguiente?

Nos habíamos despertado en una cama doble a ras del suelo. Yo no bebía mucho en ese tiempo, estaba suficientemente lúcido. Jack estaba crudo. Tras vestirnos dijo que tendría que abordar el metro a dondequiera que fuese que vivía con esa chica negra (Mardou).

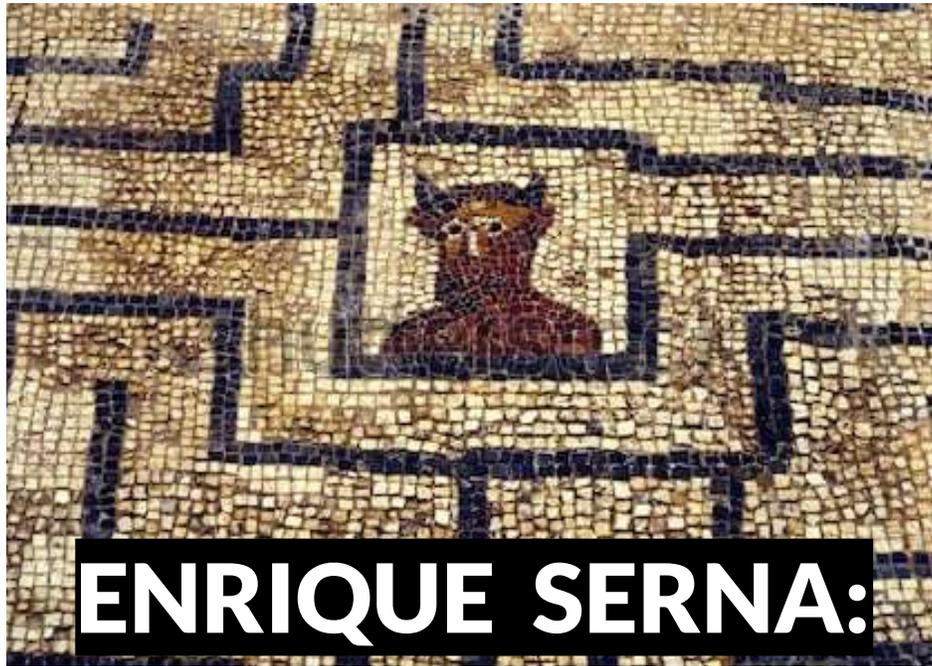
Sólo que no tengo nada de dinero.

Le di un dólar y le dije: Ahora me debes un dólar"

Yo admiro en verdad a los norteamericanos: ellos han podido hablar sin ambages sobre lo que significa un dólar y pelear por su valor con franqueza, a diferencia de nosotros los mexicanos que escondemos cuanto más podemos el posible valor del dinero y ni siquiera enunciamos la fracción monetaria del caso; nos sermoneamos para ocultar nuestra propia codicia y la disimulamos muy bien. No nos gusta la exhortación: *"¡ Hablemos de dinero!"*.

Al final, el valor de un dólar lo tiza cualquiera. Incluso se convierte en una pista que permite la efectividad policiaca: recuerdo al calvo y famoso detective Kojak, repasando las fotos y huellas dactilares de un reincidente ladrón afroamericano, diciéndole al gordinflón de su asistente Stavros: *"Este tipo sería capaz de torcerle el brazo a su madre por un dólar"*.





ENRIQUE SERNA: HOMBRE CON MINOTAURO

Yvonn Márquez

Enrique Serna (1959)¹ es uno de los escritores mexicanos más importantes de la actualidad, reconocido internacionalmente. Escritor prolífico, es autor de novelas como *Señorita México* (1993) y *El seductor de la patria* (2000), así como el libro de cuentos *Amores de segunda mano* (1994), donde encontramos “Hombre con minotauro en el pecho”, cuento que hace gala del estilo de Serna, distinguido por hacer uso de la ironía, situaciones que ponen en evidencia los vicios de la sociedad con un lenguaje satírico y siempre humorístico. En este cuento el autor mexicano crea un artefacto lúdico que aborda temas como la sexualidad, las relaciones interpersonales, la familia, la religión y el arte.

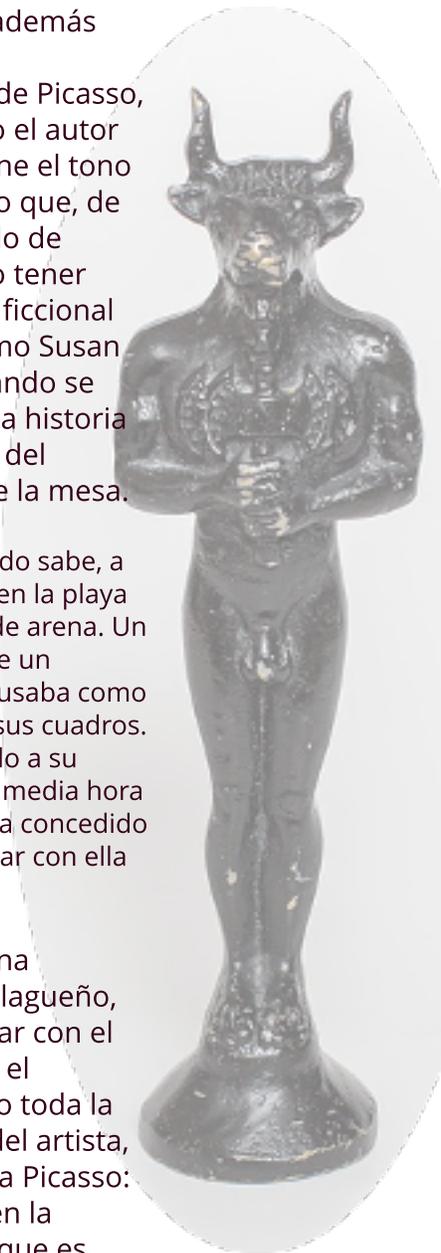
“Hombre con minotauro en el pecho” relata la historia de un niño que ha sido tatuado por Picasso. A partir de ahí vive un vuelco de suerte: de ser pobre, pasa a vivir en un entorno de lujos, de ser humano, pasa a convertirse en un objeto de lujo, de sentirse afortunado comienza una serie de desventuras originadas por su condición ambigua de ser al mismo tiempo humano y pieza de arte, cualidad que en ciertos entornos cancela totalmente su condición humana. El cuento lleva a reflexionar sobre la cosificación del protagonista cuando el cuerpo es usado para crear una obra de arte que comúnmente debiera estar en otro espacio, en este caso, un lienzo.

Con base en los planteamientos de Derrida, toda estructura centrada posee un centro, o bien, “un punto de presencia, un origen fijo [...] este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura [...] sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar *juego* de la estructura” (383). No obstante, este centro tiene una ambivalencia de regir una estructura, pero al mismo

tiempo, escapar de ella. Pensando en este planteamiento, en este cuento vemos al personaje principal cuestionar el mundo que lo rodea desde la centralidad de los planos sociales, simbólicos, religiosos y artísticos. Hay transgresión de ese centro que comenzó con un juego del propio Picasso quien no pudo prever su equívoco al momento de que el tatuaje es interpretado, pues la interpretación se escapa a todo artista. Hay una idea de la cultura como algo en cambio constante que cobra otros sentidos, aunque a simple vista no lo parezca y se muestre anómalo, ambiguo o ambivalente. Todo aquello que mueve a una interpretación, lleva consigo una posibilidad de equívoco, así también el juego entre lo que es consciente e inconsciente, lo irónico y lúdico. Hay una la relación que Serna hace de lo real y lo no real, elementos fusionados que construyen una obra literaria y que además contiene una crítica eficaz hacia la deshumanización del arte y la adquisición de imposturas. Para ello el autor se atreve a crear una historia a través de la figura de Picasso, uno de los artistas más importantes del siglo XX, y a través del pintor malagueño el autor juega con un personaje de la vida real y lo traslada a un hecho de ficción que tiene el tono de un acontecimiento biográfico. Serna plantea una escritura lúdica en el sentido que, de un universo que puede ser real, crea elementos ficticios, sin sentido, con un estilo de escritura que es realista. Para el lector este mundo creado por el autor puede no tener sentido y estar fuera del “sentido común” en la realidad, pero dentro del mundo ficcional del cuento lo tiene, crea su propio sentido común entendiendo este término como Susan Stewart lo plantea y es que el sentido común no es natural sino cultural, aun cuando se considera como tal y se le impone de manera generalizada e universal. Cuando la historia del hombre con minotauro en el pecho es aceptada como una acción resultante del “sentido común” caemos en la cuenta del aspecto lúdico que el autor pone sobre la mesa.

Voy a contar la historia del niño que pidió un autógrafo a Picasso. Como todo el mundo sabe, a principios de los años 50 Picasso vivía en Cannes y todas las mañanas tomaba el sol en la playa de La Californie. Su pasatiempo favorito era jugar con los niños que hacían castillos de arena. Un turista, notando de cuánto disfrutaba de la compañía infantil, envió a su hijo a pedirle un autógrafo. Tras oír la petición del niño, Picasso miró con desprecio al hombre que lo usaba como intermediario. Si algo detestaba de la fama era que la gente comprara su firma y no sus cuadros. Fingiéndose cautivado por la gracia del niño, solicitó al padre que le permitiera llevarlo a su estudio para obsequiarle un dibujo. El turista dio su consentimiento de mil amores y media hora después vio regresar a su hijo con un minotauro tatuado en el pecho. Picasso le había concedido la firma que tanto anhelaba, pero impresa en la piel del niño, para impedirle comerciar con ella (787).

Así comienza la historia de este personaje del cual nunca sabemos el nombre, una narración en tercera persona que cuenta una de tantas anécdotas del pintor malagueño, un hecho curioso: el de tatuar al niño, un gesto que quizá tenía propósito de jugar con el ambicioso turista, en un intento de aleccionar. Sin embargo, al siguiente párrafo el protagonista de la historia se revela, y desecha de este acontecimiento biográfico toda la inocencia: da la verdadera versión de los hechos, de cómo este aparente juego del artista, la inocente burla al padre del niño resulta en un hecho desastroso. Un revés para Picasso: él no sabrá hasta qué punto su broma es tomada con toda la seriedad posible: en la defensa a su obra se gesta la destrucción de un ser humano. En la biográfica, la que es narrada por el protagonista, el niño que lleva el tatuaje en el pecho, desmiente la leyenda: el turista no era otro más que su padre, un ordinario hombre de Cannes, dedicado a cuidar la casa de una millonaria americana, la señora Reeves, quien se autodenomina amante del arte. Este hombre, sin ninguna virtud más que ser católico practicante, sabe también, o mejor dicho se entera quien es Picasso por el periódico local, que el autógrafo es de gran valía, y que puede significar una entrada monetaria más para la numerosa y pobre familia: “Éramos una familia católica practicante a la que Dios daba un hijo cada año, y como nuestros ingresos, indiferentes al precepto bíblico, ni crecían ni se multiplicaban, sufríamos





una miseria que andando el tiempo llegó a lindar con la desnutrición” (788). En estas líneas se pone de relieve un primer rasgo sobre la ambivalencia moral de la sociedad en la que el protagonista crece, pero también cómo un aparente hecho inocente inmerso en una circunstancia perversa da un vuelco a la situación: una-sobre interpretación del minotauro por parte de la señora Reeves. El padre en el afán de ganar unos cuantos pesos, intuye que puede sacar partido a la firma, ignorando si es o no una broma, por tratarse de Picasso, será el primer vendedor de la broma del pintor, y el medio es su propio hijo. Lo que hace Picasso es desplazar la obra artística de su centro, con el afán de desposeerla, en vez de hacer un dibujo en una sencilla hoja de papel y estampar su firma, la sella en la piel del niño con la idea de que un ser vivo será suficiente escudo contra el comercio, e impedir que alguien saque provecho de aquella rúbrica y apreciar el dibujo por sí mismo. Sin embargo, el tatuaje al ser interpretado por la señora Reeves, descrita como una persona tan rica como ociosa, con ínfulas de refinamiento y conocimiento del arte, al ver el minotauro tatuado en el pecho del niño y en su ansia de crecer socialmente coloca la firma y al minotauro en un nuevo centro (piensa que hay una ruptura de la estructura tradicional): ya no el lienzo, ya no el papel, sino la propia piel como medio para plasmar el arte. Ella se asume como la descubridora de una nueva forma de arte que rompe con las “viejas” estructuras y concepciones pictóricas o escultóricas que parece que cobran vida, pero que no tienen vida propia. El cuerpo humano es el nuevo centro, no como motivo, sino como recipiente. Es así como se inaugura en la alta sociedad (una sociedad pervertida, aunque no en extremo, llena pretensión pero sin verdadero conocimiento ni sensibilidad) la “nueva” recolocación del centro, aunque esta circunstancia sella el destino del protagonista, quien en automático se vuelve invisible como persona, como niño, y nadie parece notar que antes que minotauro hay un ser humano, para ellos es de sentido común apreciar una obra que sea de Picasso. El mismo protagonista, al recordarse a sí mismo, sabe que carecía de la consciencia de lo que pasa a su alrededor, que por otro lado, se estaba inventando en ese mismo momento:

En la mesa tenía reservado el sitio de honor. Temiendo que pescara un resfriado, mi madre intentó ponerme la camisa, pero la señora Reeves lo impidió con un ademán enérgico. Un famoso corredor de autos me retrató el pecho, colocando la cámara de tal manera que mi rostro –carente de valor artístico– no estropeará la foto. Su novia, que entonces era cantante de protesta y hoy es accionaria mayoritaria de la Lockheed, me hacía guiños de complicidad, como insinuando la broma de Picasso y despreciaba a esos idiotas por tomárselo en serio (789)

En el anterior extracto podemos comprender que todos han entrado en el juego reinterpretado por la señora Reeves. Es la firma del pintor la que hace que la percepción tatuaje pierda su original propósito y rompa la frontera entre el juego y la realidad. La única persona que parece entender el verdadero juego de Picasso es la cantante de protesta, que por otro lado, se vuelve después parte del sistema al ser años más tarde accionista mayoritaria de la Lockheed, la ironía de Serna es de enorme sutilidad. Mientras tanto, los padres, la señora Reeves, los invitados han entrado en la dinámica, menos el niño con el minotauro, pues no es consciente de lo que pasa a su alrededor: al volverse parte del centro de la atención para los demás, para él sólo significa un cambio en su estilo de vida, porque a pesar de que ha visto todos los cambios, no racionaliza el ‘por qué’ de ellos. El niño con minotauro no entra en el juego porque se ha convertido en el mismo objeto del juego, o dicho de otro modo, en el receptáculo de un nuevo juego, así como el marco es a una pintura o el mármol a la escultura, como el tablero al juego de ajedrez, o las cartas al póquer. El niño con minotauro, de quien no importa su rostro, el color de su piel, o su edad, por lo tanto, no importa tampoco que tenga una familia, el tatuaje de Picasso ha hecho una transformación, como si de pronto hubiera desaparecido el niño (un poco anulado desde antes debido a su numerosa familia) y surgido, de entre las virtuosas manos de Picasso, esta nueva criatura mitad humana, mitad obra de arte, aunque como el

Minotauro de Creta,² hay una parte que es más fuerte que la otra, como el Minotauro era visto como un monstruo, así el niño es visto como una pintura, el uno estaba encerrado en un laberinto físico, el otro está encerrado en un laberinto de circunstancias.

Hay en este cuento de Serna una sutil ironía, un continuo juego en esta realidad que construye que por momentos roza el momento del absurdo, un *non-sense* como lo plantea Susan Stewar: “Nonsense stands in contrast to the reasonable, positive, contextualized, and ‘natural’ world of sense as the arbitrary, the random, the inconsequential, the merely cultural. While sense is sensory, tangible, real, nonsense is ‘a game of vapours,’ unrealizable, a temporally illusion” (4). En el momento en que el niño-minotauro se transforma en un Picasso, el lector duda. ¿Será acaso un episodio real? Y es en ese instante donde la naturaleza lúdica de la narración juega con nosotros. La manera en que Serna lo plantea, la narración está enmadrada de modo en que parece una confesión de vida, un retrato autobiográfico que dibuja un pequeño trozo de una descomposición social escondida detrás del refinamiento del arte, pero que se transforma en un arte mucho más sutil. Un delito tan vulgar como la venta de un niño-minotauro se esconde tras la buena vida en el Mediterráneo. Esa inusual obra de arte que deambula en forma de niño, correteando un gato, se ha vuelto caprichosa, y súbitamente consciente de que posee valor. También muestra rasgos de perversidad, al quemar a su padre con la sopa hirviendo. Y lo que no tendría sentido en un mundo real, tiene la coherencia en ese mundo ficcional, lúdico, irónico, lleno de un lenguaje satírico que cuestiona a la vez las imposturas alrededor del mundo del arte. Lo vemos al momento de la revelación del niño:

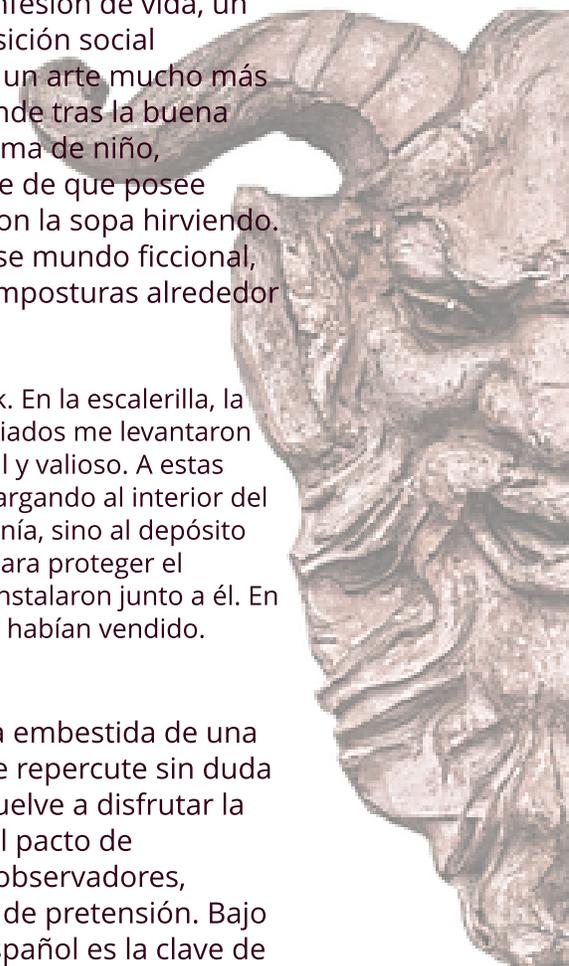
Abrí los ojos demasiado tarde, cuando tomamos el avión para Nueva York. En la escalerilla, la señora Reeves se despidió de mí con un lacónico *take care* y dos de sus criados me levantaron del suelo, tomándome delicadamente por las axilas, como un objeto frágil y valioso. A estas alturas me sentía como un verdadero monarca y creía que me llevarían cargando al interior del jet. Así lo hicieron, pero no a la sección de la primera clase, como yo suponía, sino al depósito de animales, donde me envolvieron en una gruesa faja de hule espuma para proteger el minotauro contra raspones. Perkins maulló vengativamente cuando me instalaron junto a él. En su jaula parecía más libre y humano que yo. Entonces comprendí que me habían vendido. Entonces lloré (791).

