

Orlando Ortiz

Prosa-ismos. Textos híbridos

Selección y prólogo de Bibiana Camacho

FONDO 
EDITORIAL
TAMAULIPAS

Prosa-ismos. Textos híbridos

© Orlando Ortiz

© Bibiana Camacho

Primera edición 2025

ISBN: 978-607-8452-75-0

Gobierno del Estado de Tamaulipas

Dr. Américo Villarreal Anaya

Gobernador Constitucional del Estado de Tamaulipas

Dra. Silvia Lucero Casas González

Secretaria de Bienestar Social

Mtro. Héctor Romero Lecanda

Director general del

Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes

Mtro. Julio Andrés García Pesina

Director de Publicaciones y Fomento Literario

Selección y prólogo: Bibiana Camacho

Encargada de la colección: Patricia Guzmán Rosiles

Cuidado de diseño editorial: José Ángel Lumbreras Tristán

Edición y corrección: Bibiana Camacho y José Alfredo Barriga Juárez

Diseño de forros e ilustración: Manuel Tovar Campos

Fotografía propiedad de Dra. María del Carmen Raquel Galicia Patiño

La colección Cauce del Bravo reúne obras de autoras y autores tamaulipecos con una trayectoria literaria de gran trascendencia a nivel nacional y estatal.

Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes (ITCA)

Calle Guerrero entre Emiliano P. Nafarrete y

Gaspar de la Garza 421, zona Centro

Ciudad Victoria, Tamaulipas, México, C. P. 87000

Tel. 834 315 2977

Derechos reservados conforme a la ley.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

Con enorme orgullo celebro la publicación de esta obra que forma parte de **Cauce del Bravo**, una serie que reúne obras de autoras y autores tamaulipecos de gran trayectoria y que nace al amparo del **Programa Editorial Tamaulipas 2025**, impulsado por el Gobierno del Estado a través de la Secretaría de Bienestar Social y el Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, con el propósito de fortalecer y difundir la creación literaria de nuestro estado.

Cada uno de estos libros es testimonio del talento, la imaginación y la mirada crítica que habita en nuestras comunidades. La cultura, y en particular la literatura, es un medio poderoso para contar quiénes somos, qué nos duele, qué soñamos y qué defendemos. Desde esta administración, creemos firmemente que el acceso a la cultura es un derecho que enriquece la vida colectiva y fortalece los lazos sociales, es un motor de la transformación.

La creación literaria es también un ejercicio profundo de libertad. Escribir es habitar con valentía la palabra propia y compartirla con los demás; es abrir espacios de reflexión, diálogo y resistencia. Por eso, en Tamaulipas defendemos la libertad de expresión no solo como un principio democrático, sino como una condición para que las voces de nuestras escritoras y escritores florezcan con dignidad.

Que estos libros circulen, se lean, se quieran y, sobre todo, se discutan. Sigamos construyendo con su palabra un Tamaulipas más unido a través de su expresión cultural y contribuyan a preservar la esperanza como fuente de grandeza del espíritu humano a través de su expresión cultural.

Dr. Américo Villarreal Anaya

Gobernador Constitucional del Estado de Tamaulipas

Desde el Gobierno del Estado de Tamaulipas, la Secretaría de Bienestar Social y el Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, celebramos este espacio como una oportunidad para visibilizar el talento literario y fortalecer la presencia de nuestras voces en el ámbito editorial.

Una de nuestras prioridades ha sido construir una política cultural cercana, incluyente y sensible al contexto de nuestras comunidades. Sabemos que la literatura, más allá de su dimensión estética, es también una herramienta poderosa para la reflexión, la conservación de la memoria y construcción de identidad. Apostar por ella es, en muchos sentidos, apostar por el bienestar colectivo.

Por eso, el **Programa Editorial Tamaulipas** no se limita a publicar libros, sino que busca ofrecer una plataforma constante para el ejercicio libre y digno de la escritura, reconociendo el valor de la literatura como una forma activa de participación cultural.

En estos libros, las lectoras y los lectores podrán reconocer elementos que conforman un estilo y una identidad literaria propia de Tamaulipas; ahí reside buena parte de su valor.

Mtro. Héctor Romero Lecanda

Director General del Instituto Tamaulipeco
para la Cultura y las Artes

Prólogo

Orlando Ortiz decía que los libros sirven para entablar un diálogo, para poner sobre la mesa un tema y hablar de él, discutir, acordar o desacordar. Este libro es un vehículo de comunicación y gozo.

Escritor de oficio, arte y disciplina, Ortiz es autor de más de cuarenta libros, novelas, cuentos, crónicas, infantiles, históricos, cómics, antologías, en fin. Paralela a la prolífica obra contenida en libros de diverso género, cultivó la disciplina de columnista.

La colaboración periódica en medios es compleja y demandante, a veces considerada como género menor, quizá por la periodicidad e inmediatez de su aparición. En realidad, es en este género híbrido que permite la reflexión, el ensayo, la autobiografía, la reseña, la ficción y más, donde el escritor puede explayarse en sus obsesiones. Y también elaborar apuntes, no como algo rápido y fugaz, sino como preguntas que luego se ensanchan, profundizan y enriquecen.

Una buena colaboración en medios impresos interesa al lector desde el inicio y propone una prosa estética dinámica y cargada de la configuración intelectual de su creador, como las de Orlando Ortiz, que colaboró en distintos medios a lo largo de su trayectoria. Su columna “Prosa-ismos” fue la más duradera en

La Jornada Semanal con dos colaboraciones mensuales durante más de quince años, pero también encontramos su pluma en otras revistas y periódicos de circulación nacional.

Si ya en su obra publicada en libros se aprecian sus temas: la violencia, la historia, el erotismo, el drama del hombre común, la picaresca, etcétera, en las columnas podemos encontrar el germen y continuación de los intereses que moldearon sus propuestas, la reflexión del presente en constante comunicación con el pasado, el interés por rescatar autores y autoras de gran calidad literaria, pero lamentablemente poco leídos y algunos casi olvidados; entre otros temas que manifiestan sus obsesiones recurrentes a las que regresaba una y otra vez; plasmando sobre el papel, como diría Eudora Welty, su propia emergencia.

En la selección de textos que conforman este libro se nota una curiosidad honda y una investigación certera de los temas que le interesaban. El cuidado del lenguaje siempre pulcro, pero también rebelde y juguetón da fe del manejo de distintos registros tanto de la oralidad como de la erudición para lograr narrar al lector algo que no sabía acerca de un tema que le interesa, y que una vez que lo conoce se vuelve esencial.

Cuatro núcleos temáticos conforman esta antología. El primero: **La Huasteca**, en la que encontramos textos reflexivos y amenos acerca de esta región de fronteras difusas y de personalidad peculiar y combativa. Orlando Ortiz siempre estuvo atento a su origen a pesar de haber desarrollado su carrera literaria y la mayor parte de su vida en la Ciudad de México. En este núcleo temático, el autor define una Huasteca a partir de un estado de ánimo, tierra de contrastes en la que no cabe la medida, como en la vida misma, como en la literatura. Dice: “...Un medio de abundancia, un paisaje lujurioso, sensual, erótico por naturaleza y hasta por necesidad, diría yo, porque la

vida se da, pero también se precipita”. E insiste: “Permanencia dinámica y viva. Fecundación. Eso es lo que está atrás de las costumbres y la mentalidad de los huastecos originales, o, mejor dicho, en el espíritu de la Huasteca”.

Algunas de estas reflexiones que crecieron antes, durante y después de la publicación de esos artículos, se convirtieron en libros como: *Crónica de las Huastecas* (Conaculta, 1995).

También mira con atención la producción literaria de Tamaulipas, a la que califica en constante agonía; pero no por su cercanía con la muerte, sino por su constante transformación y desarrollo para lograr la obra de arte. Y hace una labor de investigación y rescate, selección y prólogo en libros como: *En las fronteras del cuento: jóvenes narradores del norte de Tamaulipas* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [Conaculta] (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1998), *Cuentistas tamaulipecos: del fin de siglo, hacia el nuevo milenio* (Gobierno del Estado de Tamaulipas / Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000) y *Novelistas tamaulipecos del siglo XX* (Gobierno del Estado de Tamaulipas / Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000).