En este momento de conciencia del personaje encontramos también la embestida de una crítica a la percepción del arte, su deshumanización, este ambiente que repercute sin duda en el niño-minotauro: “Endurecido por la pena y el ultraje”, dice, se resuelve a disfrutar la pérdida de su humanidad y su nuevo rol de objeto de lujo aceptando el pacto de mantenerse inmóvil y como tal, debe aguantar los comentarios de los observadores, aquellos “conocedores del arte” que lanzan al vacío palabras colmadas de pretensión. Bajo esta lógica, entran en un nuevo “el juego Picasso”, la firma del pintor español es la clave de entrada, y ante aquella debían interpretar el papel de conocedores:

—El minotauro es símbolo de virilidad. Picasso ha plasmado en el pecho del niño sus ansias de rejuvenecer, utilizando el tatuaje como un hilo de Ariadna que le permita salir de su laberinto interior hacia el paraje solar de la carne y el deseo.

—Digan lo que digan, el tema de Picasso fue siempre la naturaleza humana. Es natural que su interés por el hombre lo haya conducido a prescindir del lienzo y a pintar directamente sobre la piel del hombre, para fundir el objeto y el sujeto de su expresión plástica (791-792).

En estas líneas el pleno sentido lúdico del cuento: la burla a la interpretación vacía, carente de sentido más profundo de análisis, el que es dicho, o más bien lanzado con el ánimo de afectación, la ironía que genera Serna como una condición lúdica de su narrativa, lo hallamos en especial en este cuento. Hay una crítica a la falsedad del arte, a la sobreinterpretación. También al artista. Artista, arte y percepción entran en el juego en este



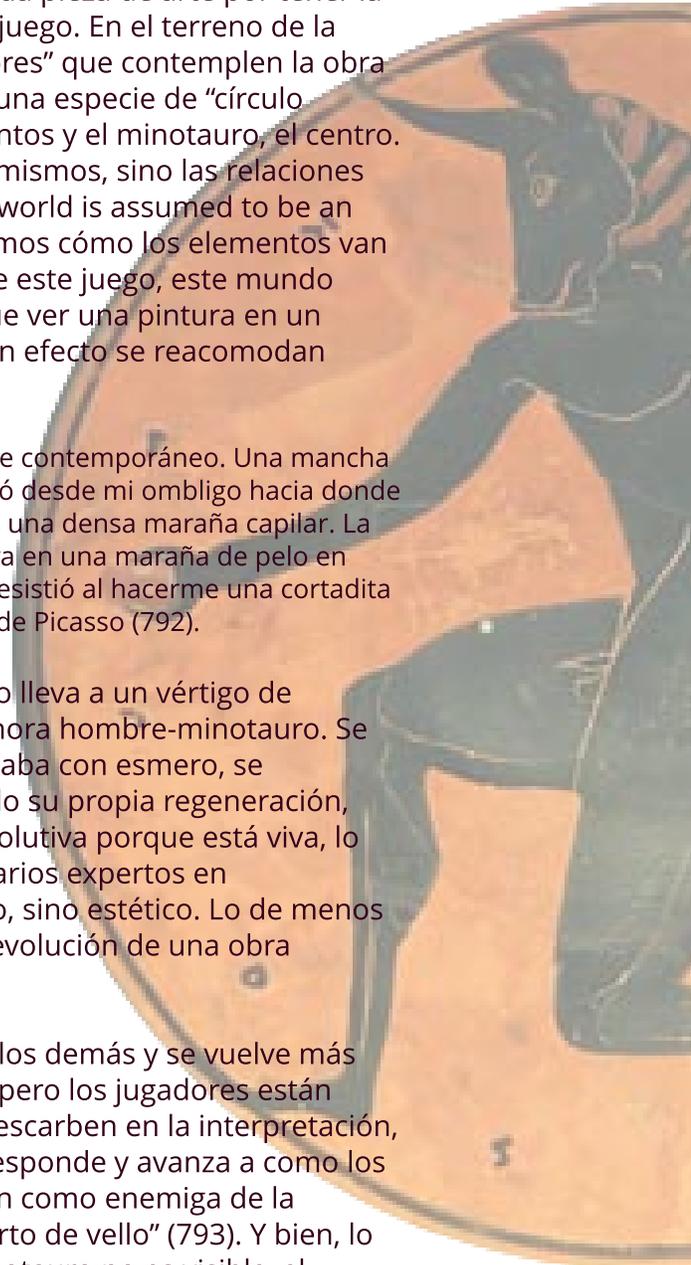
cuento. "Artistas" que dejan a un lado la maestría y apuestan por la broma, piezas que son cualquier cosa, objetos ordinarios que al ser cambiados de "centro", puestos en un museo, se vuelven arte.

El autor juega con el desconcierto que (nos) provocan los espectadores del niño-minotauro (genera una metacomunicación con el lector), comenzando por el padre y la señora Reeves, quienes de entrada no entienden "el juego Picasso" y crean el suyo, que al tener contacto con más espectadores, el juego-realidad crece como una bola de nieve: es el juego de "la sobre-interpretación". El niño-minotauro se volvió una codiciada pieza de arte por tener la firma de Picasso, que funciona como una clave para entrar al juego. En el terreno de la ficción, el niño-minotauro necesita de una cierta clase "jugadores" que contemplen la obra de arte y lo bauticen con su comentario para estar dentro de una especie de "círculo mágico" del juego, uno donde las obras de arte son los elementos y el minotauro, el centro. Susan Stewart considera que la cultura no son los elementos mismos, sino las relaciones constantes que genera entre esos mismos elementos: "social world is assumed to be an interpreted world" (14). En este sentido, en el cuento observamos cómo los elementos van cambiando constantemente incrementando la complejidad de este juego, este mundo creado, donde las piezas se han acomodado de tal manera que ver una pintura en un cuerpo tenga. Las piezas exigen una nueva interpretación. Y en efecto se reacomodan cuando el niño comienza a ser hombre:

Tenía 16 años cuando mis hormonas declararon la guerra al arte contemporáneo. Una mancha de vellos negros cubrió primero las piernas del minotauro, subió desde mi ombligo hacia donde comenzaba la cabeza de toro y acabó sepultando el dibujo bajo una densa maraña capilar. La señora Reeves no había previsto que su propiedad se convirtiera en una maraña de pelo en pecho. Desesperada, intentó rasurarme con una navaja, pero desistió al hacerme una cortadita que –para desgracia suya y regocijo mío– borró la o de la firma de Picasso (792).

Este reacomodo de las piezas lejos de generar un estatismo, lo lleva a un vértigo de interpretaciones que van minando la solemnidad inicial del ahora hombre-minotauro. Se rompen las barreras de ese orden y la pieza que antes se cuidaba con esmero, se contemplaba con solemnidad se transforma y va construyendo su propia regeneración, transforma su naturaleza contemplativa en una naturaleza evolutiva porque está viva, lo cual no resta su condición de objeto: "Vinieron en su auxilio varios expertos en conservación de pintura. Para ellos el problema no era técnico, sino estético. Lo de menos era depilarme con cera, pero ¿tenía derecho a interrumpir la evolución de una obra concebida para transformarse a través del tiempo?" (792).

El hombre con minotauro en el pecho va re-significando para los demás y se vuelve más incomprensible su relación con el mundo del sentido común, pero los jugadores están inmersos en su rol y no parecen darse cuenta que entre más escarben en la interpretación, lejos de profundizar, se vuelve absurda. Y como todo juego, responde y avanza a como los demás jugadores se desempeñen: "Temiendo que la señalaran como enemiga de la vanguardia, la señora Reeves aceptó dejar el minotauro cubierto de vello" (793). Y bien, lo que parece ser un alivio para el hombre, pues mientras el minotauro no es visible, el hombre lo es, se convierte en una mayor degradación. Los jugadores de este juego sin sentido encuentran más atractivo en lo que estaba oculto: "Si el minotauro desnudo había causado sensación, tapizado de pelos alcanzó un éxito espectacular" (793). Los jugadores vieron en la desaparición momentánea del minotauro el cielo abierto a su imaginación, y vieron viva su posibilidad de interpretar. Donde no hay nada es más fácil dar significados, porque puede otorgársele cualquier sentido, se crea de la misma materia de quien otorga el juicio de valor. Así la ausencia del minotauro fue llenándose, ahora con la participación activa del hombre:



Ahora los *georgeus* eran demenciales, eufóricos, y algunos invitados que no se conformaban con elogiar lo inexistente me acariciaban la pelambre del pecho arguyendo que la intención de Picasso había sido crear un objeto para el tacto. De las caricias masculinas me defendía con patadas y empujones, pero mis rabietas entusiasmaban a los agredidos en vez de aplacarlos y había quienes exigían, con permiso de la señora Revver, que les pegara de nuevo y con más fuerza.

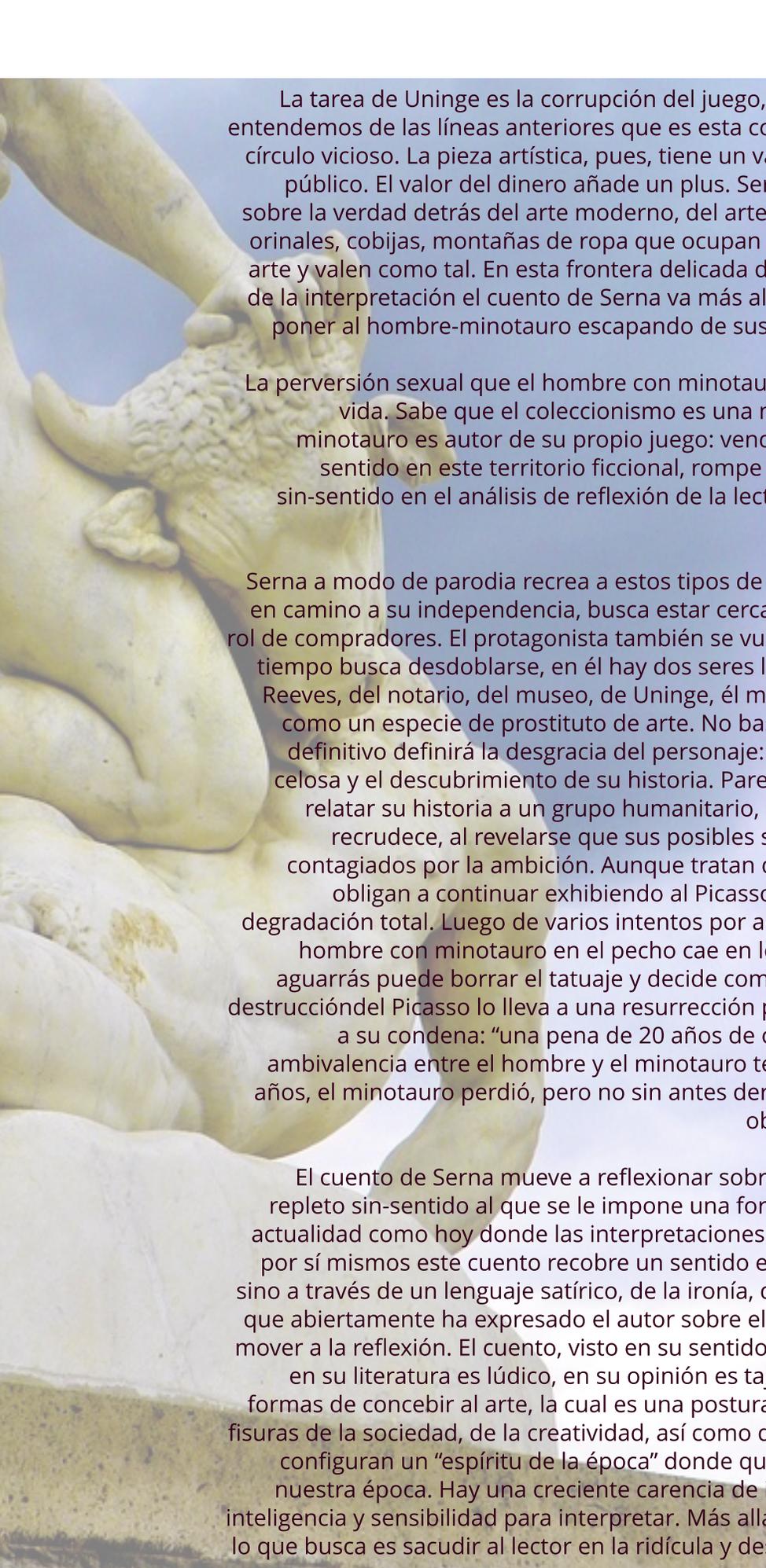
—Cuando el muchacho golpea —exclamó un día un crítico del *New Yorker*, sangrando por la nariz y boca— la protesta implícita en el minotauro se vuelca sobre el espectador, haciéndole sentir en carne propia la propia experiencia estética (793).

Hay un punto de liberación del ser humano en el hombre-minotauro, un momento en el que su propia naturaleza viva se funde con el tatuaje de Picasso, un punto donde entra en el juego como generador de emociones e incluso dolor físico, aunque la interpretación siga siendo supuesta, superpuesta, inventada. En este juego vacío de significación donde todo puede otorgársela, las circunstancias vuelven a recolocar las piezas, para una mayor degradación del protagonista. Es la muerte de la señora Reeves, la jugadora principal, la que de nueva cuenta provoca la descolocación. La muerte de ella hace que se pierda el último resquicio humano con el que es tratado el hombre-minotauro. A través de una cláusula es “donado” al museo New Blackwood, en North California.

En este punto de la historia, el protagonista despierta de su letargo. El cambio de situación al verse en la casa del “vulgar” notario de la señora Revees, quien lo retiene para disfrutar al hombre con minotauro como parte de su colección personal. En este punto hay una suspensión del anterior juego: ya no hay quien pueda valorar al minotauros, sólo hay quien desea usarlo. El verse rebajado de categoría desencadena la fuga, y el minotauro por fin es libre de actuar. Se convierte en una obra de arte vagabunda, que debe robar y aprende el oficio de carterista de Franklin Ramírez, quien da su juicio sobre la calidad del tatuaje y desde su perspectiva el minotauro era sólo una parte del hombre, la cual además estaba mal dibujada “aquello era un monigote deforme” (794). Ramírez, quien mientras se mantiene lejos de la clave del juego no tiene mayor malicia, al tener conocimiento de lo que hay detrás de esa firma, traiciona al hombre para sacar partido del Picasso, no obstante, en vez de cobrar la recompensa, Frank es traicionado a la vez por el protagonista quien lo acusa de perversión de menores: “Él se había portado como Judas, pero yo no era Jesucristo”. Observamos de nueva cuenta el lado oscuro del protagonista, quien aunque inocente, no es ingenuo. Una vez puesto el minotauro de nueva cuenta en su papel de objeto, su degradación es inminente: sobreviene el encierro en un museo, donde su condición humana se sostiene al mínimo.

La última parte del cuento es quizá la más dramática al perder todo su valor solemne. El hombre con minotauro en el pecho es robado por el mafioso Kranz quien regalará la pieza a Uninge, su mujer, quien representa quizá la otra cara de la moneda de la sofisticación del arte: el repudio a la impostura elitista. Mas el juego no acaba, se vuelve el revés de éste, donde la regla es la perversión. El juego se vuelve vulgar. Exige una impostura diferente, un sobre-conocimiento del arte que motive su desprecio, una consciencia de su cosificación y por lo tanto humillar a la obra por la falsedad que desencadena:

Yo me rio de Picasso y de la gente que lo admira, empezando por tu antigua dueña, que en paz descansa. Pobre ballena, se creía culta y sublime. Yo vengo de vuelta de todo eso. Estamos en la edad de la impostura, cariño. El arte murió desde que nosotros le pusimos precio. Ahora es un pretexto para jugar a la Bolsa. Yo muevo un dedo y la tela que valía 100 dólares en la mañana se cotiza en cincuenta mil por la noche. Si hago estos milagros, ¿no crees que también puedo quitarle valor al arte? (798-799).



La tarea de Uninge es la corrupción del juego, su degeneración. Pero al mismo tiempo, entendemos de las líneas anteriores que es esta corrupción del arte el que comienza con el círculo vicioso. La pieza artística, pues, tiene un valor de marketing es más atractivo con el público. El valor del dinero añade un plus. Serna nos mueve nuevamente a reflexionar sobre la verdad detrás del arte moderno, del arte conceptual, de aquellos trozos de papel, orinales, cobijas, montañas de ropa que ocupan lugar en museos y se ven como obras de arte y valen como tal. En esta frontera delicada de la interpretación como juego y el juego de la interpretación el cuento de Serna va más allá, desenvuelve la ironía hasta el límite al poner al hombre-minotauro escapando de sus captores para prostituirse por sí mismo.

La perversión sexual que el hombre con minotauro tuvo con Uninge es ahora su modo de vida. Sabe que el coleccionismo es una necesidad de lo que gustan del “arte”, y el minotauro es autor de su propio juego: vender sexo con una obra viva. Y lo que tiene sentido en este territorio ficcional, rompe la frontera hacia la realidad, lo que es un sin-sentido en el análisis de reflexión de la lectura, tiene sentido en los círculos del arte contemporáneo.

Serna a modo de parodia recrea a estos tipos de coleccionistas. El hombre con minotauro en camino a su independencia, busca estar cerca de este círculo, quienes pueden jugar el rol de compradores. El protagonista también se vuelve su propio jugador, aunque al mismo tiempo busca desdoblarse, en él hay dos seres la pieza de arte y el sustituto de la señora Reeves, del notario, del museo, de Uninge, él mismo se vuelve comerciante de sí mismo, como un especie de prostituto de arte. No bastando con todo aquello, un último revés definitivo definirá la desgracia del personaje: su arresto al ser delatado por una mujer celosa y el descubrimiento de su historia. Parecería el momento de un giro completo al relatar su historia a un grupo humanitario, pero vemos como el juego de la ironía se recrudece, al revelarse que sus posibles salvadores de la cosificación son también contagiados por la ambición. Aunque tratan de humanizar al protagonista, también lo obligan a continuar exhibiendo al Picasso que hay en él. Finalmente sobreviene la degradación total. Luego de varios intentos por acostumbrarse a su condición ambigua, el hombre con minotauro en el pecho cae en los vicios; por descuido descubre que con agarrás puede borrar el tatuaje y decide cometer el crimen: “asesinar” al Picasso. Esta destrucción del Picasso lo lleva a una resurrección personal como ser humano, pero a la vez a su condena: “una pena de 20 años de cárcel a quien destruya obras de arte”. La ambivalencia entre el hombre y el minotauro terminó, después de haber ganado tantos años, el minotauro perdió, pero no sin antes derrotar al hombre. “¿Qué pasa cuando una obra destruye a un hombre?”, se pregunta.

El cuento de Serna mueve a reflexionar sobre el arte moderno. A veces parece ser un repleto sin-sentido al que se le impone una forma de interpretarlo, no obstante, en una actualidad como hoy donde las interpretaciones van más allá de lo que los objetos hacen por sí mismos este cuento recobre un sentido especial, de crítica sin serlo abiertamente, sino a través de un lenguaje satírico, de la ironía, del juego. Esta postura concuerda con las que abiertamente ha expresado el autor sobre el compromiso del artista, en este caso, de mover a la reflexión. El cuento, visto en su sentido lúdico, es también un reclamo. Mientras en su literatura es lúdico, en su opinión es tajante, Serna no empatiza con estas nuevas formas de concebir al arte, la cual es una postura cada vez más creciente y que exhibe las fisuras de la sociedad, de la creatividad, así como del poder como de la opinión pública que configuran un “espíritu de la época” donde quizá, sea más importante el sin sentido de nuestra época. Hay una creciente carencia de inteligencia y sensibilidad para crear y de inteligencia y sensibilidad para interpretar. Más allá del funcionamiento estético del cuento, lo que busca es sacudir al lector en la ridícula y deshumanizante manera de percibir lo que

debería enaltecer al hombre, si pensamos en el arte como una función vital, necesaria, pero sobre todo distintiva de cualquier otro ser viviente, que lo enriquece, no que lo envilece, que debería crear como esencial propósito un lenguaje que comunique, no que encripte, que despierte los aspectos de la emoción estética, y busque, sobre todo, trascender lo utilitario. Pese a todo el idealismo, el factor utilitario se impone, desde siempre, que limita o enriquece, pero como característica más pura, el arte es concebido desde su cualidad de excepcional.

Visto desde este ángulo, el cuento de Serna, publicado en 1994, tiene 25 años y la crítica que presenta es más actual que entonces. El ritmo desenfrenado de las realidades digitales ha exacerbado el crecimiento de este sin sentido, y que como las cajas chinas, van cubriendo y destapando nuevos aspectos de este juego en el que se ha convertido el arte y que cada vez va cobrando más sentido en la realidad actual. Parece ser que, como los personajes del cuento, el juego está puesto sobre la mesa y todos los miembros de la sociedad toman un papel, aunque el juego sea absurdo, es lo que tiene sentido en este momento. Como menciona Stewart: se transforma el tema común del mundo de la vida cotidiana en *non-sense*, y crea una reversión y una inversión, provoca que su complejidad vaya al máximo o al mínimo, incapaz de detenerse. Esta ruptura de las barreras del sentido y sin sentido implica una transformación que hace que el juego se repita simultáneamente porque como todo texto, depende de la interpretación.

Notas-

¹ Enrique Serna nació el 11 de enero de 1959, en la Ciudad de México. Narrador y ensayista. Estudió lengua y literaturas hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha colaborado de en diferentes medios periodísticos como *Confabulario*, de *Novedades*, en *Crítica*, *La Jornada Semanal*, *Letras Libres*, y *Sábado*. Entre sus reconocimientos más importantes tiene el Premio Mazatlán de Literatura 2000 por *El seductor de la patria*; el Premio Nacional de Narrativa Colima para Obra Publicada 2004 por *Ángeles del abismo*. En su haber tiene los libros de cuentos *Amores de segunda mano* (Cal y Arena, 1994); *El orgasmógrafo*, (Plaza & Janés, 2001); *La palma de oro*, (CONACULTA/Aldus) y *La Centena*, (Narrativa, 2004). En ensayo: *Las caricaturas me hacen llorar*, (Joaquín Mortiz, 1996). En novela tiene títulos como: *Uno soñaba que era rey*, (Plaza y Valdés, 1989); *Señorita México*, (Plaza y Valdés, 1993), *El miedo a los animales*, (Joaquín Mortiz, 1995); *El seductor de la patria*, (Joaquín Mortiz, 1999), *Ángeles del abismo*, (Joaquín Mortiz, 2004); *Fruta verde*, (Planeta, Autores españoles e iberoamericanos, 2006) y en crónica tiene el libro *Giros negros*, (Cal y arena, 2008).

² La versión más extendida dice que Minos, hijo de Zeus y de Europa, antes de ser el rey de Creta oró a Poseidón suceder en el trono a Asterión. En respuesta, Poseidón envió de los mares a un hermoso toro blanco, al el cual debía ser sacrificado en su nombre, como ofrenda a la promesa cumplida. Sin embargo, Minos quedó maravillado por la belleza del animal, y lo ocultó entre su rebaño. A cambio, quiso engañar a Poseidón sacrificando otro ejemplar de su rebaño. Cuando Poseidón se enteró, decidió vengarse e inspiró en Pasífae la necesidad de unirse al toro blanco. De esta unión nació el Minotauro, llamado también *Asterión*.

Bibliografía-

- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." Trd. Patricio Peñalver. Antrophos. Editorial del hombre. 1989. pp. 383-401.
- Serna, Enrique. "Hombre con minotauro en el pecho." *Antología de Cuento Mexicano Moderno*. Ed. Rusell M. Cluff and *et all*. DF: UNAM, Universidad Veracruzana, Ed. Aldus. 2000. pp. 787-805.
- Stewart, Susan. *Nonsense: Aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1979. pp. 3-15.



SANGRE VIENESA



Leandro Arellano

A Jorge Castro-Valle

Imperio y fin de siglo

II Hay momentos, palabras o situaciones que por sí solas constituyen un universo, que poseen una fuerza de sugestión intensa y luego a su alrededor se concatenan otras asociaciones. El Imperio austro-húngaro arrastró en su caída a una etapa enérgica de la historia mundial. De 1867 a 1914 se extiende el imperio del Káiser Francisco José de Habsburgo. “El Imperio perdido”, tituló José María Pérez Gay el magnífico libro que dedica al estudio de esa etapa austriaca sin igual. Un tramo extenso de ese periodo coincide -poco más, poco menos- con la *Belle Époque*, la corriente de transformación económica, social y cultural que floreció en Europa con distintos nombres -y con variantes también en otras partes-, a la que impulsaban sobre todo los nuevos descubrimientos, así como una fe amparada en la “aparición de los automóviles, los ferrocarriles metropolitanos, los primeros aviones, el teléfono, el telégrafo, la bombilla eléctrica, el motor de combustión interna...” escribió José Emilio Pacheco.

Derrotada en la Guerra del 98, España pierde los últimos territorios coloniales bajo su control -Cuba y Filipinas, Puerto Rico y Guam-, los que entraron automáticamente en la órbita de la nueva potencia

mundial: Estados Unidos. Al tiempo que este país aflojaba sus músculos ensanchando su poderío, el colonialismo se afianzaba, el capitalismo se expandía y al otro extremo del globo Japón sorprendía con su fuerza. Dos potencias no europeas -Japón y Estados Unidos- anunciaban el fin de la hegemonía del viejo mundo.

Austria -una nación pequeña con una historia extensa- se regocijaba con optimismo por el desarrollo material y cultural alcanzado. El Imperio de los Habsburgo sobrevivía por seis siglos con mayor gloria que pena. Su derrumbe lo provocó el asesinato en Sarajevo del príncipe heredero, Francisco Fernando -sobrino y sucesor designado del Emperador Francisco José-, el 28 de junio de 1914. El atentado desató la Primera Guerra Mundial.

El Emperador Francisco José gobernó doce naciones durante tres generaciones. Murió en noviembre de 1916, a los 86 años. Con él acaba una era y llega a su fin el gobierno de la casa real de los Habsburgo, cuyo reinado prevaleció por más de medio milenio en el corazón de la Europa Central, la Mitteleurope. Hacia 1276 Rudolf von Habsburg, rey alemán, derrotó a Ottokar de Bohemia, obteniendo con ello, también, el título de Rey de Austria. Muchos años después, el emperador Carlos V -quien acumuló todos los reinos de sus padres y abuelo- cedió a su hermano Fernando las posesiones austriacas.

Viena cultural

Viena es una de las ciudades más acaudaladas del planeta. De mediano tamaño, su historia excede a la de otras grandes metrópolis. Durante el siglo veinte transitó, para decirlo de un tiro, primero por las glorias del Imperio, luego por la calamidad nazi y sus secuelas y al final por el periodo de la paz entredicha de *La guerra fría*.

Viena ha constituido en distintas épocas la frontera física y espiritual entre Oriente y Occidente. Capital del Imperio y luminaria de la Europa Central, como otras ciudades de esa región encierra en su carácter y en sus venas una dosis de melancolía, perceptible a la sensibilidad del forastero amoroso. Claudio Magris lo registró así: la melancolía es una característica de la Mitteleurope.

El maestro Rufino Tamayo inauguró una exposición de su obra en Viena al mediar los ochenta, cuando era yo un joven diplomático en nuestra Embajada. Me correspondió entonces acompañarlo a varias actividades, de las que guardo algunas anécdotas cordiales. Una sobre todo: luego de varios argumentos, sólo hasta que detuve el coche durante unos minutos a las puertas de un MacDonal´ s, el pintor se persuadió –lo sabía teóricamente- de que Austria pertenecía efectivamente a Occidente.

La cultura en Austria equivale a un recurso natural, escribió Lonnie Johnson (Introducing Austria. A Short History, Viena, 1987), antiguo Director Asociado del Instituto de Estudios Europeos de Viena. Los Alpes y Mozart son marcas más atractivas y prominentes que las etiquetas de la economía y la propaganda capitalistas: eficiencia, productividad, competencia, etc.

A través de los siglos Viena ha generado arte y ciencia en todas sus manifestaciones. Sin exagerar, su nombre es

sinónimo de cultura. Durante el imperio de Francisco José el florecimiento cultural fue especialmente inmenso. No hubo disciplina o arte en el que Viena no haya inventado, renovado o impulsado: música, pintura, economía, arquitectura, psicología, urbanismo, literatura... Pocos faros de las artes y las ciencias iluminaban tanto o competían con la Viena en ese periodo.

La cultura de la aristocracia austriaca, profundamente católica, era sensitiva y plástica, alejada de la legalista y puritana de la burguesía y de la judaica; y a diferencia de la del Norte alemán, filosófica y científica, la cultura tradicional austriaca ha sido fundamentalmente estética.

El arte se convirtió en religión. Artistas e intelectuales derramaban sus creaciones sobre una población ávida de novedades culturales. Arthur Schnitzler y Hugo von Hofmannsthal se tornaron líderes en literatura en tanto que Camilo Sitte y Otto Wagner se convirtieron en pioneros del pensamiento moderno sobre la ciudad y el urbanismo. Así fue como la Ringstrasse se convirtió no sólo en una hermosa avenida sino en la manifestación visual de los valores de una clase social.

En 1897 Otto Wagner encabezó el grupo de artistas plásticos que se abrió a las corrientes e innovaciones europeas y al *Art nouveau*, y que Klimt presidió en el movimiento artístico llamado

Secesión. Igual, acontece que así como Kokoschka lanza una ofensiva contra la estética de la pintura, Schoenberg lo hace en música, siendo su mayor aportación la creación del doceavo tono.

¿Cómo decir –sin que suene mal- que Viena mantiene la belleza de una depurada tarjeta postal? Las palabras no pueden transmitir todos los matices de la sensibilidad. La cultura crece con el desarrollo material y al revés. El crecimiento



económico de Austria durante el Imperio de Francisco José creó el fundamento para que un creciente número de familias buscasen un estilo de vida aristocrático, ligando el arte con el estatus social. En ese ambiente floreció la obra de Johann Strauss hijo.



Bailar y vivir

El vals –escribió José Emilio Pacheco- fue el rock del siglo XIX, la primera música que resonó al mismo tiempo en todo el planeta y simbolizó el vértigo, la proximidad y el alejamiento del deseo.

La palabra vals proviene, nos dice el Diccionario de la Real Academia, del alemán *walzer*, de *walzen*, dar vueltas. Consiste en una danza rural de origen alemán que ejecutan las parejas con movimiento giratorio y de traslación. Se acompaña con música de ritmo ternario, cuyas frases constan generalmente de 16 compases en aire vivo, explica el diccionario. En su segunda acepción señala que es la música de ese baile. En resumen, el vals es el baile mismo.

Miembro de un linaje de compositores connotados, Johann Strauss II adquirió la mayor fama y reconocimiento entre ellos, superando a su padre -del mismo nombre-, compositor de *La marcha de Radeztky*. Johann II nació en el séptimo distrito vienes el 25 de octubre de 1825 y murió en 1899. Hace 120 años. Su nombre es sinónimo de vals, el baile favorito de los salones imperiales de Viena.

Johann Strauss compuso un volumen considerable de música, pero en el vals alcanzó la plenitud. Todos reconocemos sin esfuerzo su estilo y sus creaciones con sólo escucharlas: *Cuentos de los bosques de Viena*, *Danubio azul*, *Emperador*, *Voces de primavera*, *Vida de artista*, *Sangre vienesa...*

Compositores de muchos países han creado valeses célebres, pero el género debe su popularidad sobre todo a él. Y no es improbable que el vals represente

la faceta romántica y feliz del Imperio de Francisco José. Todavía en la actualidad, en los salones inmensos y deslumbrantes de la Neue Hofburg, allá por las orillas del invierno, la sociedad vienesa celebra el Oper Ball. Ahí se acerca uno con certeza a la acogedora herencia del Imperio y a la cultura transfigurada en el ser.

La contención personal, íntima de José Emilio

Pacheco no le impedía desbordar su erudición, para fortuna de sus lectores. La cultura de la Mitteleuropa le atraía poderosamente y como consecuencia dejó por aquí y allá comentarios, observaciones y juicios memorables. Anotó, por ejemplo, que “Sólo otro vals le disputa al *Danubio azul* el privilegio de ser tocado todos los días, a toda hora y en todo el mundo”. Se refiere a *Sobre las olas*, la magna creación de Juventino Rosas, “...la obra más universal de todas las producidas por las artes mexicanas”. También se pregunta ¿Por qué los valeses vieneses son alegres y en cambio los mexicanos padecen de una tristeza y melancolía sólo igualadas por la música andina?”

Otra forma de la felicidad

Más allá de su sensibilidad, no acabo de entender cómo –en plena niñez y en el Bajío mexicano- mi hermana mayor desarrolló y nos infundió una profunda afición a los valeses de Strauss. El caso es que algunos lustros después, nuestra estancia en Viena por unos años probó ser una etapa tocada por la dicha.

“Esta patria desconocida –escribió Claudio Magris-, en la cual se vive con una cuenta en números rojos, es Austria, pero también es la vida, amable y –en el borde de la nada- feliz”.

CDMX, marzo de 2019



Jesús Mayagoitia. **Energía Plesa**. 1100 x 3000 x 70 cms. Técnica: Productos industriales de acero pintado. Colección: Plesa Anáhuac. 2012.

VE POR TU FUTURO

Pablo Gálvez

El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.

J. L. B.

V*Yo amo con el hígado, le dijiste; al corazón le dio cirrosis. Ella —menudita y esbelta, de diecimuchos o veintipocos— se rio como si oyera un chiste, como si estuvieran sobrios y no fueran las tres de la mañana; como si no supiera que iban a terminar revolcándose justo ahí, en el jardín, y no sospechara desde los primeros besos mordelones que te gustaba jugar rudo, y que tras resistirse algunos minutos colmaría tu paciencia y acabarías por someterla entre la hierba; por desgarrar su blusa, arrancarle las pantaletas y penetrarla a tus anchas: camino al paraíso todo es lo tierno de esas tetas, la firmeza bien torneada de los muslos, el olor a hembra en brama que impregna la madrugada, que baña con su rocío el pasto, y tú, y tú... Llegaste. Veías ese rostro desencajado por el gozo, gimiente; ebrio ahora de*

lujuria saciada, te regodeaste en los gritos, sin reparar en que terminarían por escucharse más que la música, y fue entonces que la fiesta se convirtió en un calvario, porque vino su hermano y salpicó los arriates con tu sangre, te tumbó tres dientes, te quebró dos costillas y te dejó tan maltrecho que no pudiste caminar por semanas.

Tuviste que conseguir médico y abogado: el uno te prescribía tortuosos tratamientos, presupuestos de piezas dentales; el otro te azuzaba a contrademandar, alegando que podía probarse que fue consensual, y que el energúmeno ése había sido el verdadero agresor; te extendieron un estimado de sus honorarios: no podías pagar ninguno. Como siempre, cada que el mundo te rebasaba, mejor te pusiste a beber. El arraigo domiciliario fue una burla más que otra cosa: te era por completo imposible huir. Mientras sanabas, única razón por la que no te arrestaron, seguías con las ascuas de la espera: más que la fecha del juicio, dabas ya por sentada tu



Jesús Mayagoitia. **Aire y Agua**. 600 x 280 x 140 cms. Técnica: Acero inoxidable sandblasteado y agua. Colección: Gobierno de la Ciudad de México. 2006.

condena, y podías oír el *culpable* del tribunal a coro. Te sentías inerme totalmente; en un limbo de zozobra, en el purgatorio.