En la sección **El oficio de narrar**, el autor vierte su experiencia como tallerista literario. Ortiz viajó a lo largo y ancho del país para compartir sus conocimientos y guiar el quehacer de la escritura. Las experiencias acumuladas y la aguda observación del propio y del ajeno quehacer literario encauzan una aguda actitud analítica y crítica, apuesta por preguntas y reflexiones en torno a la creación.

Y así como celebra el espíritu rebelde y contradictorio de los huastecos, también defiende la creación como un ejercicio libre de pensamiento, amplio en imaginación, meticuloso en el uso del lenguaje y riguroso en el arte de narrar. Dice el maestro:

...al salir del salón y sentarme a escribir me olvido de las ataduras académicas. O mejor dicho, las ignoro, o en ocasiones, para divertirme, me pongo a confrontar las diversas definiciones que existen al respecto y soslayo en el salón de clases porque considero que presentárselas a los alumnos o talleristas los haría pelotas. Y la confusión es lo peor que puede haber si lo que uno busca es que avancen, ya sea en el ejercicio de la lectura o la escritura de textos. Siempre es bueno, cuando se empieza, tener un horizonte. Ya más adelante ellos mismos sentirán la necesidad de cuestionar, de poner en tela de juicio, de sentir que lo ‘aprendido’ les queda corto, que las reglas y características asfixian su creatividad... en fin, los obligaré a investigar por su cuenta si la tierra es plana o si hay otros horizontes.

La palabra “oficio” elegida para agrupar esta serie de textos que podrían funcionar como un manual de uso para el narrador experimentado, o no, no ha sido en vano; el autor dice: “Orden, trabajo y empeño es lo que podemos encontrar atrás de todas las buenas narraciones, por eso el género es más que un arte, es un oficio, aunque dicha palabra produzca escozor a muchos ‘artistas de la pluma’ que prefieren echarle la culpa de sus fracasos a las musas que les negaron sus favores”.

En estos textos Ortiz logra mover la inercia del escritor, inquieta y propicia el espacio mental adecuado para pensar y escribir con honestidad. Por cierto, en su magnífico libro *La creación literaria o Carrerita escritor quiere ser* (Gobierno del Estado de Tamaulipas / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas [Letras en el borde], 1998), podemos encontrar algunas

reflexiones en torno al arduo y fascinante mundo de la creación, con tintes humorísticos que apuntalan su potencia intelectual para abordar el asunto. Ya Friedrich Nietzsche lo decía: “La potencia intelectual de un hombre se mide por la dosis de humor que es capaz de utilizar”.

Los que tuvimos la oportunidad de asistir a sus talleres conocemos la generosidad y agudeza con las que compartía conocimiento y que quedan plasmadas aquí; para los que no tuvieron la fortuna, estos textos dan luz al oficio y apelan, con el ejemplo mismo, a una narración eficiente y poderosa para desplegar las historias ante los ojos del lector.

La tercera sección, **Entreviú**, está conformada por entrevistas en las que el autor habla de sí mismo, de sus obras e intereses. A través de las preguntas dirigidas y gracias a sus respuestas directas conocemos su oficio personal. En estas entrevistas desmenuza su propio proceso creativo. Habla de sus inquietudes formales y estilísticas para acompañar el tema que nace de las inquietudes que le genera una palabra, una noticia, un personaje, un asunto social, un estado psicológico. Confirma que el tema es lo de menos, si el tratamiento estilístico y literario con el que se trabaja logra convertir el texto en literatura. Y afirma: “No hay que justificarse con nadie, sino ser coherente y escribir con calidad. Una buena novela no necesita de un tema especial”.

En la última sección, **Apuntes literarios**, Orlando Ortiz traza un mapa de autores, obras y temas no siempre en el radar de las altas instancias literarias, pero con calidad y propuesta temática y estilística que vale la pena rescatar. Los autores que lee y nos descubre desde su personal punto de vista suelen ser irreverentes y tener gestos de rebeldía ante el sistema imperante, con los que sin duda Ortiz se identificaba.

Y no solo se limita a la enunciación y elogio de escritores, también pone sobre la mesa nombres y obra de escritoras que se han ganado un lugar por derecho propio, pero que no siempre han recibido la atención merecida de los lectores y estudiosos, a pesar del atinado rescate de escritoras que se ha emprendido hace algunos años.

Una vez más, es de resaltar su propensión a zafarse de ataduras académicas y de encasillamiento de los géneros literarios. Así podemos leer una crónica de época con tintes de ensayo o una divagación acerca de un libro que reposa sobre su escritorio para conocer el estado de la literatura del momento.

En 2020, Orlando Ortiz compartió una conferencia en el XIX Congreso Binacional “Letras en el Estuario” organizado por el Ateneo Literario José Arrese activo en Matamoros, Tamaulipas-Brownsville, Texas; de la que rescato las siguientes palabras: “Las obras de arte más importantes, las que han llegado a nuestros días y siguen maravillándonos y estremeciéndonos no son perfectas. Sus imperfecciones las humanizan y lo humano es lo que les da su dimensión y valor. Las humanas alturas de la imperfección”.

En definitiva, en estos textos de voz poderosa y estilo conciso y pulido queda en evidencia el calibre creativo y reflexivo de Orlando Ortiz, escritor universal, que siempre buscó la honestidad por encima de la perfección.

Bibiana Camacho

LA HUASTECA

El regocijo desmadroso de la Huasteca*

Está por concluir el segundo día de trabajo de este foro, y aunque no tuve oportunidad de asistir a todas las jornadas quisiera hacer algunas reflexiones en cuanto al asunto que nos ocupa antes de dar lectura a la croniquilla que traigo preparada.

Porque estoy cierto de que afuera de esta sala casi nadie sabe que la Huasteca es una región que según algunos especialistas comprende a cinco estados de la República, y según otros, a seis. También para la mayoría de los mexicanos huastecos es huapango y es norte de Veracruz; tal vez los más informados sumen a esta localización lugares de Hidalgo y San Luis Potosí. De algo ha servido la difusión de Las tres huastecas, de Nicandro Camillo.

Son excepcionales los que consideran que parte de Tamaulipas es huasteca, y excepciones extraordinarias quienes saben que también Querétaro y Puebla forman parte de esta región. De manera que a nadie debería sobresaltar si alguien, cantinflescamente, asevera que las seis huastecas son cuatro: la hidalguense, la potosina y la veracruzana.

Sin embargo, más que un mero prurito geográfico o regionalista, lo que yo quiero señalar es la necesidad de rescatar

*Intervención en el Foro de las Huastecas, en S. L. P.

y difundir lo que, para llamarlo de alguna manera, es para mí el espíritu de la Huasteca, la vitalidad original que fue virtualmente reprimida, cercenada de los naturales de la región desde la época prehispánica.

Y conste que no soy fundamentalista ni pretendo uniformidad. Al recorrer las huastecas saltan de inmediato las diferencias en flora, fauna, ambientes sociales, costumbres y modos de vida, pero también y de inmediato se nos imponen las similitudes en todos esos renglones. Así, puede decirse que hay una gran diversidad, pero también una gran unidad, latente, tal vez adormecida por dogmas y prejuicios, pero no extinta.

En principio, yo siento que un gran cauce comunicante de las huastecas es la lujuria. La lujuria en sentido amplio, estricto y figurado. Recordemos que entre las primeras cosas que dice Sahagún de la Huasteca está el que había abundancia de productos agrícolas, frutas y calor, amén de la gente acostumbrada a andar en cueros.

Y del mismo Sahagún, si no mal recuerdo, hallamos la historia del huasteco que llegó a poner un puesto de chiles frente a un palacio mexica, pero a una princesa que ahí habitaba que se le ocurre asomarse a la ventana y al ver la mercancía del huasteco comenzó a sentir sofocos, así como también que se desguanzaba todita, se le doblaban las corvas, le burbujeaban los redaños y se le alborotaba la histeria. Los padres de la joven doncella se alarmaron y llamaron al médico, pero los remedios de los sabios y legos no lograron que se le pasara el supitaco, que parecía agudizarse con el paso de los días, hasta que descubrieron la relación existente entre los periodos críticos y las asomadas de la doncella a la ventana, frente a la cual estaba el huasteco con toda su mercancía en exposición. Lo llamaron, lo casaron con la joven mexica —por motivos de salud exclusivamente, no por

gusto de los padres— y luego la familia trató de desaparecerlo del mapa, y mandaba al huasteco a la guerra, pero... para qué seguirle, este cuentecillo ustedes deben conocerlo mejor que yo.