Pasaron dos meses y su hermano vino a verte. Temeroso, le ofreciste tu última cerveza. El mocetón ni se molestó en rechazarla; te lo soltó en seco: *está embarazada; cástate con ella y te retiramos los cargos*. Te atragantaste con el sorbo que tenías en el cogote y sin querer le escupiste unas gotas en la mejilla. *Si dices que no*, hizo tronar sus nudillos como final de la frase. Resultó que ella era la hija de una familia pudiente, de perfil público, político; una que no podía permitirse un escándalo. Borracho, con terror de que esta vez fueran la quijada y el costillar enteros y, sobre todo, con la perspectiva milagrosa de que tus huesos no irían a dar a la cárcel, accediste sin reparos.

A la voz de *acepto*, te alcanzó el futuro; ni lo viste venir, te cayó encima como jauría de un solo cancerbero, y de repente ya estabas en el infierno. El momentáneo alivio de no haber ido a prisión se extinguió en el acto; te fulminó la certeza de que, después de todo, no pudiste conservar tu libertad. El presente nunca fue tan tenso y pesado como este

ahora frente el altar: el pasado realmente había caducado, te abandonó para siempre y supiste justo entonces que las cosas no volverían a ser lo que fueron hasta ayer. Ella, en su ajuar blanco abultado por el vientre, le sonreía nerviosa a su parentela y evadía tu mirada, como adivinando lo que pensabas: que ésa que en aquella noche beoda te pareciera la muchacha más guapa del mundo, era desde ya una Moira aborrecible. Tras descarnarte a dentelladas, el futuro volvió a huir más allá de tu vista con la sentencia del cura: *hasta que la muerte los separe*.

* * *

Desde luego, tú no querías casarte con ese adefesio alcohólico y chimuelo que te ultrajó. *No: no te amo y nunca podría hacerlo*, anhelaste responder. *Sí*, dijiste; *acepto*, tuviste que pronunciar.

Esa maldita fiesta acabó por sellar tu triste destino, puso el último clavo de tu ataúd (“matrimonio y mortaja...”, pensaste): esto de ahora ya no podía llamarse vida. Un mal chiste, eso era. Sólo querías sentirte como una muchacha normal, salir a divertirse y olvidar por una noche las cuitas de cada día. Liberarte: no ser más una muñequita de porcelana, la niña mimada y sobreprotegida. Y qué pasó: nada más confirmaste que todos los hombres son la misma porquería. Que tú no eras, a sus ojos, sino un vil trozo de carne, jamás una persona. Te ilusionaste en exceso al recibir la invitación: te llevó horas ante el espejo retocar el peinado, aplicar colorete, plisar cada flanco de tu vestido nuevo. Tan acicalada y bonita, tanto esmero para sentir como un baldazo de agua helada, cuando al despedirte de tus padres, te anunciaron que sólo saldrías si tu hermano te acompañaba; al parecer estabas condenada a cargar siempre con ese lastre. Aunque esta vez iría para protegerte de hostigamientos, y no como el acosador que era.

Al final, en efecto te rescató de las zarpas del idiota con que ahora te obligaba a casarte: llegó furioso en tu auxilio, mientras él, tu reciente esposo, se daba gusto entre tus piernas, como él, tu hermano, lo hiciera muchas otras veces desde que empezaste a

embarnecer. Le rompió la cara, la madre entera esa noche; la multitud los rodeaba, sin intervenir, y tú sólo extendías los girones de tu vestido pringado de semen y pasto, tratando de arropar tu magullado cuerpo, cubierto de saliva etílica.

Se armó la grande en casa: tu madre lloraba inconsolable, y el viejo, lleno de rabia, movía sus contactos para proceder con tanta contundencia como discreción. Estaban muy orgullosos de su hijito; sin embargo, también previeron la posibilidad de una contrademanda, y que enfrentar un proceso sería desfavorable para la imagen del funcionario. El severo castigo no fue nada comparado con la humillación; te seguías sintiendo sucia, sin importar cuántos baños tomaras. No obstante, dos días después empezaste a menstruar, aliviada. Y, semanas más tarde, cuando comenzabas a olvidar, a superarlo, vino aquél; se metió en tu cuarto para otra noche de incesto, en tu cuerpo para cortar ahora sí tu periodo, y hacerte revivir el incidente con su palma en tu boca, mientras jadeaba cuánto te quería, lo buena que estabas, y una vez que terminó, se puso a mascullarte disculpas: que los anabólicos y esteroides, que lo enloquecían las hormonas, que el ejercicio no bastaba para calmarlo. Luego te abofeteó, *¡por provocarme!*, midiendo su fuerza: no quería dejar marca.

Y tras confirmar el embarazo con una prueba casera, ni tardo ni perezoso, decidió cuál sería tu futuro, la manera de conservar a salvo el suyo, y se lanzó a la caza de aquel imberbe chivo expiatorio que, ahora, tenía su mano sudorosa atada a la tuya; frente el altar y ante ti, ensombrecía el semblante, como a fuerza de bisbisear ese funesto *acepto*. Un beso mustio clausuró la ceremonia.

En la recepción ni siquiera te apetecerá beber; muy pocos invitados del lado del novio y nada que celebrar. Aun así, comenzarás a empinar el codo, y nada: tu adorado alcohol, el único y real amor de tu vida, te fallará; por eso, automáticamente sentirás que ésta, tu vida, te abandona también; que ya no te

pertenece. Si bien arrepentirte a estas alturas es más que imbécil, no podrás evitarlo. Siempre te dijeron: *ve por tu futuro; estudia, consíguete un buen empleo, no desperdicies así tu tiempo*. Preferiste huir de casa, desfalcar a tus padres para dedicarte a la juerga ininterrumpida, cuyo espinoso porvenir te prometía mil aventuras y nunca madurar, ni mucho menos sentar cabeza; vivir “forever young”. Hubo muy buenos momentos, eso no se puede negar; sin embargo, la suerte cobró su factura esa madrugada, cuando acabaste violando a la mujer con quien estarás condenado a compartir mesa y cobijas de hoy en adelante. Todo por haber sido invitado a esa condenada fiesta, por ponerte hasta la madre y abusar de esa muchachilla loca, cuando todo hubiera podido ser tan plácido y consensual. Hubiera.

Habrás de sonreír y condescender a cada abrazo, de agradecer hipócritamente todas las felicitaciones que los extraños te prodigan; de clavar la mirada en lo que tengas más a la mano cuando tus suegros, y sobre todo tu cuñado, se aproximen; de contribuir, dócil, a la farsa encubridora que se empeñan en representar, con tal de que no te refundan en la cárcel, de que ese mastodonte no vuelva a ponerte la mano encima; de que, con suerte, ahora como miembro de la familia, pagarán tus facturas dentales; todo por aparentar normalidad y dicha, por mantener la reputación intacta. Habrás, a cambio, de darle nombre, techo, educación y lo demás al hijo

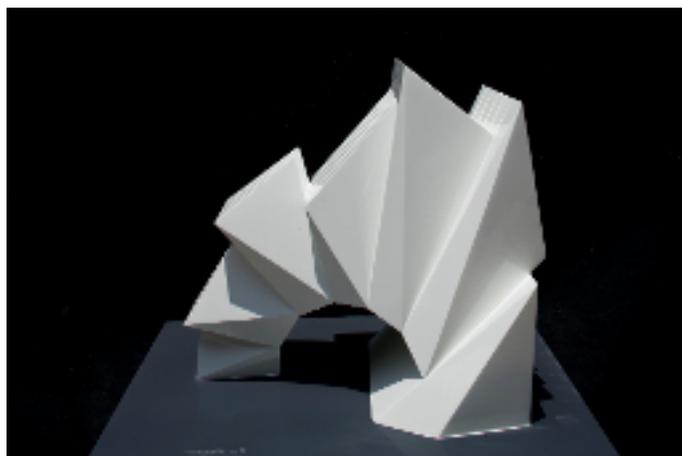


Jesús Mayagoitia. **LLuvia sobre el puente**. 320 x 700 x 174 cms. Técnica: Acero pintado. Colección: Instituto de Investigaciones Económicas UNAM. 2009.

que, en realidad —aunque nunca sabrás eso—, no le diste existencia.

Más bien será, para ti, como aquella vez cuando viste cómo arrollaban a tu gato: desde la ventana de tu alcoba, le gritaste al hombre del camión que por favor frenara; al felino que corriera, pero se quedó ahí, pasmado a media calle. Y enseguida, ese maullido horrísono, reventando; ya no había gato, sino un manchón sanguinolento e hirsuto. Y luego vino tu hermano, para aplacar tu histeria, a consolarte; resollaste contra su pecho y él se azoró con los tuyos, florecientes; pasó de lo encandilado a lo fogoso en un santiamén, y antes de que supieras qué ocurría, ya estabas tendida sobre tu cama, con él encima. Y entonces no fue dolor anímico sino físico, no ya por tu mascota sino por ti misma, no por la mancha roja en el asfalto sino por la de tu colcha, todavía estampada con motivos de tu caricatura favorita. Y una vez consumado el acto, él, que era el encargado de cuidarte mientras sus padres salían a procurarles un buen futuro, se deshacía en disculpas y excusas, para de inmediato amenazarte de muerte si se te ocurría decir una palabra al respecto.

El peor día de tu corta vida, la inauguración de tu fatalidad. Siguieron muchos similares, si bien ninguno tan amargo como aquel; enclaustrada, sin escapatoria, aguantándolo. Y ahora, con el parto en puerta, con ese zafio borracho por marido, la realidad se te antoja mucho más atroz que la



Jesús Mayagoitia. **San Lucas.** 48 x 48.5 x 38 cms. Técnica: Acero pintado. Colección del artista. 2005.

pesadilla de ese día, la que aún te hace despertar a veces, ahogándote con tu llanto acallado. Víctima perpetua. Tu pasado parece cíclico. Tuviste la fugaz esperanza de que algo cambiaría, de que “no hay mal que dure cien años, que por bien no venga”. Y no: lo mismo, empeorando. Estancada en el presente, sin más qué ver, a dónde huir.

Será, pues, tu vida siempre así. Una mancha en el pavimento, en la cama, en el espejo. *De todas las vidas de mierda que hay, pensarás, por qué tenía que tocarme ésta.*

Andarás a ciegas, sin moverte. Un porvenir carente de alcohol te partirá el hígado; con la sobriedad (y la obligación de la criatura) a cuestras, tendrás el espíritu quebrantado antes de percartarte; será como anticipar la vejez, peor que ayunar aire. Hasta te habituarás al síndrome de abstinencia: la sensación de sudar hielo entre temblores y vértigo; ocasionales convulsiones al pasar delante de un bar. Ni siquiera habrá sexo; dormirán dándose la espalda. Tu esposa te lo prohibirá todo, amparada en amenazas. Del precario sueldo que obtendrás como “asistente” de tu suegro, ella no te dejará un solo centavo, alegando que *es para nuestro bebé*, cuando de sobra saben que nada le faltará gracias a sus abuelos. Fantasearás con matarla, cada vez más a menudo. Dada la prospectiva, la cárcel y la golpiza ya no te parecerán tan terribles: habrías sanado y vuelto a las calles algún día; *esta condena sí es perpetua*, pensarás luego de un par de semanas fingiendo que la quieres, que son una familia. Preferirás estar en una celda: ahí por lo menos cabría la posibilidad de contrabandear una cerveza; de que, si las cosas se pusieran la mitad de insoportables que ahora, podrías ponerte ese nudo gutural en torno al cuello, en vez de la maldita corbata para ir diariamente a que el viejo te mangonee. Gozarías de esa libertad.

La vida carecerá por completo de sentido. Nada más que remordimientos y nostalgias, la vista fija en el pasado. Y en un instante cualquiera llegará a ti, como una epifanía. Sólo verás esa salida; te afanarás en ir por ella. *Ve por tu futuro:* la frasecilla insulsa cobrará un nuevo sentido para ti, una dimensión

desmesurada. *Deja de contemplarlo desde tan lejos y tómalo: es cosa de que vayas por él, no de que lo veas.* Y luego, aquella otra sentencia vendrá a tu mente: *hasta que la muerte los separe.*

En la casa nueva, gracias a su repelente compañía, te sorprenderás extrañando el hogar paterno y, más increíble aún, al patán de tu hermano. El padre de tu hijo. No querrás ese bebé en absoluto: te repugna la idea de parirlo, lo cual redundará en un desprecio hacia ti misma. Resultará que el mañana que tanto anhelas, para escapar de tu reclusión incestuosa, nada tendrá de redención. Odiarás a tu marido casi tanto como a ti misma; fastidiarlo de sol a sol será lo único que te dé un poco de gusto. *La vida conyugal te sienta pésimo; es casi peor que...* "Nadie sabe lo que tiene hasta que..."; *cómo es posible*, te preguntarás a cada rato, *acostumbrarse a la resignación, o resignarse ante la costumbre.*

Además, el feto crecerá a un ritmo alarmante; estarás convencida de que son gemelos, antes del quinto mes. El ultrasonido lo desmentirá: *un solo bebé, de peso y tamaño considerables*; el médico ordenará extremar precauciones, *sobre todo, tomando en cuenta la complejidad materna, se trata de un embarazo de alto riesgo.* Demasiados cambios, todo muy abrupto; decepcionante y terrorífico. *Ojalá se pudiera volver atrás, que las cosas retomaran su sitio*, desearás, sin verdadera convicción en el fondo, pues te asfixiará la certeza de que ya es muy tarde. Pese a tu mejor disposición para enfrentar el lúgubre panorama, tendrás que reconocer que el fuerte siempre ha sido tu hermano; que lo necesitas más de lo que te gustaría admitir.

La primera vez llamarás a casa como si fuera algo casual, sólo para saludar; conseguirás colgar antes de que se te quiebre la voz. La segunda y las demás, cuando conteste tu madre la despacharás con un *te quiero* protocolario, y le pedirás que te comunique con él, y al poner el auricular contra su oreja diciéndote *hola*, romperás en sollozos y gritos que espetándole que todo es su culpa; que ya no aguantas un segundo más, porque ese maldito



Jesús Mayagoitia. **Otoño.** 51.5 x 155 x 45 cms. Técnica: Acero pintado. Colección del artista. 2001.

imbécil con quien te obligó a matrimoniarte es un auténtico asno que te saca de quicio por todo; que más que un bebé te nacerá un monstruo, y que tantas hormonas te tienen los nervios crispados, el humor de perros; que te sientes el fondo de una depresión de la que ya ni siquiera estás segura de querer salir. Que te ayude. Lo oírás callar, solamente escuchará en silencio. Y al final repondrá con desgana que sí, que está bien, que te calmes... lo odiarás más que nunca, que a nadie. Tardará más de un mes y una docena de llamadas en venir.

¡Vamos, pues!, te dirás a media voz esa mañana, ya con todo listo; las pistas falsas sembradas y el plan repasado hasta el cansancio: fingirías tu muerte, procurando inculparla y hundir así a toda su aberrante familia; causarás una avería en los frenos, y el coche que tu suegro te ha prestado para que lleves a su hija al hospital, acabará en el fondo de un barranco, a mitad de la nada. Nunca hallarán tu cuerpo. Volverás a ser libre y ella acabará tras las rejas. Y si algo fallara, te daría igual: morirte de verdad o que tus parientes políticos quedaran sin castigo era irrelevante.

Harás la rutina ordinaria, cual si fuese un día común de los corrientes, como si de verdad hubieras

asumido ya tu papel de esposo y futuro padre abnegado. Y entonces, mientras ella y tú desayunan sin cruzar palabra, sonará el timbre de la puerta. Qué sorpresa: el bruto de su hermano ahí plantado, con aire conciliador y, sobre todo, con un paquete de cervezas bajo el brazo. Te extenderá una, pidiendo hablar contigo a solas. Ella no necesitará oír otra cosa, enseguida saldrá a dar un paseo. El primer trago bastará para que quieras echar por los suelos tus maquinaciones, posponerlas.

Apenas se haya marchado, él te pondrá al tanto del motivo de su visita: te confesará acerca de las llamadas, todo lo que ella le ha dicho; querrá entonces que le provoques un accidente, nada muy grave, que la haga perder al bebé —*ingéniate las*, dirá—, para que luego se divorcien con ese pretexto, y por fin te alejes de ellos definitivamente. La muerte que los separaría. Te ofrecerá una oportunidad de resarcir el error, de zanjar el daño y recuperar sus vidas. *Sé que lo harás bien, y más te vale porque no tienes opción; ¡salud!* Brindarás sin contestar, porque sí, claro que habrá opción: nadie tendrá que morir de verdad, sólo tú fingirás tu propio deceso, otra farsa a representar. Y obtendrás tu venganza. Así es que *no*, contestarás; *no haré nada de lo que dices... se lo diré a ella...*

Sin más, su puño te cerrará los ojos; te inmovilizará su antebrazo en tu cuello, tu espalda contra el muro. El pasado retornará; el futuro volverá a enseñar los dientes. Lo único que podrás hacer será encararlo con aplomo: aún aferrarás la botella de cerveza en tu mano; se la sorrajarás en el rostro y luego, como por inercia, le clavarás en la tráquea la flor de vidrios que empuñas.

Te lo buscaste, le murmurarás afónico, con una sonrisa falta de tres dientes, mientras él se desvanece y salpica todo de sangre. En lugar de contemplarlo agonizar, correrás a la habitación, sólo para cambiarte los zapatos mal ahormados por tus tenis viejos y rotos; para quitarte la corbata. Al final no fuiste por tu futuro: él vino por ti.

Cuando vuelvas a la casa, desde la esquina, lo verás salir a toda prisa, con una cerveza en cada mano. Huirá en dirección opuesta a la tuya; *no abordó el coche*, notarás, *qué raro*. Un mal presentimiento te hará apretar el paso, tanto como te lo permite tu descomunal barriga. Apenas abras la puerta, lo verás enredado con el cable del teléfono, sin poder articular palabra; con una mano en el cuello y la otra extendiéndote el auricular pegajoso de sangre. La conmoción dará paso al sosiego con increíble rapidez; la respuesta improvisada que saltará de tus labios parecerá fría y metódicamente ensayada: *disculpe, señorita, mi niño descolgó el teléfono y marcó por error, no hay ninguna emergencia*. Y colgarás; arrancarás la conexión de la pared.