Y también todo lo que dijeron los cronistas e historiadores de Indias sobre los huastecos. Incluso la leyenda de Cuextécatl, que en una fiesta de puros picudos y gargantas empinó el codo con ganas y ya bien chachalaco se quitó el maxtle o taparrabo y con todas las vergüenzas —como significativamente llamaban los españoles a los órganos sexuales y demás partes nobles de los individuos—, repito, con las vergüenzas papaloteándole escandalizó a tan distinguida concurrencia. Luego, según la versión mexica, o de los informantes de Sahagún, para ser menos vago, se avergonzó de sus actos y huyó, seguido por su gente, y llegó al Pánuco y tal fue el origen de los huastecos, quienes para que no se sintiera mal su cacique Cuextécatl por los desfiguros que había protagonizado, se impusieron a andar desnudos.

Para las puritanerías hispánicas y mexicas era inconcebible el ánimo y las costumbres de los huastecos. Para los españoles, huasteco debió ser sinónimo de maldad y pecados capitales, en tanto que para los mexicas, en su lengua, huasteco quiere decir libidinoso. En tan estrechas mentes no cabía la idea de que la lujuria no tiene por qué ser ejercicio del pecado sino que bien puede ser una actitud vital, producto en alguna medida de la naturaleza lujuriosa, de un medio exuberante y hasta pródigo, fértil, que da y reclama, que entrega y requiere, que penetra los sentidos y envuelve la conciencia. Un medio de abundancia, un paisaje lujurioso, sensual, erótico por naturaleza y hasta por necesidad, diría yo, porque la vida se da, pero también se precipita. (Las jovencitas a los doce años son mujeres hechas y derechas, y los jóvenes no se quedan atrás.)

Hay que florecer y enfrutarse lo antes posible, antes de que se nos seque la savia y se enjute nuestro tallo.

¿Por qué extrañarnos, entonces, de que hubiera culto fálico entre huastecos? Pero lo peor no es el ocultamiento de esto, sino que los aspectos eróticos se hayan soslayado y se sigan marginando; lo preocupante es que el culto fálico y todas las ceremonias o ritos de esta índole hayan sido satanizados o reprimidos categóricamente al considerarlos manifestaciones pecaminosas y no lo que eran: expresiones rituales de fertilidad, celebraciones de y a la vida, regocijo por ella, exaltación de los sentidos como medios de comunicación con la naturaleza y los semejantes. La gratificación no subterránea y furtiva, sino como expresión integral y tributo mínimo a la existencia y la naturaleza.

Rescatar la vitalidad, la sensualidad, el gusto por la vida, el erotismo, el regocijo desmadroso y la picardía de la Huasteca es, creo, algo importante. Y no es para espantarse con estas palabras; hace falta dejar atrás esa idea romántica y cursi del buen salvaje, o sea de los indios que algunos escritores y litógrafos del XVIII y del XIX plasmaron como asexuados ángeles mofletudos sin alas y con el cerebro casi en blanco.

El espíritu de la Huasteca no debe confundirse con la etnia. Los huastecos están en la base, en el origen remoto, pero la Huasteca devino perol en el que se cocinó un riquísimo puchero que han sido pocos los que se han atrevido a probarlo abiertamente y a degustar toda la gama de sabores y aromas y texturas. Es más, tal vez se tome como un sacrilegio lo que voy a decir, pero me temo que la etnia huasteca está en la actualidad tan jodida y sacada de centro, que en ella es donde menos tendríamos que buscar las expresiones huastecas. Civilización, culturas extrañas —desde la época prehispánica, con los

mexicas—, modernidad, prejuicios judeocristianos y qué sé yo cuánto han apabullado a la etnia.

Las expresiones huastecas son mestizas; son unidad de la diversidad de etnias, costumbres, sensibilidades, apetitos, expresiones y mentalidades que a lo largo de más de veinte siglos fueron decantando una sensualidad muy particular y una manera de expresarla contrastante, vigorosa y definida; así como también un modo de ver, ser y sentir que si no nos ponemos alertas, puede pasar a engrosar el catálogo de especies extinguidas.

Para no ir tan lejos y objetivizar de alguna manera lo que he querido decir, pensemos por un momento en las figurillas de barro, en los textiles y en los objetos huastecos tallados en concha y caracol. Independientemente de lo que encuentren en estas piezas los arqueólogos, yo señalaría la exquisita sensualidad que reflejan; la línea delicada de las estatuillas femeninas y la armonía en los calados exuberantes en la concha y los caracoles y el modelado del barro son muestra elocuente de un modo de ver la vida con todos los sentidos abiertos, receptivos. Son indicio, creo, de que es necesario tomar estos elementos sensuales, eróticos, lujuriantes, como punto de partida para captar y entender ese espíritu huasteco que es necesario rescatar para fortalecer la unidad de la diversidad. Pero será mejor que deje hasta aquí mis reflexiones. Tal vez mañana o en otra ocasión podamos abordar el asunto con más tiempo y cuidado.

Para hablar de la Huasteca

En marzo del año pasado presenté mi libro *Crónica de las Huastecas* en el Museo Histórico de San Miguel de Allende, a invitación expresa de su director, el arqueólogo Luis Felipe Nieto. La idea era aprovechar el viaje para después conocer los trabajos que está realizando en la cañada de la Virgen, en donde él detectaba huellas o ligas con la cultura huasteca... ¿En Guanajuato?, me preguntaba desde antes del viaje. Cierto que los “Leones de la Sierra de Xichú” son guanajuatenses, pero están bastante cerca de lo que es la Huasteca queretana.

De todas maneras, se impuso el espíritu de aventura. Lo que no dejaba de inquietarme, pero temía decírselo, era que resultaba muy descabellado eso de que los huastecos hubieran andado por esas tan centrales tierras. Aunque, por otra parte, no está de más recordar lo que se dice de los huastecos y la Huasteca y saber que no son pocos los que se inclinan por el plural: las Huastecas: tamaulipeca, veracruzana, hidalguense, potosina, poblana, queretana y, si las presunciones de Luis Felipe resultaban ciertas, habría que pensar en cómo añadir una más a la lista: guanajuatense.

Los desfiguros fundacionales

¿La Huasteca es de aquí hasta allá?... La verdad es que, geográficamente, resulta complicado definir de dónde a dónde va la Huasteca. Si tratáramos de tomar como referencia la presencia de huastecos —como etnia—, veríamos que solo quedan unos pocos y están reclusos en un área bastante restringida, si fueran los aspectos físicos de su geografía tendríamos el mismo problema, pues la variedad es muy amplia; si dirigimos la vista hacia los aspectos del desarrollo económico, nos topamos con zonas muy desarrolladas frente a otras en las que la pobreza es indignante. En cuanto a lo político, ya dijimos que la Huasteca abarca varias entidades federativas.

Manuel Toussaint, en *La conquista del Pánuco*, libro espléndido, dice que la Huasteca abarca parte de Tamaulipas, Veracruz, Hidalgo y San Luis Potosí, pero luego precisa que la Huasteca propiamente dicha se halla entre los ríos Pánuco y Tuxpan, y que tierra adentro tocaría partes del sistema de la Sierra Madre Oriental. Pero hay quienes extienden la línea divisoria hasta el río Soto la Marina, por el norte y el sur, hasta el río Cazones. Por otra parte, la doctora Florencia Pulido señala, en su *Crónica histórica del huapango*, que los huastecos se asentaban principalmente alrededor del punto donde coinciden los ríos Pánuco y Tamesí, y tenían como capital la ciudad de Chila, ubicada en las proximidades de la laguna del Chairel, en la margen izquierda del Pánuco.

De una u otra forma, lo que aparece por todos lados es Pánuco, como ciudad o como río, junto con él, más ríos —o el mismo, pero con otros nombres—, lagunas, arroyos, esteros, rayas, acequias... De ahí le viene a la Huasteca, tal vez, esa líquida manera de extenderse por donde uno menos se lo imagina. Y la otra cara son las cordilleras, que según Toussaint

configuran lo que podríamos denominar Huasteca Alta: un sistema que corre de norte a sur, paralelo a la costa, y son las sierras de Tanchipa, Tanchamuil, Tanchanay y La Colmena, y le cierran el paso, al sur, las sierras de Puebla y de Hidalgo.