“La burra no era arisca...”; *si me implico con la policía y los forenses, esto será cuento de nunca acabar*, pensarás mientras retrocedes hasta el sofá para contemplar mejor cómo se arrastra y palidece, embadurnando sangre en la moqueta, y vendrá a tu mente aquel viejo recuerdo del gato, y no podrás evitar una sonrisa ante la certeza de que el pasado con tu hermano y el presente con tu esposo están clausurados: que tienes luz verde y carta blanca para hacer lo que quieras; que por fin... un cólico agudísimo te hará aullar como nunca, sentirás claramente que te desangras por dentro. *Tengo que llegar al hospital; qué bien que ese imbécil no se llevó el coche*, pensarás, al tiempo que te encaminas lo más rápido que puedes al vehículo, donde tu breve futuro ya te espera, te ha esperado desde siempre.

Pablo Gálvez (México, DF, 1988). Escritor diletante, narrador por vocación y convicción; músico aficionado. Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas (FFyL, UNAM) y docente en la FES Acatlán y en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha sido becario de la Fundación para las Letras Mexicanas (2014-2015) y del Programa Jóvenes Creadores del FONCA (2016-2017). Ganador del Certamen Nacional de Cuento de los XXXVI Juegos Florales Nacionales Universitarios 2018, de la Universidad Autónoma y la Secretaría de Cultura de Campeche, por el libro *El color coral*. Su novela *Veintisiete* (Fondo Editorial Tierra Adentro) aparecerá próximamente.

APROXIMACION A JESÚS MAYAGOITIA

Carlos Milá

Los días del formalismo se alejan cada vez más de nosotros, grande es la fisura que se abre desde el período de vanguardias dejando una gran estela vertiginosa de grandes resultados devenidos del modo experimental de mucho de la producción artística del siglo veinte. Acaba de suceder dos años atrás la conmemoración de la Revolución de Octubre y la de sus resultados paralelos en el arte soviético. Mucho de lo que en aquellos días de promesas heroicas fraguaron un nuevo mundo porvenir y dejaron sentir su influencia en el mundo. La apertura del espacio escultórico

anteriormente concebido en bloque y de talla hacia su interior, sufrió un cambio de concepción en el ánimo tanto técnico como en el de la apariencia ¹. El cubo antes sólido se abría hacia sus espacios internos y se jugó por primera vez con la interioridad de la forma en un ejercicio de ligereza por medio del dibujo de las líneas de fuerza o límites construidos hacia las partes huecas reduciendo la masa o volumen descriptivo. Para ello se empleó en buena medida el recurso del uso del metal soldado para optimizar los juegos geométricos que nos dejaban ver un mundo totalmente nuevo y entender la escultura desde otros ángulos.

Pero mucho ha sucedido desde aquella hazaña artística por parte de los geniales artistas rusos. El



Jesús Mayagoitia. **Tikal**. 57 x 45 x 18.5 cms. Técnica: Acero pintado. Colección del artista. 2001.

tiempo paso a paso fue y ha sido inexorable y nos ha llevado a nuevas maneras de entender el arte tridimensional. Poco a poco y de modo continuo se ha ido flexibilizando en el modo de entender los nuevos materiales y en el uso de las nuevas tecnologías que adquieren renombre hoy en día en el mundo del arte.

Sin embargo ahora nos preguntamos, ¿Cuáles han sido los beneficios de la ciencia un tanto difusa de la herencia de la cultura moderna, y de su posible aplicación todavía en los linderos de un margen amplificado de los géneros artísticos, hoy en día?

Si bien las vanguardias de un modo u otro fueron las que propiciaron

muchos de los cambios que hoy vemos dentro del panorama de las artes, es cierto que también existen nuevas ideas y nuevos paradigmas ². Dentro del devenir complejo de la escultura moderna y contemporánea, y de modo muy específico destaca una fuerte personalidad que responde a la anterior pregunta con una solidez técnica y una disciplina geométrica, se trata del escultor en metal Jesús Mayagoitia quien es uno de los máximos representantes en México. Heredero de la escuela geométrica que tuvo su gran auge en la década de los setenta, Mayagoitia ha respondido a la diversidad de caminos, abiertos desde la posguerra en el panorama escultórico. Dueño de una maestría

en la aplicación del uso del metal, la obra del brillante maestro ha descubierto posibilidades nuevas en la aplicación del rigor del cálculo y la proporción llevando más allá de la pureza formal su práctica en la solidez prismática de sus materiales. Elaborando un lenguaje complejo de alta precisión, el escultor mexicano renueva su propia raíz y nos plantea una forma de contenidos totalmente orgánicos en su poética personal de ver y de significar el mundo que le rodea, dejando atrás los títulos denotativos cifrados en ecuaciones de la etapa más racional de la formación derivada de las famosas 'De Stijl' y 'Bauhaus'.³

Si el mundo del arte moderno se basó en el maquinismo de antaño y operó dentro de la lógica racionalista al hacer transparente⁴ las estructuras de las obras, guardando culto a los efectos cristalinos como uno de los temas centrales de su cultura, Mayagoitia vuelve su mirada hacia la opacidad y solidez rotunda pero preocupado por la incidencia de la luz en los volúmenes por él diseñados. Generando una solución que multiplica las posibilidades del claroscuro, dotando de manera natural a la lectura visual y de volumen de cada uno de sus trabajos aquí presentados, incluyendo la capacidad de la interacción con elementos como el agua, enriqueciendo el valor significativo y sensorial de sus piezas. Mientras que sus títulos son de lo más justos y elocuentes y nos sirven para potenciar el sentido mismo de los contenidos. El artista dota de una geometría que se vuelve signo lumínico atravesando el espacio gracias a la utilización del blanco para sus piezas (en las obras que aquí nos presenta) para elaborar un nuevo estado inicial de la forma recordando inmediatamente el efecto del mármol lejano de la escultura griega, como lo fue el período 'cicládico'⁵ especialmente.

Pero es así como Jesús Mayagoitia responde a nuestra pregunta intermedia, y nos propone un viaje de continuidad en su toma de conciencia de lo que es para él el devenir de lo artístico. Yendo más allá de las utopías modernas y señalando hacia una larga tradición que subyace en el infinito de los más remotos tiempos de la humanidad incluyendo claro está todo el acervo de la escultura prehispánica de México.

Referencias-

- ¹ ROJO de Castro, Luis. Formas de indeterminación. Revista Croquis. Zaha Hadid 1992-1995. 73 (I) Distribución internacional. Madrid, España, 1995. ISSB: 0212-5683 Págs. 22-29.
- ² MOSZYNSKA, Anna. Abstract Art. Chapter Six: Objective Approaches: Abstract art since 1956'. World of Art. Thames and Hudson. New York, New York. Library of Congress Catalog Card Number 88-51347 Págs. 173-217.
- ³ MENNA, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Figuras e Iconos. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. ISBN: 84-252-0686-3 Pág. 149.
- ⁴ SUBIRATS, Eduardo. La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos. Editorial Anthropos. Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico. Barcelona. ISBN: 84-85887-89-1
- ⁵ CABANNE, Pierre. Diccionario Universal del Arte. Tomo I (A - CH) Argos Vergara. Bordas, París 1975. Barcelona. ISBN: 84-7017-621-8 (Col. completa) ISBN: 84-7017-622-6 (I) Pág. 284.

Jesús Mayagoitia (Ciudad de México 1948). Realizó estudios de dibujo publicitario 1971-1973, Licenciatura en Artes Visuales 1974-1977, y posteriormente la Maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha realizado labores de enseñanza artística en el INBA y ha impartido clases en diversas disciplinas.

Cuenta con más de 30 exposiciones individuales y más de 100 colectivas en México y en el extranjero. Ha realizado obras monumentales para diversos espacios públicos en la ciudad de México y al interior de la república. Durante su trayectoria artística ha recibido numerosos premios y reconocimientos. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas.

Ha participado como Jurado y Comisiones de selección, en concursos de Artes Plásticas, y de Escultura. También ha sido miembro de la Comisión de Selección de Pago en Especie de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y del Comité de Exposiciones del Museo de Arte Moderno, de la Ciudad de México.

Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, de 1997 al 2003, del 2006 al 2008 y de 2019 al 2021.



DEVASTACIONES ETÍLICAS

Samuel Máynez Champion

En la constelación de Perseo resalta una estrella que desde tiempos inmemoriales atrapó la mirada por las pronunciadas fluctuaciones de su luminosidad. Cada 30 horas su brillo decrece y debido a esa periodicidad, los astrónomos del pasado la relacionaron con las fuerzas oscuras que habitan el universo. Los hebreos la denominaron *Rosh-ha Satán* y los árabes *Ra'ís al-ghul*, vocablos que, en ambas lenguas, significan “cabeza del demonio”. Lo interesante del asunto es que antes de que pudiera explicarse

la razón de su comportamiento,¹ su apelativo árabe evolucionó hasta convertirse en *Algol* que, a su vez, fue simiente del sustantivo *alcohol*.

A todas luces, la exactitud de la etimología deja poco espacio para refutaciones. El alcohol es un ente de índole maligna que circula por la sangre devastando lo que encuentra en su camino. La pasajera euforia que desata funge como certero preludio de exequias. Se liman inhibiciones y se burlan conflictos internos con conocimiento de sus diferidas

cuotas mortuorias. No en balde se ha calculado que en cada borrachera el cerebro se despide de 9 millones de neuronas, amén de que el alcoholismo es causante de más de dos tercios de accidentes de todo tipo (automovilísticos principalmente, aunque también aéreos –el gremio de aviadores es uno de los que mayores índices de embriaguez registra- laborales y genéticos) y es detonante, en incuantificable proporción, de la violencia que campea en hogares y vías públicas. Su influjo, lo sabemos

en demasía, hace aflorar lo que el inconsciente esconde y le da rienda suelta a los instintos más rupestres; quisiéramos convencernos de que bajo su influencia se magnifica nuestra templanza y se zanan nuestras frustraciones y carencias afectivas cuando, en realidad, lo único que evidenciamos es la oquedad que condiciona nuestras vidas.

¿Podría ser distinto para los hombres que destilan la sustancia musical? ¿No debería bastar la plenitud que supone la convivencia con los frutos de la armonía para impedir el tránsito por las puertas falsas del alcoholismo? No, claro que no. El sujeto que consagra su existencia en aras de la creación y custodia de melodías padece, en grado sumo, de una sensibilidad que lo confronta con su medianía y sus insatisfacciones. Es innegable que la facultad de moldear lo invisible no sirve de parapeto frente a los embates intangibles de la psiquis.

En su esclarecedor libro sobre las patologías de compositores renombrados,² Gerhard Boehme cita a 70, cuyos decesos fueron directamente imputables al consumo de alcohol. Una ojeada veloz suscita perplejidad y conmiseración. Familias destrozadas, palizas espontáneas, malformaciones en hijos no deseados, riñas sangrientas y demás vesanias pero, de especial relevancia, son las obras que quedan

inconclusas. Gracias a la exhaustiva investigación nos enteramos, por ejemplo, de que al pobre Schubert sus amigos lo llamaban *La esponja*, que a Brahms lo lleva a la tumba una cirrosis hepática mezclada con un cáncer de páncreas que derivan, desde luego, de sus fragorosas guarapetas,³ o que individuos inmunes al vicio



perecen por una furtiva ingesta. Así le sucede a Ernest Chausson, quien después de brindar por un feliz advenimiento regresa a su casa en bicicleta estrellándose contra uno de sus muros. El cráneo se le parte en dos y en su mesa de trabajo queda sin terminar su único cuarteto de cuerdas.⁴

Como es de suponer, la relación de los personajes y sus adicciones es inagotable, volviéndose prioritario fijar la atención en aquellos individuos que experimentaron estadios

agudos de alcoholismo. De relieve particular es el caso clínico de Wilhelm Friedemann Bach, quien resiente por su primogenitura las avasalladoras expectativas de un padre que pretende convertirlo en un músico de excepción. Desde que el niño tiene uso de razón, Bach padre lo somete a un intenso estudio en el que los yerros se reprenden de inmediato. A sus 10 años es merecedor de un exquisito regalo que da fe de sus avances (un libro con piezas graduadas en su dificultad),⁵ sin embargo, el daño ya está hecho. Se siente torpe y falible. A eso hay que sumarle la muerte de su madre, la nueva unión de su progenitor con una madrastra que no lo quiere y la hacinada cohabitación con 10 hermanos, entre ellos un débil mental.⁶ El cocktail resulta mortífero: Una autoestima minada que, además de impedirle valorar sus dotes musicales,⁷ lo torna hosco y lo hace presa del alcohol.

Puestos de trabajo abandonados, al igual que a la familia recién formada, de la que huye para conducir una vida turbulenta que culmina en la indigencia. Para solventar sus últimas borracheras malbarata las partituras que hereda de su insigne padre. No sobra anotar que su medio hermano Johann Christian, músico también extraordinario, fallece a los 47 años, víctima de *delirium tremens...*

Para acercarnos al siguiente paciente, es necesario dirigirnos a un nosocomio de San

Petersburgo. En un maloliente camastro yace el moribundo que, pese a las prevenciones, logró agenciarse dos litros de vodka que deglutió como si se trataran del cáliz de la redención. En pocas horas, el envenenamiento alcohólico hará que sobrevenga el ataque cardíaco. Fueron años de atiborrar su sangre de inmundicias. Desde la mocedad se acostumbró a sortear ansiedades y ataques epilépticos con la bebida. En caída libre se aceleró su existencia con la muerte de su madre, pero tampoco lo ayudaron las enfermizas relaciones con mujeres de vida aún más disoluta que la suya. Para sus colegas era un mero autodidacta que encontró sosiego dándole voz en sus partituras a la miseria de labradores y arrieros. Antes de cerrarle los ojos, una enfermera piensa en lo difícil que resulta creer en que este despojo humano haya podido crear algo de valía.⁸ En la historia clínica se lee: Modest Mussorgsky. Tenía 42 años.

La visión postrera tiene lugar en una peluquería de la ciudad de México. No hay más testigos que un maestro de la sinfónica y el dueño del local. Desaliñada la cabellera y excitado el talante del cliente que es saludado con respetuosa familiaridad. La forma del corte no tiene mayor importancia, basta con que la melena luzca presentable. Discurren comentarios burlones mientras el peluquero se esmera en hacer bien su trabajo. Sabe que tiene enfrente a un gran compositor que con la misma facilidad genera envidias que enardece auditorios. De hecho, otros parroquianos dicen que es el verdadero genio de la música mexicana. Es una lástima que le guste tanto el pinche trago. ¡Quién sabe cuántos

pensamientos musicales se han volatilizado de su mente por estar pegado a la botella! ¿También se le rasura? Por supuesto. Pupilas dilatadas y frente sudorosa presagian la oscura conexión con el infinito. Una sed sideral doblega la voluntad. Con brusquedad, el maestro Revueltas arrebató el frasco de alcohol que estaba destinado para friccionarle la piel. El sorbo es largo y sostenido... ¡Salud, don Silvestre! También en nuestros propios infiernos rutilan estrellas demoníacas.

Notas-

¹ La causa de sus menguas de luminosidad reside en las tres estrellas eclipsantes que orbitan alrededor de ella. El primero en lanzar una hipótesis en ese sentido fue el inglés John Goodricke (1764-1786).

² Boehme, G. *Medizinische Porträts berühmter Komponisten*. Stuttgart: Fischer, 1981.

³ Se recomienda la audición de su *Danza húngara* № 1 en sol menor, misma que hace eco de su paso por tabernas y hosterías en compañía de un violinista húngaro que lo secundaba en sus gestas étlicas.

⁴ Se trata del cuarteto en do menor op. 35 que fue completado por Vincent d'Indy (1851-1931).

⁵ Su título original es *Klavierbuchlein für Wilhelm Friedemann*. Se sugiere la escucha de su Preludio BWV 928

⁶ De los 20 hijos de J. S. Bach, -13 con la primera mujer y 7 con la segunda- sólo sobrevivió la mitad.

⁷ Fue reconocido por sus notables improvisaciones y dejó una producción musical que comprende cantatas, sinfonías y sonatas, obras todas de una factura impecable.

⁸ Se recomienda la audición de su *Cum mortuis in lingua morta* (Con los muertos en lengua muerta) de sus *Cuadros para una exposición*.



7. LOS BOSQUES SAGRADOS II

Se presenta el séptimo 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 segunda.



Luis Ayhlón

1

- Cierra los ojos, espérame ahí. No hables. No digas nada.
- Parece un pájaro gigante...
- No digas nada...
- No diré nada, pero no tardes.
- Cierra los ojos.
- Que sí...
- ...
- ...
- ...
- ...
- ¿Quién eres?
- La que cuida esta zona del bosque.
- ¿Y esas alas?
- ¿Qué?
- Nunca había visto una criatura como tú.
- ¿Adónde vas? ¿Y quién es la que se oculta?
- La que se oculta es mi hermana. Una niña encantadora, pero algo miedosa.
- ¿Le doy miedo?
- Algo.
- ¿Soy fea?
- No.
- No mientas, hace años que no me veo en ningún reflejo. Hace años que preferí no verme. Mis alas están roídas, ya no sirven, sólo están de adorno. Para volar, requieren compostura. Huelen mal. No creas que no lo sé.
- Lo siento.
- ¿Por qué están aquí?
- Sólo venimos de paso.
- ...
- ...
- No se puede pasar por aquí.
- ¿Por qué?
- Porque entonces, tendré que reportarlas, y el verbo es el verbo...