Pero todo esto que se oye y sentimos tan lejano y abstracto toma cuerpo cuando decimos Tampico, Valles, Pánuco, Huejutla, Xilitla, Concá, Tempoal, Tantoyuca, Tamalín, Tuxpan, El Higo, Mante, Xichú, Xicontécatl, Ozuluama, Tamazunchale, Tancanhuitz, Aldama, Jopoy, Magosal, Tamiahua, Tamuín, Tantima, Tihuatalán, Orizatlán, y qué sé yo cuántas ciudades y pueblitos más, todos ellos en la Huasteca y cada uno con sus rasgos peculiares y con esa líquida identidad que se siente hilvanándolos a todos con pespuntos sutiles.

Si uno compara la flora y la fauna de la Huasteca tamaulipecta con la veracruzana, la hidalguense o la potosina, de entrada podría señalar muchas diferencias, pero también no menos coincidencias y semejanzas, que tal vez sean más que físicas o materiales. En cuanto a la gente, también saltan relaciones de este tipo, pues en esta región se localizan tepehuas, otomíes, pames, nahoas, totonacos y huastecos, amén de una inmensa y aplastante mayoría de mestizos. Tenemos, entonces, que no es el camino para averiguar qué es la Huasteca. O por lo menos no es el que a mí me interesa.

Lo que primero me llama poderosamente la atención es que no recuerdo otra cultura mesoamericana tan ligada a un caudal. Porque según las tradiciones, leyendas, consejos, historias y cuanto queramos, el fundador de las Huastecas y, por ende, de la Huasteca, es el cacique Cuextécatl. Dicen las malas y las buenas lenguas que hace no sé cuántos años y en no sé dónde se reunieron los jefes de algunos pueblos prehispánicos, y después de su congreso, convención o lo que fuera, y de quizá

haber firmado un acuerdo multilateral, se animaron a brindar por el acontecimiento. Se echaron entre pecho y espalda cuatro pulques, no más, pero Cuextécatl se excedió y se tomó uno más, mismo que fue origen de los desfiguros que protagonizó: se quitó el maxtle, o sea el taparrabo, y de seguro cometió algunas otras tropelías, porque el escándalo fue mayúsculo.

Cuando el cacique tomó conciencia de sus actos, se avergonzó muchísimo y se echó a correr; lo siguieron quienes hablaban su misma lengua —creo que podríamos llamarlos súbditos—; el caso es que Cuextécatl corrió hasta que llegó a Pánuco. Sus seguidores —llamados cuextecos, o huastecos—, para que su jefe no se sintiera mal —y también tal vez por el calor, sobre todo si fue en la canícula—, decidieron despojarse también de sus respectivos maxtles.

Esa cotidiana desnudez de los huastecos sorprende a algunos cronistas e historiadores, porque los huastecos tenían prestigio como tejedores de buenos y bonitos vestidos. Aquí surge la otra relación. Pánuco no solamente es lugar fundacional y de asentamiento; el río —como Pánuco o como Moctezuma— se convierte, al mismo tiempo, en ruta para llevar tierra adentro sus productos, y supongo, para traer de tierra adentro otros productos. De tal suerte que las principales carreteras que hoy comunican el Distrito Federal con Tampico son muy semejantes a las rutas que seguían los comerciantes y guerreros prehispánicos, y al camino que posiblemente recorrió Hernán Cortés con sus huestes cuando fue a la conquista del Pánuco.

Hay tela de donde cortar

Pero regresemos a la cañada de la Virgen, esa área de Guanajuato cercana a San Miguel de Allende donde Luis Felipe Nieto decía haber localizado una zona arqueológica con huellas de

cultura huasteca. El sitio está enclavado en la cúspide de un cerro semicircundado por una hondonada con abundante vegetación, lo que se aparta, en cierta medida, del ambiente prevaleciente en los terrenos aledaños.

Una referencia importante para olfatear la presencia huasteca son los edificios de planta circular, los símbolos del viento, de Quetzalcóatl, Ehécatl, Xipe Totec o Tlazoltéotl. La asociación de estas divinidades y su significado es casi automática con la cultura huasteca, aunque las conozcamos ahora en sus advocaciones aztecas. Aquí sale a colación otro tema: el de la mítica Tamaonchan —algo así como el paraíso o lugar de la sabiduría para nuestros ancestros—, que de una u otra manera se liga con estas historias de Cuextécatl y Pánuco, donde algunos autores ubican el paradisíaco sitio. Para esto, cabe recordar que hay muchísima semejanza entre la historia del cacique Cuextécatl y la de Quetzalcóatl, tanto por el episodio de la embriaguez como por lo de su viaje y otros detalles que sería prolijo asentar en estas líneas.

El vocablo Tamoanchan es de origen huasteco. Desde este punto de vista, el de la lengua, pueden dársele dos significados: uno sería “lugar donde hay niebla y serpientes”, que coincide con los parajes potosinos, hidalguenses y queretanos de la Huasteca; otro, más apegado a su etimología, sería: “tam”, lugar; “moan”, pájaro, y “tzan”, serpiente, lo que nos daría: “lugar del pájaro serpiente” o “lugar de la serpiente emplumada”. Esto también encaja plenamente con la Huasteca, donde abundan las serpientes y los pájaros.

Lo de Tamoanchan lo asiento por su relación con Quetzalcóatl, serpiente emplumada; la semejanza de su mito con la historia de Cuextécatl, y las características construcciones de planta circular o redondeada —los *cúes*— erigidas en honor a

Quetzacóatl son peculiares de la cultura huasteca. Los trabajos realizados por Luis Felipe Nieto en la cañada de la Virgen revelan, precisamente, un centro dedicado a Quetzalcóatl, pero con todos los rasgos característicos de las construcciones huastecas, es decir, los basamentos circulares.

Había más elementos para fundamentar las suposiciones de Luis Felipe, pero seguía preguntándome si era posible que los huastecos hubieran llegado tan lejos. Así se lo hice saber a mi amigo cuando estábamos en lo alto del edificio principal —por cierto no muy alto, pero desde el cual se dominan perfectamente todos los alrededores, lo que le añadiría un rasgo de enclave militar al sitio—. Señaló hacia una sierra que se recortaba en el horizonte y me dijo que era la Sierra Gorda, o sea la Huasteca queretana, que está muy próxima a la potosina, y en especial a Xilitla y Tancanhuitz. Y días después recordé que algunos de los mayores especialistas en la Huasteca, tal vez Lorenzo Ochoa, consigna que se han localizado *cúes* o construcciones muy huastecas por los rumbos de Tlaxcala y en las cercanías de Toluca. Luego, con mucha mayor razón, tiene fundamento la hipótesis de Luis Felipe Nieto.

¿Bastan las huellas de presencia huasteca para que se configure una Huasteca más, o presumir una extensión cultural significativa? Solo forzosamente se podría responder de modo afirmativo, porque si los huastecos andaban por acá, y seguramente dejaron huellas y sustratos de toda índole, se asimilaron de tal manera que es difícil rastrearlos en los desarrollos culturales más cercanos a la llegada de los españoles: por otra parte, el enclave guanajuatense se aparta de esa red hidrológica que parece unir el tronco de la Huasteca. Esto, sin embargo, no le resta validez al hallazgo de Felipe Nieto.

¿Por qué se ha marginado a los huastecos y se les ha estudiado tan poco? Porque si bien se discuten muchas cuestiones sobre los orígenes y evolución, no se cuestiona que las primeras manifestaciones protohuastecas —para no arriesgar la denominación plena de huasteca— datan de 1,500 a 1,200 años a. C. El inicio de su plenitud, según Román Piña Chan, es a partir del 200 a. C. y el apogeo de algunos centros ceremoniales se ubica entre esa fecha y el 800 de nuestra era. Sospecho, a veces, que su leyenda negra de “inmoralidad” y embriaguez influyó al respecto, desde la época prehispánica, pues los nahuas eran algo moralistas, y si una rama goliárdica europea hubiera sido la descubridora del Nuevo Mundo es posible que los huastecos no hubieran sido tan menospreciados. Su sensualidad y el culto fálico habrían sido comprendidos, o por lo menos no se les habría condenado con tanto encono y a la fecha sabríamos más al respecto.

Quien haya tenido la suerte de recorrer la Huasteca en sus mejores tiempos, sabe que en ella prevalecen una sensualidad exacerbada, un erotismo regocijado y una vitalidad sin emboscos, unas ganas de ser y hacer, un deseo de prolongarse hacia el infinito y fundirse con el entorno. Permanencia dinámica y viva. Fecundación. Eso es lo que está atrás de las costumbres y la mentalidad de los huastecos originales, o mejor dicho, en el espíritu de la Huasteca. Por ello, es previsible el culto fálico, esa erotización maliciosa y fresca que asoma en sus cantos: “Sube al árbol del guayabo / a sacudir el rocío...”, oímos en el huapango *Vente conmigo*, de Nicandro Castillo, y más adelante, en el mismo trovo: “me sucede lo que al gallo: / cuando a una polla deviso, / hasta las corvas me tallo / ya parece que la piso”. Y según la doctora Florencia Pulido, don Sósimo Ramírez Escalante, de Tampico Alto, con la perspectiva de la edad

y mucha malicia, cantaba con ochenta años a cuestas: “Viejo estoy de enamorar / a mujeres que he querido, / pero me atrevo a apostar: / todavía puedo bogar / despacio, no muy seguido...” y agregaba: “Al viejo lo hacen a un lado / porque no ama con violencia, / pero en esto me he fundado / y digo que la experiencia / trabaja con más cuidado”.

Para mentes estrechas, como la nahua y la hispana, lo sexual era pecaminoso, obsceno y por tanto, a todas luces definitivamente condenable. Los huastecos ejercían su sexualidad con muchísima libertad y casi con un sentido místico, pues para ellos el sexo era fertilidad; fertilidad es vida, es renacer, reproducirse, es continuar sobre la tierra y ser en ella y hacer en ella. Era algo esencial. Seguramente pensaban que, en consecuencia, no tenían por qué avergonzarse u ocultar lo esencial. ¿Por qué manchar algo tan claro y jubiloso como el sexo y las expresiones eróticas? La vida está aquí en nosotros, junto a nosotros, reclamando su derecho a realizarse. Y la vida se realiza desde, hacia, para y por los sentidos. Somos capaces de pensar porque somos capaces de sentir; somos capaces de sentir porque estamos vivos; estamos vivos porque tenemos sexo. Luego, ¿Por qué reprimir la vida?

Los huastecos eran muy hábiles grabando caracoles y conchas; así como también, al decir de Sahagún, tejiendo y bordando mantas. Lo monumental no los atraía porque, además, el poder y la dominación política los tenía sin cuidado. Las culturas inclinadas a lo monumental, a las edificaciones trascendentes y magníficas, pensaban más en el allá que en el acá. Para los huastecos la vida no era para preparar “la otra”, la del más allá, la vida era para vivirla aquí, para entenderla, para darla, para disfrutarla, para sembrarla, para gozar de sus frutos. No hay vida sin semilla, tampoco sin el hoyo que la coa abre

en la tierra. Eso es lo que debe procurarse el género humano, lo demás son accidentes.

En los edificios y centros ceremoniales huastecos lo primero que salta a la vista es su predilección por lo circular; y en el caso de las construcciones cuadrangulares los ángulos de las esquinas están redondeados. Circularidad y redondeo, creo reflejan su idea de continuación. Las aristas en los ángulos de las pirámides mesoamericanas son cortantes. No hay continuidad, se reprime la línea, se le guillotina, se corta la sensualidad. La curva es prolongarse suavemente, fluir, seguir sin interrupciones para, sin dejar atrás lo de antes, ir descubriendo más. La circularidad, la curva, el redondeo, son sensualidad y cauce.

Ya me voy a retirar

En mi *Crónica de las Huastecas* escribí lo siguiente: “en algunas esculturas huastecas antropomorfas destacan los símbolos que les grabaron o pintaron. Hay quienes se han dedicado a investigar seriamente el asunto y pudieron descifrar y dejar al descubierto cosas interesantes. Para mí, el hecho de grabar o pintar signos sobre el cuerpo de esas estatuas revela que para ellos la piel era más que simple envoltura; la piel *significa* y expresa, la piel debe ser sacralizada. Porque la piel no es lo que delimita sino lo que nos comunica con cuanto nos rodea, incluyendo el-la-lo otro. Para algunas mentalidades esto es lujuria. Sin embargo, la lujuria no tiene por qué ser ejercicio del pecado —responderá un huasteco—; bien puede ser todo lo contrario, algo sagrado, o bien una actitud vital. Y esa actitud habría sido moldeada por una naturaleza fértil, exuberante y hasta pródiga, que da y reclama, entrega y requiere, que penetra los sentidos y envuelve la conciencia. El paso inmediato, en estos casos, son los ritos de fertilidad, y estos no pueden desligarse del sexo”.

Lo paradójico del asunto es que de aquellos huastecos ancestrales ya casi nadie queda, excepto su espíritu, lo esencial, diría yo, que ha permeado a todos o a la gran mayoría de los habitantes de esa enorme y casi ubicua región llamada la Huasteca. Casi ubicua digo, porque donde se oye un violín con jarana y guitarra quinta —acompañando a una voz rasposa que trova décimas, cuartetos y versos repentistas— se siente de inmediato que brota lo huasteco.

Paradójico, también, porque la Huasteca no es precisamente una región geográfica, sino un estado de ánimo —dije en cierta ocasión—, un ambiente, un modo de pensar y sentir y decir y expresar. De ahí que el corazón de las Huastecas —tamaulipeca, veracruzana, potosina, hidalguense, poblana, quereтана y guanajuatense— sea la Huasteca. Esto me lo hizo notar una amiga muy querida —y para más señas, esposa de quien esto escribe—, quien me señaló cómo los paisanos de la región jamás dicen “soy de la Huasteca veracruzana”, o hidalguense o tamaulipeca, sino simple y llanamente: “soy de la Huasteca”. Es como para aquellos católicos para quienes Dios es uno y trino: Padre, Hijo y Espíritu Santo. La Huasteca es una y todas.

En la novela *Arrieros*, de Gregorio López y Fuentes, uno de los personajes le dice a su compañero, cuando están a punto de iniciar el descenso de la sierra: “La Huasteca es la abundancia. Por eso cada vez que desde estas sierras veo los montes conocidos de Tierra Caliente, me acuerdo de aquello que dice: ‘Desde las cumbres de Huaya se divisa la Huasteca: / no estés triste, corazón, ¡vamos a comer manteca!’. Eso es lo que nos ha engraido a los arribeños, lo mismo que a los gatos: la manteca, es decir, la abundancia: la carne salada de Chontla, las fritangas de Chicón, el queso de Tantoyuca”.

Si confrontamos esa cita con la realidad y con lo que se muestra en otras novelas de la época, asoma de nueva cuenta lo paradójico. La Huasteca es tierra de contrastes, de contradicciones, en la que no cabe la medida. Junto al gusto por la vida está la muerte; junto a la abundancia, el hambre; junto a la riqueza, los pobres; junto a la querencia, el destierro; junto al caimán, la sirena.

B. Traven en Tampico

El 26 de marzo de 1969 falleció Traven Torsvan —tal fue el nombre con el que adoptó la nacionalidad mexicana—, y con él se llevó a B. Traven y a Hal Croves, y tal vez a Ret Marut. También con él se llevó la respuesta al misterio que nadie pudo resolver satisfactoriamente: ¿Quién era el hombre que aproximadamente en 1924 llegó a Tampico? Es más, ¿cómo llegó al puerto?

Dónde vivió o en qué trabajó es un misterio; tal vez algún investigador minucioso pueda, con suerte y paciencia, averiguarlo en el archivo histórico del puerto, en la oficina de correos o en Gobernación. Más que con suerte, diría “con mucha suerte, pues Traven utilizaba varios nombres. Por lo tanto es posible que haya ingresado al país con alguno de los conocidos (Traven Torsvan, Richard Marhut, Ret Marut, Hal Croves, Charles Trefny), pero también con otro que no volvió a usar.