- No entiendo...
- El verbo es infeccioso y los murmullos crecen. Por lo general, las criaturas mueren de aburrimiento. Cualquier novedad los espabila y las palabras se vuelven lanzas letales. Sucede cuando sucede.
- Ah...
- Y corren peligro. Una vez que se despiertan las bestias, la muerte es sólo un trámite.
- Ah...
- ¿Entonces?
- Si nos desviamos, podemos perdernos.
- Pues, ya lo saben.
- Existe el libre albedrío, y se supone que podrías ejercerlo, ¿no crees?
- No sé que sea eso.
- Es tu elección. Tú decides si das parte o no a las demás criaturas del bosque. A lo mejor podrías ayudarnos y callar.
- Es interesante lo que dices. Nunca antes lo había considerado. Está bueno eso del libre...
- Albedrío.
- ...
- ...
- Pero, eso no es posible.
- ¿Por qué?
- Porque no podría dormir sabiendo que callé. No guardo secretos. Es mi naturaleza.
- ¿Tú naturaleza es ser una chismosa?
- Sí.
- ¿Por qué?
- Haces preguntas extrañas.
- No existe lo que llamas "naturaleza".
- ¿Por qué dices eso?
- El bufón decía que yo era una puta por naturaleza... Y sólo me daban ganas de vomitar y pasarle una daga por el cuello.
- No entiendo.
- No existe la naturaleza.

- Sí.
- ¿No te sientes mal?
- ¿Por qué?
- ¿Por ser un ser tan despreciable?
- ¿Por qué piensas eso?
- Pues, como todo en el bosque, parece estar en decadencia. Quizás, en algún momento fuiste muy bella y como es obvio, pues ya no. Quizás, antes, el bosque no era tan sombrío y todos vivían en armonía, retozaban desnudos en la maleza y bailaban canciones paganas. No sé en qué momento, rastrera criaturita de los bosques, te tornaste en este ser... Parece que te diste un baño en una ciénaga llena de mierda.
- ...
- ...
- ...
- ...
- ¿Y esos sonidos qué son?
- Estoy llorando, deberías saberlo.
- Es que son muy raros esos sonidos. ¿Y por qué lloras?
- Porque eres cruel.
- No quise decir eso.
- Ya lo dijiste. No digas "no quise decir eso". Si lo dijiste es porque querías decirlo.
- Sólo quiero cuidar de mi hermana, eso es todo.
- Está bien, pasen.
- ¿Qué?
- Pasen, rápido.
- Perdona...
- Está bien... sólo pasen y ya... déjenme sola...

2



- A veces me das miedo.
- ¿Por qué?
- Le hablaste re gacho.
- ¿Y qué querías?
- Se te encendió la lengua.
- ¿Y qué querías?
- No, nada...
- ...
- ...
- ...
- ¿Y crees que se quede callada?
- Más le vale.
- ¿Y qué vamos a hacer si no?
- No lo sé. Por lo mientras, sigamos nuestro camino.
- ¿Viste como le salía pus de las orejas?
- Te dije que cerraras los ojos.
- Perdona, no pude estar con los ojos cerrados.
- Tienes que hacerme caso en todo.
- Es que creí que te iba a comer.
- Está bien.
- ...
- Necesito pedirte algo.
- Sí, por favor, pide. ¿Es un juego o algo así?

- No es un juego.
- Está bien, ¿qué es lo que quieres?
- Mira, la cosa se puede poner más fea; si de pronto nos rodean, necesito que actúes rápido.
- Si nos rodean, ¿quiénes?
- No lo sé. Pero pueden ser cualquiera.
- Sí, ¿qué quieres que haga?
- Que localices un buen escondite o que simplemente corras.
- ¿Quieres que corra?
- Sí.
- ¿Por qué?
- Para que te salves.
- No.
- Sólo debes hacerme caso.
- Yo no soy una puta cobarde.
- No digas puta.
- No te voy a dejar sola.
- Me tienes que dejar sola, porque si no, no habrá manera de que llegues al lago y te morirás sin haber vivido cosas bonitas.
- ¿Y tú, ya viviste cosas bonitas?
- Pues no, pero alguna de los dos debe sacrificarse.
- Creo que eres exagerada.
- No minimices nuestra situación. No podríamos estar peor. Así que no me vengas...
- Yo conocí a la leprosa...
- Ajá, ¿y qué tiene que ver?
- ¿Me vas a dejar hablar?
- Habla, pues.
- Alguien la abandonó durante una noche en la plaza.
- Ajá.
- Y los niños la vimos, y ella nos mostró su dentadura negra y su rostro lleno de bolas asquerosas.
- Todos nos espantamos y fuimos, como alma que lleva el diablo, a decir que había una bruja en la plaza.
- No tardaron en quemarla en una pira.
- Ella sólo se reía.
- Pero después me enteré que no era una bruja, sino una triste leprosa.
- ¿Y qué tiene que ver la leprosa con todo esto?
- Podemos hacernos pasar por unas leprosas. Nos embarramos de mierda y de lodo y a ver quién se nos acerca.
- Creo que eres una chingona.
- Gracias.
- Manos a la obra.

- ¡Quién vive!
- Déjame hablar a mí.
- Sí.
- Cierra la boca.
- Sí.
- ¡Quién vive!
- No se ve nadie.
- Que cierres la boca.
- Sí, ya me callo.
- ¡Somos dos pobres leprosas desamparadas que buscamos un buen refugio sin perturbar la tranquilidad del bosque!
- No veo quién es.
- Que te calles.
- ¡Leprosas! ¡Guácala!
- ¡Sólo caminamos en medio del bosque!
- ¡Qué asco!
- ¡Sí, ya nos expresó su repugnancia!
- ¡Asco!
- ¡Qué le vamos a hacer! ¡Bueno, con su permiso!
- ¡No pueden pasar sin un permiso!
- ¡Por qué!
- ¡Porque no queremos extrañas aquí!
- ¡Como le dije, sólo vamos de paso! Tú, sólo sigue caminando.
- ¡Alto!
- ¡Muéstrate!
- ¡Ya!
- ¡No te vemos!
- ¡Aquí estoy!
- ¡Es cierto! ¡Pero si eres un tierno y blanco conejito!
- Pareces un algodón.
- Lo sé. Pero sus lisonjas no son suficientes.
- Lisonjas. Qué conejito tan culto. Qué lenguaje tan refinado.
- No sigan con esa estrategia. Soy un conejo muy listo.
- Está bien, conejo.
- No pueden pasar.
- Ya lo dijiste.
- Bueno, pues, para pasar por esta zona del bosque, es necesario consultarlo con el concejo. No tardaremos. Síganme.
- No podemos seguirte.
- ¿Por qué?



- ¿Qué concejo?
- Hay un representante de cada grupo que habita los bosques.
- No.
- No hay otro camino. Si quieren continuar, es menester que me sigan.
- No. No vamos a seguir a un desconocido.
- Son las reglas.
- Al diablo con las reglas, además, ¿por qué un concejo distinguido va a querer estar ante unas leprosas indefensas?
- Dejémonos de patrañas, yo las vi untarse el cuerpo de lodo y eses de animales.
- ...
- Así que síganme.
- Está bien, eso haremos.
- Gracias.
- Pero antes, debo pedirte algo.
- Dime.
- Ha habido algunos espejismos en el bosque. Hemos hablado con criaturas de otros tiempos o de otros sueños... y a veces no han resultado reales... sólo ecos insistentes que se aferran a las cosas...
- Al grano, por favor.
- Necesitamos estar seguras de que existes. Sólo déjame tocarte.
- ¿Con tu mano hedionda llena de eses de animales?
- Sí. Sólo un poco, y después de eso, podemos hacer lo que quieras.
- Bueno, supongo que es un trato justo.

- Ya estaba harta de pan y queso. Este conejo a la leña sabe delicioso.
- Esta noche dormiremos como bebés.
- Sí, ¿de qué te ríes?
- De sus ojos cuando lo degollaste; como que le saltaron, y la expresión de su rostro era como si dijera: "Ah, caray. Esto no me lo esperaba."
- Qué risa.
- Leonor y Desislava también se divierten.

Fin de la segunda parte

Guca (se pronuncia Gucha) es una diminuta población enclavada en una zona montañosa de Serbia, cercana a la frontera con Bosnia-Herzegovina, que durante todo el año duerme apacible y tranquila, donde sus no más de tres mil habitantes hacen de la vida todo un rito del ocio. Pero a comienzos de agosto, durante sólo cuatro días se convierte, como por arte de magia, en la capital de la música gintana en Serbia que atrae a miles de serbios y ex yugoslavos, ávidos de baile, canto, trago y comida, Y unos cuantos extranjeros, seguramente europeos despistados, que gustan del ritmo frenético de la trompeta y la tambora gitanas o romas.

Dónde se acomodan tantos miles de personas, pues ese es uno de los grandes secretos de Guca, donde se vive al estilo gitano para todo, desde comer sus especialidades gastronómicas como puercos, cordero, chivos y vacas asados a las brasas, bañados con toneladas de rakia y cerveza, así como para dormir a campo abierto. Un amigo mío periodista serbio, que cubre año con año el festival de bandas de música gitana, ha tenido la maravillosa ocurrencia de irse a dormir esas cuatro noches a un pequeño hospital. Así ha de terminar el pobre.

Son cuatro días espeluznantes, intensos, frenéticos, que obviamente requieren de una preparación previa de un año, que comienza justamente al concluir el festival, este año de 2004 se celebró la edición 43 del festival de trompetistas de Guca, una de las manifestaciones culturales de más tradición en la antigua Yugoslavia, y en Serbia, sobre todo se realiza año con año, en el mes bien calentito de agosto.

Las autoridades dicen que este año acudieron unos 200 mil visitantes, 10 mil vehículos y muy precisos, contaron 388 extranjeros. los embajadores nunca van, así que yo he sido el primero. Por tanto, firmé una placa de reconocimiento de mi visita. este año el festival recibió una gran cobertura de los medios de comunicación nacionales y de una veintena de extranjeros; hasta de china vinieron . algunos entendidos dicen, lo cual para mí es muy difícil de probar, que el festival de Gucha es el más importante de música (brass) de Europa. Por vez primera en varios años, ahora participaron bandas gitanas de Estados Unidos, Bulgaria, Suecia y Grecia.

A la par del concurso de bandas, el festival también organiza exposiciones-venta de artesanías, pintura y escultura. Hay eventos paralelos de música, canto y danza folclórica. hay competiciones de deportes tradicionales, como lucha libre, cacería, tiro al blanco y tiro a la manzana, esta última es una tradición muy antigua, sobre todo durante la celebración de las bodas en provincia. Así es. El padrino del novio debe mostrar el interés de éste por la novia a través de un acto impresionante de destreza que consiste en atinarle, con un rifle, a una manzana que está colgada de un palo de varios metros de alto.

Esta tradición está pasando de moda a pasos agigantados, dada la pésima puntería de los padrinos modernos, quienes prefieren intentar actos menos complicados y más apegados a la modernidad y a la globalización, los gitanos aprovechan el festiva de Guca para celebrar bodas

tradicionales de acuerdo a sus ritos que tienen más de 200 años de antigüedad. son realmente bellos, llenos de colorido donde el amor se manifiesta plenamente.

Todas las bandas participantes en el festival deben presentar un examen clasificatorio muy riguroso, al igual que los solistas de trompeta, canto, violín y de otros instrumentos. Hay un concurso especial del jurado para bandas juveniles, y el último día se lleva a cabo la selección de los mejores tres trompetistas y de la mejor orquesta que gana el gran trofeo del festival llamado el "Tambor de Guca". hay otros premios, como el que otorga el

público para el trompetista más popular, llamado "La trompeta Dorada de Guca"; para la mejor orquesta, para la mejor interpretación del "Kolo" (baile tradicional de Serbia); para solistas de percusiones, para cantantes y violinistas.

Aquella banda que gana el trofeo del festival, tiene el derecho de usar durante todo el siguiente año los blasones y listones para anunciar, con gran orgullo y dignidad, que fue la banda ganadora de Guca, Esto es suficiente motivo para ser llamada con mucha frecuencia a tocar en toda suerte de eventos y cobrar unas buenas sumas de dinero por la fama y la gloria que le otorgan el primer lugar del tradicional y cada vez más famoso festival de bandas gitanas de Guca, pequeña población convertida, durante cuatro días, en la catedral europea de la música



Colaborador de cambiavías y amigo entrañable. Carlos falleció el pasado 28 de febrero. Lo recordamos publicando un texto extraído de su libro "Balcánica. una mirada a la ex Yugoslavia". (Gíglico Ediciones, 2009) en el cual plasma su pasión por la diplomacia y por la vida misma.



CHLOE ARIDJIS: LOS MECANISMOS DEL DESENCANTO

Angela Woodward *

La escritora describe el desencanto, buscando la imaginación, y recontando las historias que ella coleccionó como niña en México.

La novela de Chloe Aridjis, *Sea Monsters* revela cierto modo de percepción un tanto fuera de la realidad. Un paisaje de playa es tan perfecto que se puede cortar y pegar desde un cumulo imaginario, y un hombre callado debe ser un introspectivo y bello extranjero. El principal motor de la trama de esta memorable novela es la búsqueda de algunos enanos provenientes de un circo ucraniano. Luisa, una estudiante de diecisiete años de edad de una exclusiva escuela de bachillerato en la ciudad de México, ha leído una noticia sobre su escape de su cruel maestro. Ella habla con su desanimado compañero y enamorado Tomas para ir a buscarlos. Salen hacia la mística playa Zipolite en Oaxaca, donde Tomas deja a Luisa con sus propios recursos, deambulando por los alrededores sin rumbo, tomando baños de sol durante el día, y sentándose en un bar a la orilla de la playa en las noches. Luisa disfruta en lo improbable e inevitable. Su búsqueda de los enanos ucranianos es como la jornada de un coleccionista desapasionado. Ella no puede perder la oportunidad de ver cómo algo se vuelve real, igual que una historia inventada en un tabloide. *Sea Monsters* es un cofre de tesoro de la urdimbre de visiones de Luisa. (AW)

Angela Woodward (AW)-. Amo tanto este libro. Estoy realmente feliz de tener la oportunidad de hablar contigo sobre éste. La relación entre Luisa y Tomas es singular. Ella describe su primera impresión de él como la de "un títere de madera y tela sobre la mano de un gigante". Ella lo persigue y garabatea su nombre en todas sus libretas. Pero finalmente, él no parece tan importante para ella. El libro profundiza poco respecto a la tragedia de su desacuerdo romántico.

Chloe Aridjis (CA)-. No estaba interesada en escribir una historia de amor. Estaba interesada en escribir sobre el

* Entrevista publicada en **BOMB magazine**, Edición febrero 8, 2019.
Traducida por Marina Carballo Márquez.



desencanto, por ello tuve que establecer los momentos de su encantamiento inicial. Esa primera descripción de Tomas como un tipo de marioneta ciertamente insinúa que él es una torpe animación fantástica rara, manipulada por sus pensamientos, y después el remanente de un juego abandonado. A esa edad el deseo tiende a ser variable y se desliza de un receptor a otro. Es molesto para Luisa encontrarse lejos de casa con alguien con quien siente poca conexión, pero no mucho después ella encuentra a alguien más con quien proyectarse. El título inicial para esta novela de hecho era diferente: El Mecanismo de Anticitera (jugando con la palabra mecanismo, y lo que ese mecanismo viene a representar para Luisa, más allá de una antigua hazaña de ingeniería).

AW- Me gusta que no haya sido una historia de amor. En una escena temprana, Luisa se queda hasta muy tarde en una fiesta donde hay cocaína e iguanas, y cuando ella llega a casa ella se sorprende de haber olvidado completamente a Tomas por cinco horas. Es tan divertido que ella es consciente de estar creándolo de alguna manera, activándolo y desapareciéndolo, o simplemente dejándolo ser. Eso parece ser lo que el mecanismo de Anticitera es, este tipo de autoconciencia intrusiva. Dime más sobre Ticitera/Anticitera, por qué te fascina, como está presente en este libro.

CA- Acababa de empezar a trabajar en esta novela cuando supe acerca del mecanismo Anticitera e inmediatamente supe que tenía que formar parte de la narrativa. El mecanismo Anticitera era un aparato tremendamente sofisticado, que podía mapear el cosmos o, en términos más científicos, seguir los ciclos del sistema solar. Fue encontrado en un naufragio que estuvo en el fondo del océano por veinte siglos. Leí con gran interés sobre esto y sobre antiguos naufragios griegos en general, pero me tomó tiempo ver cómo incorporarlo dentro de la trama - después de todo, era México a finales de los ochentas, no la antigua Grecia o el océano Pacífico, tampoco el mediterráneo. Entonces releí el famoso poema de Baudelaire " Voyage à Cythère " (Viaje a Citera) y sentí que trayendo esto en la mezcla mi personaje podría establecer una suerte de extraño ensueño lógico para toda la trama. En la mente de Luisa, el mecanismo viene a ser un proceso inconsciente que se pone en marcha siempre que ella siente atraída románticamente a alguien, con énfasis por supuesto en el prefijo- Anti.

AW- Otro mecanismo que parece manejar el interés de Luisa es la "inversión térmica". Luisa y sus padres

coleccionan estas historias de la vida mexicana. Una es sobre la migración de pájaros que comienzan a caer muertos sobre la ciudad de México debido al humo tóxico. La explicación del gobierno es que los pájaros mueren de cansancio. Tú escribes:

Cada vez que un evento en México desafía el orden natural de las cosas, a menudo para volverse parte del orden natural, mis padres y yo le denominábamos inversión térmica. Inversión térmica cuando un político roba millones y el gobierno lo encubre, inversión térmica cuando un infame traficante de drogas escapaba de una prisión de alta seguridad, inversión térmica cuando el director de un zoológico se vuelve un traficante de pieles de animales salvajes y dos cachorros de león desaparecen.

Estas son de hecho historias realmente enfermas, y Luisa aparenta estar intoxicada por su aura de fantasía. Este variante de la visión de Luisa parece estar formada por su particular ambiente mexicano, no obstante que ella está obsesionada con la música inglesa y americana, con Baudelaire, con William Burroughs, cuyo antiguo apartamento visita con Tomás.

CA- En este sentido supongo ella es un tanto como yo cuando era joven (quizás actualmente), formada e informada por tanto por las culturas europea y mexicana, y sus respectivas subculturas. La mayoría de mis amigos mexicanos escuchan música inglesa y americana y leen a muchos escritores extranjeros también. Luisa abreva libremente de diferentes inspiraciones sin realmente dejar en claro de dónde viene. respecto a la "inversión térmica" - desafortunadamente todos los ejemplos que menciono son ciertos, y la caída de los pájaros desde el cielo contaminado se siente como una señal temprana del inicio del apocalipsis.