El tesoro de la Sierra Madre es la novela que por antonomasia recoge imágenes de Tampico —en opinión de todos los que han abordado el tema—, aunque en ella nunca menciona el nombre de esta ciudad; tal vez el hecho de que la película protagonizada por Humphrey Bogart se filmara ahí contribuyó a que la gente ubicara en ella la acción; porque, en efecto, para un tampiqueño —dejándose llevar por lo que se ve en la película, más que por haber leído la novela— es fácil identificar

de inmediato los sitios por los que se mueve el personaje, pero, insisto, es curioso que en el texto nunca dice estar en Tampico. (Tal vez era demasiado el temor de Ret Marut de ser localizado y aprehendido por las actividades que había realizado en Alemania como activista de izquierda.)

En fin, el caso es que en *El tesoro de la Sierra Madre* encontramos imágenes del puerto, fundamentalmente del ahora denominado Centro Histórico. Lo interesante es que a diferencia de otros escritores —como Joseph Hergesheimer, Jack London, José Puig Casauranc— que nos han dejado descripciones de Tampico en esa época, fundamentalmente de la sociedad pudiente o profesional, Traven nos da una visión del mundo de los trabajadores, de los que llegaban sin un centavo y debían ingeniárselas para vivir, o mejor dicho, para sobrevivir. Dobbs, el protagonista de la novela mencionada, deambula por la Plaza de la Libertad (en el libro no tiene nombre), sin un centavo en la bolsa y muerto de hambre. Le pide ayuda a un extranjero vestido de blanco que le da un peso: mucho más de lo que él esperaba. “¿Qué haría con aquel tesoro? ¿Cenaría y comería o cenaría dos veces? Tal vez sería mejor comprar diez cajetillas de cigarros Artistas o tomar cinco tazas de café con pan francés”. Después de mucho pensarlo abandona el banco de la plaza y se dirige al hotel Oso Negro.

No hemos encontrado ningún hotel con ese nombre en otras fuentes, pero por los datos, parecería ser un edificio ubicado en una esquina de la Plaza de la Libertad. Hace referencia a que el auge había llegado a Tampico tan rápidamente que ni tiempo habían tenido de construir hoteles, de ahí que hubiera muy pocos y carísimos; dice que cobraban diez o quince dólares por un cuarto en que solo había un catre, una silla y una mesita. El huésped podía esperar que por ese precio, cuando mucho, el

catre contara con mosquitero (pabellón, se le decía en Tampico) y hubiera suficiente agua fría, porque la caliente era un lujo. “En el piso bajo del hotel Oso Negro había una tienda atendida por un árabe, en la que se vendían zapatos, botas, camisas, jabón, perfumes, ropa interior para damas y toda clase de instrumentos musicales. A la derecha había otra tienda que vendía sillas para escritorio, libros sobre localización y perforación de pozos petroleros, raquetas de tenis, relojes, periódicos y revistas americanas, refacciones para automóviles y linternas”. Se llegaba al patio del hotel por un corredor que había entre ambas tiendas y al cual se accedía por un zaguán abierto noche y día. En la planta alta había cuatro cuartos miserables, con vista a la calle, y otros cuatro con vista al patio... No abundaremos en la descripción, solo apuntaremos que al parecer cobraban doce dólares por cada cuarto con sus respectivas camas llenas de chinches. No dudamos de que hubiera tales abusos, pero también podemos decir que en La Barcelonesa, Fonda, domiciliada en Madero 42 Oriente, Dobbs hubiera conseguido una cama desde \$3 semanales, o alimentos y cuarto por \$1.50 centavos diarios; en el Gran Hotel Centenario, la tarifa fluctuaba entre \$1.50 y \$3.50 diarios. El caso es que en el Oso Negro “había solo dos duchas de agua fría; la caliente no se conocía allí, las duchas servían a todos los huéspedes y muy a menudo el agua se acababa porque el depósito contenía una cantidad muy limitada, que la mayoría de las veces se obtenía comprándola a los aguadores, los que la conducían sobre el lomo de un burro en latas que habían sido de petróleo”.

El patio del hotel estaba rodeado de cuartuchos contruidos con pedazos de madera, los techos eran en parte de cartón y en parte de lámina acanalada, las puertas estaban cayéndose y era imposible tener privacidad en esas barracas. En cada una de

ellas había catres muy juntos, para que cupieran más huéspedes. A eso había que sumar, nos dice, el humo de una hoguera que ardía en el patio las veinticuatro horas, utilizada por los chinos para calentar el agua en la que hervían la ropa de su lavandería. El fuego lo alimentaban con todo lo que encontraban a la mano: “Zapatos viejos, basura y hasta excrementos secos”. En la oficina del hotel había anaqueles destinados a cosas que encargaban los huéspedes o eran retenidas por el dueño mientras le pagaban. Estos casilleros, nos parece, concentran, metafóricamente, el drama de los trabajadores extranjeros o fuereños: dejaban ahí sus cosas, en depósito, mientras encontraban algún trabajo. Algunas de esas maletas, cajas o líos de ropa llevaban años, lo cual podía significar que el dueño había encontrado trabajo, tal vez, en algún barco, pero también que “sus huesos podían estar blanqueándose al sol en cualquier sitio de Venezuela o de Ecuador. ¿Quién se preocupaba por ello? Quizá estuviera en la cárcel, muerto de sed, devorado por algún tigre o sufriendo por la mordedura de una serpiente. Su petaca, a pesar de lo que a él pudiera haberle ocurrido, permanecía bien guardada en el hotel”.

Cabe aclarar que el cuestionamiento a la tarifa del hotel que nos da B. Traven no pretende negar su estadía en el puerto. A su favor hablan muchísimos más detalles que solo viviendo en Tampico podía haber registrado de manera tan viva como nos los presenta en la novela. Por ejemplo, cuando obtiene un tostón de un hombre vestido de blanco (que a la postre resulta ser el mismo que la primera vez le dio un peso), Dobbs “se dirigió al extremo [de la Plaza de la Libertad] más cercano al muelle en el que atracaban los cruceros y barcos de carga. Allí se había establecido un café sin puertas, paredes ni ventanas, cosa que en realidad no necesitaba, pues permanecía abierto

veinticuatro horas diarias. Dobbs pidió una taza grande de café con un cuarto de libra de azúcar. Cuando el mozo colocó el vaso de agua helada frente a Dobbs, este elevó la vista hacia la lista de precios y gritó: —¡Bandidos, ya le subieron cinco centavos al precio de su apestoso café!”. Seguramente se refiere al Café Oriental.

De igual manera hace referencia a los jóvenes que siempre se paraban en la esquina del Hotel Southern (en los bajos de este se encontraba la fuente de sodas y droguería Sanborns —que más tarde abrió una sucursal en Ciudad de México, en el Palacio de los Azulejos—; también estuvo ahí, años después, el bar Manhattan), y esperaban “a que alguien los invitara al bar Madrid o al Louisiana, para ayudarles a gastar el dinero emborrachándose”. No insinúa prostitución masculina, sino oportunismo, pero no descartamos que aquella se diera. También hace alusión a la joyería La Perla, que en sus cuatro escaparates exhibía “una profusión de oro y de diamantes que difícilmente podría verse en Broadway”, y lo paradójico, apunta, es que no hay lugares dónde lucir tales joyas, pero se debe, piensa, a que hay dinero y en Tampico “no era posible comprar carros lujosos, porque no existían carreteras para ellos y la mayoría de las calles se hallaban en condiciones tales que solo carretones podían transitarlas”.

Dobbs y un amigo contemplan las joyas de La Perla y piensan muchísimas cosas, pero no se les ocurre que podrían robarlas, porque en todo ese tiempo de auge petrolero no ha habido asaltos espectaculares en el puerto, y en el único asalto a un banco “todos los asaltantes habían sido muertos y el que los esperaba afuera en un carro, herido y transportado al hospital, en donde se había hecho lo indecible porque no sobreviviera”. Desde luego que la delincuencia estaba presente, es más, “por

todo el puerto había carteristas, y eran los americanos quienes, por supuesto, llevaban la batuta”.

Una referencia más de que conocía la región se puede encontrar en el inicio de su relato “El visitante nocturno”, del cual transcribimos un fragmento: “Una espesura impenetrable cubre las amplias llanuras de las cuencas del Pánuco y del Tamesí. Solo dos líneas de ferrocarril atraviesan los 90 000 kilómetros cuadrados de esta parte de la tierra caliente. Las poblaciones se acurrucan tímidamente alrededor de las pocas estaciones de tren. Hay muy pocos europeos y viven prácticamente aislados unos de otros”. Y en una carta remitida a su editor y fechada el 5 de agosto de 1925: “Escribí esta novela [*Los pizcadores de algodón*] en la selva, en un jacal indígena que no contaba con mesa ni sillas y donde tuve que anudar cuerdas para fabricarme mi propia cama, en forma de una hamaca nunca antes vista. La tienda más cercana en que podía comprar papel, tinta o lápices estaba a treinta y cinco millas de distancia. En ese entonces, cuando lo fichó la policía de Londres, Bruno Traven usaba el nombre de Ret Marut, no tenía otra cosa que hacer y contaba con un poco de papel. “No era mucho y tuve que llenarlo de ambos lados con un cabito de lápiz”.

En *Los pizcadores de algodón* Traven plasma —principalmente en la segunda parte, que denomina segundo libro— escenas que remiten a la vida en y de Tampico. Ya es un ambiente distinto al de *El tesoro...*, la historia la ubica ahora en panaderías, cafés y en el ámbito sindical. El humor, o mejor dicho, ese humor tan especial del autor —como puede verse en las líneas transcritas en los párrafos anteriores—, adquiere mayor nitidez en esta obra. En síntesis, B. Traven nos da en sus páginas una visión distinta a la de otros extranjeros que

pasaron por el puerto y muy interesante del Tampico de los primeros años del siglo XX.

Cabe señalar que la llegada por mar a Tampico debió ser muy impresionante, pues todos los escritores antes mencionados y algunos otros viajeros así lo consignan en sus escritos. En cambio, Traven no menciona para nada cómo fue su llegada a nuestra ciudad. Si lo hizo por tierra, es posible que nada le llamara la atención, y si fue por mar, existe la posibilidad de que llegara clandestinamente en un “barco de la muerte”²², o de polizón en uno normal y por lo tanto metido en alguna bodega o en el cuarto de máquinas, por eso nunca vio la Barra ni lo que bordeaba al Pánuco, desde el mar hasta el muelle fiscal.

²² Ese nombre, o también “suicidas”, se le daba a los buques sin papeles ni documentación en regla, que hacían encallar o hundían a propósito —a veces con todo y tripulación— para que el dueño pudiera cobrar el seguro respectivo [nota de Orlando Ortiz].

Agonía de la literatura

Una polémica que ha hecho huesos viejos en el ámbito de las letras y la vida intelectual de México es la que gira en torno a las ideas de la literatura nacional y de literaturas regionales; a ellas podríamos añadir otros conceptos, también polémicos y siempre en la liza: costumbrismo, popular, parnasiano, vanguardista, apolíneo, dionisiaco, preceptiva, buen gusto, etcétera.

Tales temas hay que tenerlos presentes cuando se aborda el de la literatura en Tamaulipas. Uno más: “¿Pero, hay escritores tamaulipecos?”, pregunta con la que nos topamos a cada rato los autores originarios de estos rumbos que radicamos en el Distrito Federal. La pregunta se reduce inexplicablemente solo a estos tiempos, ya que se considera todavía más descabellado remontar la interrogante a épocas pretéritas. La literatura tamaulipeca no existe ni ha existido jamás para intelectuales e investigadores fuereños.

Empero, también es difícil encontrar en los mismos paisanos una información al respecto que siquiera rebase la imagen vaga y más de oídas que directa. Arrese, Tijerina, Junco de la Vega, etcétera, son referencias obligadas y, en el mejor de los casos, conocimiento de algunos poemas selectos que por fuerza fueron elegidos obedeciendo en primera instancia al gusto y los prejuicios o formación literaria del editor. Y, propensos como

somos los mexicanos a enfermar de solemnidad, de inmediato metemos en su traje dominguero —casi siempre sudario por necesidad— al poeta homenajeado para presentarlo a las multitudes. Aderezamos al fiambre con algunas palabrejas como “finos”, “sensibles”, “exquisitos”, “delicados”, “elegantes” y lexemas de similar índole y tamaño, que ayuntamos a la información de que poseía una “inconmensurable sapiencia” y un “avasallador dominio de la preceptiva y la retórica”. Resultado de ello, invariablemente, es la falsa imagen de un poeta en el pleno *rigor mortis* y con una indumentaria no cotidiana sino excepcional.

No quedan ellos, a los que llamaré “poetas fundadores”, exentos de culpa. Su inclinación a las elegías, odas, loas, ofrendas líricas, etcétera, así como su casamiento con la ortodoxia formal y el consecuente rechazo a la ultranza de la expresión nueva, propiciaron, creo, esa tan peculiar dinámica de nuestra literatura. (Es necesario puntualizar que los poetas mencionados y algunos otros dejaron una producción valiosa e interesante, que está reclamando el estudio extensivo para su contextualización y confrontación con obras y autores coetáneos de otros rumbos del país, como peldaño previo para su ubicación en el panorama general de la literatura mexicana e hispanoamericana.)

Uno de los resultados de mis calas en el asunto es la idea de que la literatura tamaulipeca ha estado —a veces para bien y a veces para mal— en perpetua agonía. Esta agonía se inició con los poetas fundadores, no cabe duda.

(En una de sus obras más comentadas, don Miguel de Unamuno logró rescatar el sentido original, etimológico, del vocablo “agonía”, de manera que le espantó los zopilotes que casi siempre y mecánicamente le anexamos, subrayando, entonces,

su sentido original, el de “lucha”. Es en este sentido en el que uso la palabra “agonía”).

Estos fundadores de la literatura en el estado libran una lucha, tal vez inconsciente, entre lo que implica ser poeta en toda la extensión de la palabra y lo que implica, reclama y entraña ser maestro. En su gran mayoría, los fundadores y quienes los sucedieron y son tomados como paradigmas, eran maestros. Ergo, en los auténticos creadores debió entablarse la lucha entre la ruptura y la continuidad; es decir, entre el maestro que debe reproducir valores, y el creador, que en la medida de su autenticidad y consecuencia aspira a romper moldes, a desafiar lo establecido y a buscar lo nuevo.

Si esa agonía se adivina vigorosa en los poetas fundadores, languidece acelerada y muere por inanición en los epígonos y malos imitadores. Las excepciones podrían contarse con los dedos de una mano. Entiéndase bien: en ese lapso hubo numerosos versistas y muy pocos poetas.

Es a partir de los años sesenta cuando en nuestra literatura renace la agonía —la lucha por una expresión artística nueva y eficaz— y ahora con signos diferentes. Ya no se trata de maestros metidos a ser poetas o viceversa, sino de poetas que son ingenieros, abogados, obreros, comunicólogos o hasta literatos, que tal vez algunos cumplan funciones docentes, pero ya con una mentalidad distinta. Por lo tanto, evitan que promiscuen el doctor Jekyll y Mr. Hyde.

De estos años a la fecha es cuando se detecta una inquietud literaria tan rica y vigorosa como la que se dio a fines del siglo pasado y principios del actual, precisamente cuando los fundadores hacían de las suyas.

Si la agonía de los poetas jóvenes —y no tan jóvenes físicamente, pero sí de actitud y mentalidad— no se libró en este

campo —la contradicción se da entre educador y creador—, sí se ha dado al enfrentar lo establecido, la sacrosantificación de “vidas y obras ejemplares” según el buen gusto y prejuicios por el estilo. En pocas palabras, la agonía de los poetas nuevos emerge de la contundente acusación de fraticidas, aunque, paradójicamente, casi todos son, gozosamente, hijos naturales.