Mucho de lo que planteo en el libro proviene directamente de mis propias experiencias. El nueve (un club nocturno que Luisa visita) es exactamente como lo describo, y es visitado por ese tipo de personajes. Casi todos los que fueron al club eran mexicanos, y muchos nunca habían viajado al extranjero, aunque se identificaban profundamente con esa música allende de su país. Con nuestra joyería inspirada en huesos y esqueletos y nuestra indumentaria mortuoria referenciamos, probablemente no conscientemente, elementos de la escultura prehispánica y, más conscientemente, influencias góticas de Europa. Había un espacio para todo, así como un gran sentido de comunidad. Vestir de negro indicaba cierto tipo de clima interior, una manera de amainar la melancolía. El chopo también es real, un gran mercado contracultural frecuentado

por jóvenes góticos y punks con puestos vendiendo objetos apócrifos, playeras, fanzines, y todo tipo de parafernalia musical.

AW- Una de mis escenas favoritas es cuando Luisa y Tomas escapan, y están en el autobús que va de Mexico a Oaxaca. Su preocupación es casi totalmente con la música de su Walkman y la duración de las baterías. Yo tome ese autobús hace dos veranos, y vi algunos de los más sorprendentes paisajes circundando a mi alrededor. Luisa apenas nota cuando ella está en presencia de Nick Cave y Joy Division. Es esta la ceguera de juventud?

CA- Si, hay cierta mono-vision cuando persigues algo que quieres. Recuerdo los viajes por carretera a esa edad estando más preocupada por la música que escucharía en lugar de lo que había más allá de la ventana. Dicho eso, Luisa toma en consideración algunos paisajes antes del anochecer. Para ella lo más importante es lo que ocurre en el autobús, aún si Tomas está despierto la mayoría del tiempo.

AW- *Sea Monsters* es fascinante por cómo ilumina tanto la ceguera de Luisa como la intensidad de su visión. Los pequeños residuos y astillas de escenas que ella considera maravillosas. Particularmente me conmovió el pasaje donde ella llega a casa tarde (ella todavía se encuentra en la ciudad de Mexico) y ve a una mujer sin hogar bañándose en una fuente. Esta mujer mayor está "llena de chuecuras y protuberancias", y aun así su cuerpo es como una perla bajo la luz. Este par de párrafos revela tanto...

CA- Supongo que las tres mujeres narradoras de mis novelas son una combinación de mucha observancia y un poco de repliegue, con ciertos puntos ciegos que las prueban para ver otros aspectos si se ubican en otras perspectivas. Respecto a Luisa, ella viene de un hogar donde la cultura es soberana, así que aún en situaciones donde está completamente inmersa, siempre emerge ese susurro de percepción, un pensamiento lleno de referencias culturales que filtran sus emociones de adolescente.

AW- Los enanos ucranianos del circo instigan el viaje de Luisa a Oaxaca. No obstante ellos aparecen muy

poco en la novela. Ellos se vislumbran como la historia de un periódico, y después sólo trazos, tal vez huellas, sobretodo.

CA- Sentí que era importante mantener los enanos en imaginario, como parte de un ensueño mayor disparado por las fantasías de libertad y autonomía de Luisa. Hasta cierto punto ellos son un truco para atraer a Tomas a Oaxaca y ella se sorprende cuando su idea rápidamente adquiere sustento. En realidad fue una historia publicada en un periódico con la cual nos cruzamos en ese tiempo, y nos estuvimos preguntando sobre ella por años: ¿qué pudo haber pasado con esos enanos en su camino por Mexico? En algunos momentos en Zipolite, Luisa piensa que los ve, pero eso solo puede ser parte de su búsqueda hacia la identificación de alguien, o de ninguno, y una forma de justificar su viaje una vez que ella y Tomas profundizan sus sentimientos.

AW- ¿Cuál es el antecedente de tu lenguaje? ¿Tienes que elegir cuál lenguaje utilizar para escribir?

CA- Crecí completamente bilingüe - Inglés con mi madre y Español con mi padre. Mi escuela en Mexico era bilingüe, pero mis estudios universitarios fueron principalmente en Inglés.

AW- ¿Qué hubiera cambiado sobre *Sea Monsters* si se hubiera escrito en Español?

CA- Mi padre es escritor, y él escribe en Español, así que hubiera sido difícil no solo haber escogido su profesión sino también escribir en el mismo lenguaje. Si me pregunto si esta novela habría sido diferente de haber sido escrita en Español- creo que hubiera recurrido a una prosa más minimalista y oraciones más cortas. Los personajes hubieran utilizado un lenguaje más estilizado. Más allá de eso, es imposible saberlo.

Angela Woodward es la autora de las novelas *Natural Wonders* (FC2, 2016) y *End of the Fire Cult* (Ravenna Press, 2010) y las colecciones *Origins* and *Other Stories* (Dzanc, 2016) y *The Human Mind* (Ravenna PRESS, 2007).

33 ARGUMENTOS PARA 70 AÑOS DE PRESENCIA INTERNACIONAL



Pedro González Olvera

Se presenta un somero recorrido por la evolución de los preceptos que explican la política exterior de México entre 1912 y 1982, tomando como argamasa lo que consignan los informes anuales de gobierno de los Jefes del Ejecutivo. El objetivo es exhibir una perspectiva propia respecto a la visión tradicional que se tiene de esos principios.

1. Solemos hablar de los principios de la política exterior de México, tradicionales o ahora constitucionales, como si hubieran existido desde el nacimiento del país a la vida independiente o como si hubieran tenido una vida inmutable, es decir como si

aquellos que están en la fracción décima del artículo 89 constitucional hubieran sido los mismos siempre, recorriendo los caminos presidenciales sexenio tras sexenio.

2. La verdad es que de la lectura y análisis de los informes presidenciales, para el caso de este estudio durante el periodo que va de 1920 a 1988, los respectivos jefes de gobierno mexicanos los manejaron y los mencionaron según su propia perspectiva y entendimiento.

3. Es bien sabido que el origen de los principios se encuentra en la famosa declaración de Benito

Juárez, una vez derrotados la intervención francesa, el imperio de Maximiliano y la facción conservadora que lo apoyaba, condensada en la frase “entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”. Se trata en realidad de un pequeño fragmento del manifiesto que Juárez dirige a la nación, cuando vuelve a la ciudad de México, después de su itinerancia por buena parte del país, luchando contra los adversarios ya mencionados. Un fragmento más amplio dice lo siguiente “...Mexicanos: encaminemos ahora todos nuestros esfuerzos a obtener y a consolidar los beneficios de la paz.

Bajo sus auspicios, será eficaz la protección de las leyes y de las autoridades para los derechos de todos los habitantes de la República. Que el pueblo y el gobierno respeten los derechos de todos. Entre los individuos, como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz. Confiemos en que todos los mexicanos, aleccionados por la prolongada y dolorosa experiencia de las comunidades de la guerra, cooperaremos en el bienestar y la prosperidad de la nación que sólo pueden conseguirse con un inviolable respeto a las leyes, y con la obediencia a las autoridades elegidas por el pueblo.”



4. Desde luego esta frase que en principio parece dirigida a los habitantes del territorio mexicano, tiene como destinatarios también a los países del mundo. Se trata de un mensaje interno, pero también externo. Que no se repita la experiencia mexicana, dice don Benito *urbi et orbi*.

5. Viene después el largo interregno porfirista en donde la política exterior se maneja sin muchos aspavientos, pero si con la idea de continuar la obra iniciada por el Benemérito de las Américas. Conforme a la línea trazada por Juárez, Díaz no busca establecer relaciones diplomáticas con aquellos países que apoyaron el imperio fallido, sino que espera pacientemente que dichas

relaciones le sean solicitadas, al mismo tiempo que desarrolla una estrategia de diversificación que da como resultado el establecimiento de vínculos con varios otros países (Japón, Italia, Alemania, por ejemplo).

6. Más tarde con la revolución de 1910, se vuelven a sufrir las invasiones extranjeras, en este caso de nuestro vecino del norte. Primero fue la ominosa presencia del Embajador Henry Lane Wilson, cómplice siempre irredento del usurpador Huerta y por ello coautor del asesinato del Presidente Madero. A veces apoyado por su gobierno, a veces desautorizado, pero con una activa presencia de odio hacia México y los mexicanos durante los años que estuvo como representante diplomático de Estados Unidos en nuestro país.

7. Enseguida vinieron las invasiones de Veracruz y la Expedición Punitiva, en 1914 y 1916, respectivamente, igual llegadas desde el norte. Más allá de los pretextos utilizados el gobierno de los Estados Unidos para que tuvieran lugar, el incidente de Tampico y la aventura de Pancho Villa en Columbus, la realidad es que fueron intervenciones puras y llanas a las que, en el primer caso, protestaron tanto el gobierno huertista, como el de don Venustiano Carranza, sobre todo este que insistió rotundamente a la salida de las tropas norteamericanas de territorio mexicano en los dos casos, incluso a la mediación del grupo ABC (Argentina, Brasil y Chile) en la de Veracruz.

8. Desde luego estas experiencias, más su formación familiar siendo como era hijo de un coronel que había vivido al lado del Presidente Juárez todas las guerras en contra

del invasor, formaron en don Venustiano, como bien nos ilustra la Dra. Rosa Isabel Gaytán en su obra...un profundo nacionalismo, de defensa a ultranza de la soberanía, de la no intervención y de la autodeterminación y de la igualdad de las naciones. Las ideas directrices de la política internacional de Venustiano Carranza (hoy llamada Doctrina Carranza, enunciada durante su segundo informe de gobierno el 1 de septiembre de 1918) pueden entonces ser consideradas, sin que ello signifique que estoy haciendo un gran descubrimiento, emanadas directamente de los principios contenidos en la Doctrina Juárez y continuación natural de la misma.

9. Carranza nos dice que las ideas directrices de su política internacional, o las de México por extensión, son pocas, claras y sencillas: todos los países son iguales; respeto mutuo y escrupuloso de sus instituciones, sus leyes y su soberanía; no intervención en ninguna forma y por ningún motivo en los asuntos interiores de otro. Todos deben someterse estrictamente y sin excepciones, al principio universal de no intervención; nacionales y extranjeros iguales ante la soberanía del país en que se encuentran; y legislaciones uniformes e iguales en lo posible sin distinciones por causa de nacionalidad, excepto en lo referente al ejercicio de la soberanía. A partir de estos principios se modifica profundamente el concepto actual de la diplomacia., que no debe servir más para proteger intereses de particulares, ni para poner al servicio de éstos la fuerza y la majestad de la naciones.

10. La Doctrina Carranza y sus componentes tienen, desde luego,

y desde la perspectiva de su autor una validez universal, pero es innegable que, en ese momento, sus destinatarios principales son el gobierno de Estados Unidos y su presidente el "pacifista" Wilson, que había estado presionando al mandatario mexicano para que se uniera a los aliados en la Primera Guerra Mundial, sin conseguirlo, por el buen tino de Carranza de mantener una neutralidad a toda costa. Como sabemos, esta actitud le va a costar a Carranza y al país que las potencias vencedoras inviten a México a formar parte de la Sociedad de Naciones.

11. Parecería entonces que México tenía una renovada, pero continua, tesis doctrinaria sobre la política exterior a seguir por los gobiernos subsecuentes. Pero la realidad no fue así. Dichos gobiernos, producto en su origen de un golpe de Estado, se olvidan de la Doctrina Carranza; de hecho no vuelve a mencionarse en ningún gobierno emanado de la revolución mexicana, y empiezan a hablar de los principios de política exterior, como antes dijimos, tradicionales o históricos.

12. La principal preocupación de estos gobiernos, el de Adolfo de la Huerta, y particularmente el de Álvaro Obregón, será la relación con Estados Unidos y el reconocimiento de los mismos por parte de este país, hasta que, con los Convenios de Bucareli, Obregón lo consigue.

13. Durante sus informes de gobierno, Álvaro Obregón va a referirse en términos bastante administrativos de la política exterior, con la salvedad, como antes se mencionó de la relación con Estados Unidos y, en el último de ellos, de la complicada relación con Inglaterra y alguno de sus representantes, incluidos los extra-

oficiales y resalta que no haya mención alguna a principios.

14. Algo semejante sucede con los informes de Plutarco Elías Calles, para quien "el desarrollo de la política eminentemente constructiva de (su) Gobierno, se traduce en el ramo de Relaciones Exteriores, en la mejor cordialidad de nuestras relaciones con los demás países y en el firme propósito de mantenerse dentro de los límites de la política, al mismo tiempo que de cuidar celosamente del mayor decoro de nuestro país," sea esto lo que sea. No obstante, en el Tercer informe de gobierno presenta algunos planteamientos que necesariamente deben ser vistos como una forma diferente de proponer los principios de política exterior. Así, afirma que "Consecuente con sus propias convicciones México ha rechazado, rechaza y tengo fe en que rechazará siempre, el empleo de la agresión para el buen mantenimiento de sus relaciones internacionales; pero no admite, al mismo tiempo, que para su conveniencia con otros países, se le fijen normas extrañas en desdoro de la dignidad nacional ni con privilegio contra los intereses de la República; acepta, y aun desea, la cooperación de todos los extranjeros, pero en armonía con los mexicanos, que son los dueños indiscutibles de su país; otorga a los amigos y extraños la hospitalidad de la nación, pero sin preeminencias que no se conceden a los nacionales; acoge de buena fe el capital y el esfuerzo extranjeros, pero bajo la condición irrecusable de respetar y acatar las leyes que México se ha impuesto a sí mismo. Tales concepciones del derecho, de la justicia y de la equidad, que son para nuestro país normas constantes de sus relaciones con los demás pueblos,

susténtalas el Ejecutivo de mi cargo como irreprochables preceptos que fijan y conducen nuestros negocios internacionales"

15. En el periodo siguiente, el correspondiente al llamado Maximato, casi de manera similar al del gobierno de Plutarco Elías Calles, no hubo mayores pronunciamientos específicos sobre los principios tradicionales de la política exterior; aunque si existe lo que Emilio Portes Gil llama relaciones internacionales de México conducidas "a base de mutuo respeto y de dignidad y decoro para nuestro país."

16. Asimismo, Pascual Ortiz Rubio aprovecha la oportunidad para anunciar su desacuerdo con "la viciosa política de reconocimiento de gobiernos", por lo que, "con motivo de cambios de régimen ocurridos en diversos países de América, su Gobierno, hizo públicas sus normas sobre la materia, estableciendo sus principios de no mezclarse en la política interior de otras naciones por medio de calificaciones sobre la seguridad o inseguridad constitucional de gobiernos extraños. Es decir, la Doctrina Estrada, por cierto conocida originalmente como la Doctrina Ortiz Rubio.

17. El mismo Ortiz Rubio sostiene que las actividades internacionales de su gobierno, realizadas por "la Secretaría de Relaciones Exteriores



se han caracterizado durante, por un espíritu amplio de cooperación internacional y un vigilante cuidadoso de los intereses y dignidad nacionales, normas que han guiado invariablemente al Gobierno en las relaciones en extremo cordiales que sostiene con las demás naciones". Igualmente,

18. De igual modo, al informar sobre el ingreso de México a la Sociedad de Naciones, el Presidente Pascual Ortiz Rubio señalaba que al hacerlo "lo animaban los más categóricos propósitos de mantener la paz y fomentar la colaboración internacional." Y que con este ingreso, en consecuencia participaba en diversas conferencias, entre ellas la de desarme, en la cual la delegación mexicana actuaba con instrucciones "en el sentido de la misma amplia cooperación en todas las ideas que impliquen una tendencia efectiva a la supresión de la fuerza. los ideales de paz y cooperación universal".

19. Hay que hacer referencia que si algo se menciona en los informes de los gobiernos posteriores al de Venustiano Carranza, es la actitud sumamente positiva hacia la cooperación internacional, en particular con las naciones del continente americano.

20. Ya en el gobierno del general Lázaro Cárdenas se inicia un proceso de definir con mayor precisión los principios tradicionales de política exterior. Dicho de otra manera se vuelve, incluso sin decirlo a las Doctrinas Juárez y Carranza. Así, en su primer informe hay una muy explícita referencia al principio de No Intervención: "A fin de mantener la autoridad moral de

México, nuestros representantes en el extranjero tienen instrucciones terminantes para que se aparten de los asuntos internos de los países en que están acreditados" y a mayor abundancia, agrega "En acatamiento de nuestros deberes de amistad y neutralidad con los demás pueblos, se ha procurado, asimismo, que nuestro país no sea campo de actividades en contra de otros Gobiernos" con la salvedad de que "ello signifique que México deje de ser un desinteresado asilo para refugiados políticos, en determinadas situaciones."



21. Sin embargo, con motivo del levantamiento en contra de la República Española, el gobierno cardenista va a hacer una precisión respecto de la no intervención, en lo que será, a mi juicio, la primera ruptura con la Doctrina Estrada: "Con relación al caso especial de España, el Gobierno de México dirigió a la Sociedad de las Naciones el 31 de marzo del año en curso, una nota en la cual México definió su criterio respecto a la conveniencia de interpretar la neutralidad internacional en casos como el de

España, conforme a los principios del Pacto Constitutivo de la Liga, estableciendo una distinción entre los Gobiernos legítimos agredidos, a los que debe proporcionárseles el apoyo a que tienen derecho, y los grupos agresores, a los que resulta indebido facilitar elementos destinados a continuar y volver más sangrienta la lucha."

22. Poco más tarde, a propósito de su apoyo a la República española Cárdenas sostenía que no era posible asumir otra conducta diferente a la seguida y que, frente a los grandes problemas de la civilización y de la cultura. México sería contrario a la guerra de agresión; seguiría repudiando el atropello a la soberanía de cualquier pueblo; seguiría siendo enemigo de los regímenes que conculcan las libertades y los principios de la democracia y, por tanto, significaría una fuerza de oposición, tenaz y enérgica, a todos los actos de barbarie, que los ímpetus de la violencia injustificada implican.

23. En adelante, los gobiernos sucesivos van a hablar de los principios tradicionales. No serán, sin embargo, siempre los mismos; Manuel Ávila Camacho dice, por ejemplo, que su gobierno mantiene "una firme definición en favor de la Democracia y el defender los postulados de la igualdad y de la soberanía de todos los pueblos libres, que son principios vitales de nuestra historia". Más tarde lo anterior se transforma en tradición internacional: de reprobación de las agresiones y de la adhesión para todos los pueblos que luchan contra la tiranía, por el mantenimiento o la reconquista de su libertad.

24. Por su parte, Miguel Alemán sostiene que la actuación de su

gobierno en la esfera de las relaciones exteriores, se ha ajustado a los conceptos fundamentales que son norma de nuestra patria: dignidad nacional, acatamiento del derecho y colaboración internacional en la solidaridad humana. Y hace una diferencia en relación a los vínculos con América:” Entre los postulados que sostenemos para la convivencia en la buena vecindad, es el de que ésta consiste en la cooperación económica, cultural y de defensa común.”

25. El presidente Ruíz Cortines manifiesta la vigorosa repulsión de su gobierno a cualquier forma de hegemonía externa; su inquebrantable respeto al derecho que todo pueblo libre tiene a darse la normas que mejor le acomoden; su innata simpatía para los débiles y los oprimidos; su ausencia absoluta de prejuicios raciales; su aversión congénita a todas la injusticias; su acendrada devoción a la causa de la paz y, por encima de todo, su amor indomable a la libertad le han permitido ocupar un sitio de honor entre los paladines de esas causas.

26. Durante el sexenio siguiente, encabezado por Gustavo Díaz Ordaz, los principios manejados fueron los siguientes: invariable respeto a la vida humana, cumplimiento de los compromisos contraídos, equidad en el trato. Lucha en favor del desarme, igualdad jurídica de los Estado, no intervención, libre autodeterminación de los pueblos, lucha por la paz, solución pacífica de los conflictos conforma a normas de derecho o amistosos arreglo y, sorprendentemente, defensa de los derechos humanos.

27. Luis Echeverría mantiene en general los anteriores principios,

solo no haciendo alusión a la vida humana y el respeto a los derechos humanos, pero sí a la igualdad jurídica entre los Estados, no intervención, autodeterminación de los pueblos, solución pacífica de las controversias y cooperación entre los miembros de la comunidad de naciones.

28. José López Portillo va introducir una característica propia a los principios de la política exterior, pues además de la no intervención y autodeterminación de los pueblos, asumió que no podía haber estabilidad, democracia y disminución de las tensiones (internacionales) sin atacar las causas económicas y sociales de los problemas que agobian a la región (América Latina), por lo que esta política había pasado a ser “pilar y base de la política exterior de México.

29. De esta manera llegamos al sexenio de Miguel de la Madrid, en el que se hizo la reforma constitucional que permitió agregar una fracción, la décima, al artículo 89 correspondiente. Desde su discurso de toma de posesión de la Madrid anunció los principios que guiarían su política exterior: la autodeterminación de los pueblos, la no intervención, la solución pacífica de los conflictos, la igualdad jurídica de los Estados, el desarme para la preservación de la paz y la cooperación internacional equitativa y eficiente

30. Como puede notarse estos principios son casi idénticos a los que luego se incluyeron en la Constitución mediante la reforma al artículo 89 de 1988: la no intervención; la solución pacífica de controversias; la

proscripción de la amenaza o el uso de la fuerza en las relaciones internacionales; la igualdad jurídica de los Estados; la cooperación internacional para el desarrollo; y la lucha por la paz y la seguridad internacionales.

31. No es extraño que así fuera, es un hecho que el alma de la reforma fue el Canciller de ese gobierno, Bernardo Sepúlveda Amor, quien desde antes de la elección había sido nombrado Embajador de México en Estados Unidos, como una concesión del Presidente López Portillo a su sucesor, sabiendo que iba a encargarse de conducir directamente la política exterior.

32. Como bien se sabe, el último agregado a los principios “tradicionales” fue hecho con la reforma de 2011, durante el gobierno de Felipe Calderón y se refiere al respeto, la protección y promoción de los derechos humanos.

33. Hasta aquí hemos tratado de presentar una sucinta evolución de los principios tradicionales, que al parecer no lo son tanto, de la política exterior de México. En algún momento, el ex canciller Emilio Rabasa narraba que él había tenido la intención de proponer la reforma anterior y que si no lo hizo fue porque existía la posibilidad de que cada mandatario agregara o mencionara los principios que considerara más conveniente a su juicio. Si hubiera recorrido a los informes presidenciales se hubiera dado cuenta que eso ya había sucedido.

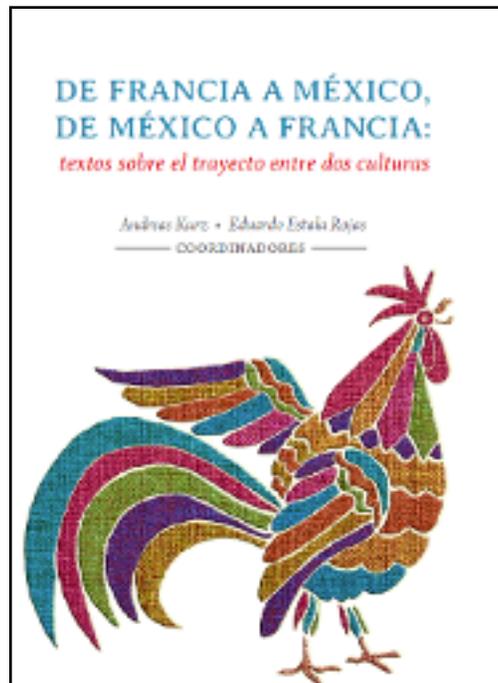
MÉXICO Y FRANCIA: TRAYECTO ENTRE DOS CULTURAS

Guillermo Gutiérrez Nieto

Como se comentó en una colaboración anterior, la cooperación académica internacional es desde hace algún tiempo parte fundamental de la vinculación entre Estados. Aunado a ello, desde hace tiempo hay consenso en que toda estrategia nacional de relacionamiento internacional, además del determinante geográfico, está cimentada en aspectos históricos, económicos o culturales. Esto a propósito de la reciente publicación del libro ***De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas***, coordinado por Andreas Kurz y Eduardo Estala Rojas.

La concepción de este libro es responsabilidad de la Universidad de Guanajuato, a través de su División de Ciencias Sociales y Humanidades (DCSH), de la Alianza Francesa de Guanajuato (AF-G) y del Mexican Cultural Centre (MCC), quienes organizaron, del 10 de octubre al 22 de noviembre de 2017, el seminario ***“México-Francia: Pensamiento, Ciencia, Literatura, Historia, Arte”***, en paralelo a las actividades del XLV Festival Internacional Cervantino (FIC), que ese año tuvo como invitado de honor a Francia.

Este libro, que recibió también apoyo de Javier Pérez Siller y su proyecto [www. mexicofrancia.org](http://www.mexicofrancia.org), incluye siete de las doce de las ponencias presentadas en el seminario y su objetivo es analizar desde una perspectiva multidisciplinaria ciertos temas de las relaciones entre México y Francia durante los siglos XIX y XX. Así, encontramos tanto referentes del afrancesamiento en México durante el siglo XIX como huellas de los primeros libreros franceses en nuestro



país o análisis singulares a autores, obras, corrientes artísticas y de pensamiento.

En esta gama de contenido, Andreas Kurz aborda una serie de episodios y textos que, a lo largo del siglo XIX ilustran las complejas relaciones políticas y culturales entre los dos países, dejando al margen el tradicional cliché de un México afrancesado y culturalmente dependiente de París. Su hipótesis es que si bien “la élite cultural mexicana, sobre todo la de tendencias liberales, admite y expresa su admiración por la *grande nation*, de forma consciente busca, tanto en el

pasado propio como en culturas no gálicas, modelos alternativos útiles para la independización cultural e idiosincrásica de una nación en ciernes”.

De forma acuciosa refiere, entre otros temas, el movimiento migratorio de los *“barcelonnettes”*, iniciado en 1821 por el viaje de los hermanos Jacques y Marc-Antoine Arnaud; la forma en que algunos medios impresos (*Le Trait d’Union, La Chinaca*) influyeron en el desarrollo político de México, o la importancia de la naciente literatura nacional mexicana, cuya agrupación inicial fue la Academia de San Juan de Letrán. Al concluir sus bisecciones, Kurz valida lo que es su cuestionamiento inicial: la innegable influencia del país europeo en el nuestro sin determinar si fue bienhechora o funesta.

Por su parte, César Federico Macías Cervantes reflexiona sobre las actividades de Rosa y Bouret, dos casas de libreros europeos que se unieron para trabajar el mercado americano decimonónico. Su

interesante recorrido arranca al preguntarse si los liberales mexicanos ilustrados del siglo XIX consideraban a la Ilustración como un camino para la emancipación intelectual, política y económica de México y sus habitantes. Y a partir de ahí refiere el establecimiento de imprentas, editores, bibliotecas y libreros, sobre todo en la zona del Bajío, con énfasis en Guanajuato.

Un punto trascendente en su periplo de investigación es el triunfo liberal de 1867, a partir del cual se desarrolló “una confianza casi incuestionable en el poder redentor de las letras, de la ciencia traída de Europa de la difusión de conocimiento por medio del libro o del periódico”. Así, refrenda la importancia que tuvo en su momento el puerto de Cádiz, desde donde operaban los libreros franceses interesados en el mercado hispanohablante.

Sobre el núcleo de su trabajo nos dice que la casa editorial de Rosa y Bouret se formó con la fusión de la Casa de Rosa y la Librería de Bouret, ambas francesas y participantes de la edición de libros en español para su exportación a los países latinoamericanos. Ambas se instalaron en nuestro país para ocuparse de manera directa del creciente mercado mexicano y posteriormente se fusionaron, “formando una continuidad histórica en torno a un fenómeno de gran relevancia: la difusión de textos de autores europeos y americanos entre el público lector de habla hispana, principalmente el de México”.

De los datos curiosos que él menciona destaca el libro más antiguo de esa editorial localizado en la Universidad de Guanajuato: una edición del *Ensayo Político* de Alejandro von Humboldt de 1822. Igualmente nos hace saber que José María Luis Mora firmó un convenio en 1836 con la Casa de Rosa, cediendo los derechos de publicación de sus obras completas y que al final de la vida de esta editorial, en 1917, se pactaba la publicación de Ocho mil kilómetros en campaña, de Álvaro Obregón.

“De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas” incluye también abordajes específicos a ciertos temas y entre ellos se encuentran los textos de Juan de Dios Martínez Lozornio, que analiza la influencia del pensamiento de Henri Bergson en la obra filosófica de José Vasconcelos, y el de Gabriela Trejo Valencia, que analiza algunas técnicas surrealistas para trazar la relación cultural entre México y Francia.

En el caso del pensamiento filosófico de José Vasconcelos, el autor señala que no se ha emitido un juicio equilibrado respecto a su originalidad filosófica,

ya que en la mayoría de los casos su pensamiento filosófico se lee desde una perspectiva sociopolítica. En ese sentido, a partir de la propuesta metafísica de Bergson y los tópicos clave de su pensamiento presentes en la obra de Vasconcelos (El monismo estético, Pitágoras. Una teoría del ritmo, Tratado de metafísica y Filosofía estética), Martínez Lozornio presenta conclusiones discordes entre las ideas de Bergson y Vasconcelos

Por su parte, Trejo Valencia, después de presentar los referentes fundamentales del Surrealismo en lo que a expresiones y representantes, traslapa este movimiento artístico a México con sus máximos representantes. Su principal interés es focalizar las técnicas surrealistas como uno de los nodos que le permiten conferir sentido a la relación entre Francia, pilar del movimiento, y México, su remate. Para ello refiere la Primera Exposición Internacional Surrealista en México (1940), la cual considera tanto el extremo del movimiento francés como una de las joyas de la corona porque cuando la segunda guerra mundial mermó el movimiento en Europa, obligó a muchos de sus representantes a exiliarse en Latinoamérica, desde donde habría de enriquecerse el Surrealismo. En el caso de México, asegura la autora, los surrealistas vieron en nuestro país el espejo de sus deleites frenéticos, por ende, su famosa fantasmagoría mexicana responde menos a la realidad de nuestro país que a sus objetivos estéticos.

De gran trascendencia es la referencia rescatada por la autora respecto a la visión de André Breton sobre México, país que mejor representaba las cualidades surrealistas: “la realidad trazada bajo la imaginación, la vida conciliándose con la muerte: Tierra roja, tierra virgen impregnada de la sangre más generosa, tierra donde la vida del hombre no tiene precio, presta siempre, como la pita infinita que lo expresa, a consumirse en una flor de deseo y de peligro.” Descripción que confirma la conclusión de Gabriela Trejo Valencia en su interesante trabajo: “en la relación entre Francia y México, los surrealistas obtuvieron lo que tanto buscaban: atestiguar la combustión del cielo (según César Moro) y México obtuvo una recompensa involuntaria: ser bautizados con el apelativo del lugar surrealista por excelencia...”

En otro ámbito creativo, Claudia L. Gutiérrez Piña desglosa la impronta de Paul Valéry en la obra de Salvador Elizondo, iniciando con una cita que engloba la grandeza de ambos escritores: “Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar, y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración, de odio o de indiferencia”, la cual fue utilizada tanto en “El método de Leonardo

Da Vinci”, de Paul Valéry (1894), como en “El método de Paul Valéry”, de Salvador Elizondo (1981).

El resultado de la disertación de Gutiérrez Piña es que la figura de Valéry atraviesa de manera permanente la trayectoria de Elizondo y que sus huellas tienen distintas formas y honduras, ubicando la primera de ellas en la faceta más temprana de conformación del perfil intelectual del escritor mexicano. Años después, cuando Elizondo contaba ya con gran parte de su obra publicada y recién cumplido el centenario del nacimiento del escritor francés, afirma la autora, se traza en su producción una línea marcadamente valeriana, lo cual es avalado por el crítico mexicano Adolfo Castañón, quien afirma que uno de los méritos mayores de Elizondo es el de ser uno de los lectores más penetrantes de Paul Valéry en cualquier lengua.

En sintonía también con los autores que conforman la llamada literatura del medio siglo mexicano, Asunción Rangel hace una inmersión a los “Inventarios” de José Emilio Pacheco para identificar los referentes franceses que este escritor incluye en sus escritos, formando lo que ella llama “la galería francesa”. Así, Rangel refiere algunos de los momentos en que Francia aparece en la obra escrita en verso y en las crónicas literarias de Pacheco.

La ruta que identifica Rangel respecto a Pacheco incluye: su predilección por los temas del siglo XIX,

Recordándonos que *París, capital del siglo XIX* es traducido por Pacheco en 1971 en colaboración con Miguel González; su inmersión en el pensamiento de Walter Benjamin y en el París que tanto deslumbró a este autor. Otros autores incluidos en esa galería son Mallarmé, Baudelaire, Gautier; Arthur Rimbaud, George Sand —pseudónimo de la baronesa Amantine Aurore Lucile Dupin—, Gustave Flaubert; Jules Laforgue —nacido en Montevideo, Uruguay, pero que pasó la mayor parte de su vida en Francia—, a Francis Ponge; Victor Hugo, Alejandro Dumas, la batalla de Waterloo y, Napoleón III.

En el texto final incluido en el libro que nos ocupa, partiendo del sustento conceptual de Jean François Lyotard respecto a la post-modernidad, Genaro Martell nos lleva a un recorrido singular a través de

una exposición realizada en 1985, vinculándola en contenido y planteamiento con autores de nuestro país a quienes él denomina “Los Inmateriales mexicanos”.

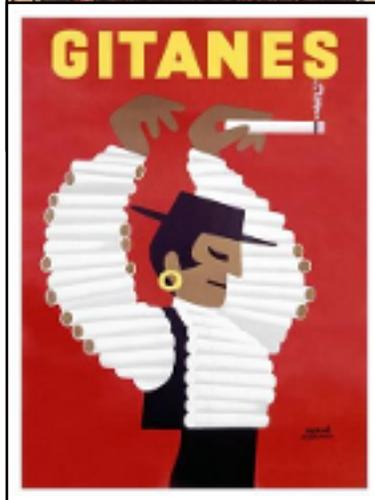
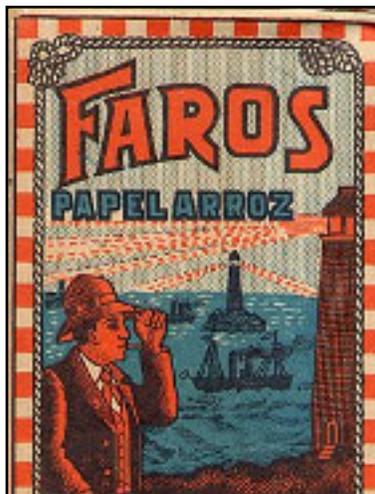
Su pista de despegue es mayo de 1985, cuando un grupo de intelectuales y artistas presentó en París una exposición crítica que pretendía anunciar,

mediante diversos elementos estéticos, el cambio de época que daría lugar a una etapa posmoderna. El evento llevó el título de Los inmateriales (*Les immateriaux*) y fue encabezado por el filósofo Jean François Lyotard.

Posteriormente Martell imagina una visita al museo de *Les immateriaux* cambiando el catálogo de la exposición de 1985 en París por una guía en la cual da la palabra a diversas manifestaciones artísticas de los inmateriales mexicanos en las cuatro salas que abarcó la exhibición. Circulan así en el imaginario de Martell, y en la de los lectores de su trabajo, obras o planteamientos de José Clemente Orozco, Carlos Fuentes, José Juárez y Antonio Plaza. El resultado de este recorrido es un juego interminable de intercambios y manifestaciones culturales de creadores de ambos lados del Atlántico.

El deleite que deja la lectura del libro “**De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas**” confirma dos aspectos fundamentales de la añeja

vinculación que existe entre ambos países. En primer lugar, su vastedad, exhibida en los temas que abarca y del cual este libro sólo es un breve muestrario de su perenne expansión en el tiempo. En segundo lugar, su variedad, reflejada en la multiplicidad de temas que comprende este diálogo binacional, todo lo cual confirma algo esencial: una identidad recíproca indisoluble.



De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas

Andreas Kurz, Eduardo Estala Rojas. Coordinadores.
División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guanajuato, 2018
205 pp.

BOLIGAN
ACOSO