El caso de la narrativa es similar, aunque la diferencia es que las raíces son mucho más recientes y me temo que no de las dimensiones y solidez de las manifestaciones líricas radicales. Porque va siendo necesario revisar con cuidado y objetividad el verdadero punto de arranque de nuestra narrativa, que no es otro que doña Rosa de Castaño. Autora inquietante, cargada de interés para un investigador —como quien esto escribe—, pero simultáneamente alejada de los juicios y alabanzas que le han endilgado hasta ahora, ya que ofrece flancos vulnerables, aunque también pasajes extraordinarios y un olfato para la localización de temas que resulta muy significativo. Lo interesante es que si bien nuestra matriarca de la novela y el cuento no resulta ser lo que decían que fue, por su vitalidad y empuje sí es una referencia ejemplar, un punto de apoyo sólido y extraordinario. Los novelistas y cuentistas jóvenes tamaulipecos están en plena agonía, en lucha abierta para encontrar esa expresión más acorde a las nuevas realidades y a la nueva gente, más congruente con las nuevas circunstancias y mentalidad. También aquí, como en la poesía, el horizonte es promisorio.

En el ensayo, otrora encontramos raíces fuertes, pues algunos de los poetas fundadores fueron al mismo tiempo excelentes ensayistas. No deja de llamarme la atención que tales paradigmas hayan quedado relegados, sobre todo en una faceta que es la más vigorosa y atractiva de estos autores. Me refiero a los textos mordaces, irónicos, en los que la irreverencia, el desenfado y el

humor campean libremente por las páginas, proyectándole al lector una vitalidad y frescura increíbles. El género, sin embargo, en la actualidad parece no gozar de cabal salud, o por lo menos no ser tan atractivo para los jóvenes, que tal vez subconscientemente lo asocian con el “género trabajo escolar”.

En una síntesis tan apretada es imposible presentar todas las facetas y el desarrollo de la literatura tamaulipeca. No obstante, quiero insistir en que nuestras letras nacieron para librar una lucha que se ha prolongado hasta nuestros días. Todavía más: esa continuada agonía en realidad comienza a brindar en este momento sus primeros frutos.

Corresponde a los autores nuevos apretar su lucha y llevarla extramuros. Hacia adentro, podríamos decir que ya tiene ganada la lucha, falta ahora la confrontación con los de allá y acullá, pues solo de esta manera podrán tener una idea confiable y objetiva del sitio que les corresponde a nuestras letras en el ámbito nacional. Solo así, agonizando, luchando, confrontándose, los escritores tamaulipecos conseguiremos aplastar definitivamente esa pregunta de: “¿A poco hay escritores de Tamaulipas?”.

EL OFICIO DE NARRAR

Allá por Dinamarca

Comenzaba a correr 1979 cuando Miguel Donoso Pareja me llamó por teléfono a casa: ¿Te interesa hacerte cargo de un taller de cuento?, me preguntó, y en principio acepté. Sin embargo, me intrigó la proposición, pues en ese momento ignoraba sus andanzas y andares. Yo me había quedado en su época de periodista mil usos (cubría la fuente cultural, y a veces también la de espectáculos y, durante las olimpiadas, también deportes).

Me asaltaron muchas dudas, preguntas e inquietudes cuando Miguel me señaló que debía entrevistarme con el titular de Promoción Nacional. ¿Qué es eso?, pregunté, y me respondió: “una dependencia de Bellas Artes”. Ya no supe qué decir, únicamente tomé nota de la dirección: Dinamarca 34, ahí vería a Víctor Sandoval.

Víctor era joven en aquel entonces, y tal impresión la reforzaba su actitud y vitalidad: atendía al mismo tiempo un montón de cosas, pero yo no sentía que así fuera, pues seguíamos platicando amigablemente, como si nos hubiéramos conocido dos o tres años antes. Sí, no podía negarlo, su apariencia era impecable —sin llegar a la repelente solemnidad de sepultureros a la que eran tan afectos, en aquel entonces, otros funcionarios—, pero estaban muy lejos de él la pose o el “trato amable”, pero fingido —casi de perdonavidas, de falaz

condescendencia— con el que me había encontrado en otras ocasiones en que tratara a funcionarios de su nivel. En fin, para no hacerla de emoción, solo diré que Víctor me trató como si fuéramos viejos amigos, y, tal vez lo más importante, yo sentí que era sincero. (Posteriormente conocí *Fraguas* y más tarde *Para empezar el día*, poemarios de factura limpiísima y cargados de temas variados, pero siempre sensibles a lo humano en todas sus gamas, desde lo contemplativo hasta la melancolía, por eso me dieron una imagen más cabal de aquel mi nuevo amigo poeta).

A partir de aquella entrevista, casi sin darme cuenta, quedé incorporado a ese encomiable proyecto del maestro Sandoval, el de difundir y estimular tanto la lectura como la producción de la literatura a través de talleres. Un proyecto que, con altibajos por cuestiones administrativas y modas, ha contribuido en buena medida a la formación de escritores que actualmente están en la primera línea de nuestras letras. (No creo haber quedado mal, pues de entonces a la fecha he seguido coordinando talleres de narrativa, a pesar de los mencionados altibajos).

Pero el proyecto de Víctor Sandoval no se quedaba en eso. Traía aparejada la producción de libros y, de manera muy especial, también de una revista cuyo propósito sería crear un espacio para los autores de *tierra adentro*, que, paradójicamente, habría sido más adecuado llamar de “tierra afuera”, pues en nuestro país no puede haber nada más adentro que el Distrito Federal. Sin embargo, la idea era plausible y comprensible porque, como puede suponerse, si en aquel entonces los chilangoautores se quejaban de la hegemonía de la mafia, los poetas y narradores de otras partes del país se quejaban de la hegemonía de los chilangoautores. *Tierra Adentro*, como se denominó la

revista, se erigió como ámbito para esos autores “marginales” (las comillas son a propósito, pues no se refieren a la calidad de su producción, sino a que vivían marginados y más allá de los márgenes de la capital), y también, lo cual es interesante, se abrió espacio para autores latinoamericanos que eran poco o nada conocidos en nuestro país. Me refiero a escritores como, entre otros, Fernández Retamar, Benedetti, Cortázar y Onelio Jorge Cardoso. Sí, suena bastante extraño, pero en aquellos años, para muchos, estos eran únicamente nombres, en el mejor de los casos, cuya obra conocían solo unos pocos afortunados.

La producción de *Tierra Adentro* era una aventura; a veces por falta de recursos, a veces porque debía hacerse además del trabajo normal: por ganas, no por ganar. Eso a mí no me tocó, únicamente lo atestiguo; de ello podrían hablar más Enrique Romo (+), Saúl Juárez, Jaime Vázquez, Eduardo Langagne (todos ellos, en aquel entonces, estaban en la infantería; en el cuadro de oficiales, pero en la infantería) y, desde luego, Miguel Donoso Pareja.

Todo esto vino a mi memoria el pasado 30 de marzo (su fallecimiento ocurrió días antes, pero yo me enteré el sábado siguiente). Era un hombre admirable, en toda la extensión de la palabra, y sin soslayar nunca su tarea de promotor cultural (también en toda la extensión de la palabra) se las ingenió para legarnos verdaderos poemas (en toda la extensión de la palabra). Puedes estar seguro de que tu obra continuará.

¡Qué difícil es!

Sí, qué difícil es decidir de qué tema escribir cuando hay tantos en el ambiente. Además, uno se detiene porque de alguna manera ya todos han escrito de todo eso, y añadir un granito de arena al médano no es satisfactorio, ni para quien esto escribe ni para quien vaya a leerlo (supongo que dos o tres valientes nunca faltan).

Era tanta mi angustia por lo antes mencionado, que llegué a pensar en escribir a propósito de la falacia de que la literatura entre más críptica “más mejor”, y por lo tanto en que lo simbólico es “algo más profundo” (¡?) que la literatura llana y sencilla (que no simple). Tal idea me llegó cuando estaba viendo un documental sobre Ledo Ivo, en el que reconocía lo mucho de su tierra que ha quedado en su poesía. Relató que cuando niño escuchó que en cierta ocasión una zorra se metió al pueblo y vagó por las calles; el mismo hecho ocurrió de igual manera años después y tampoco fue testigo de él; no obstante escribió un poema con esa historia. Cuando aparecieron esos versos, los críticos opinaron que la zorra era una metáfora aludiendo a las ansias de libertad y qué sé yo cuántas cosas más por el estilo. Esto lo platicó Ledo Ivo con una amplia y benévola sonrisa.

También llegó a mis oídos que algo similar le ocurrió a uno de los hijos de Gabriel García Márquez; en la escuela,

el maestro de literatura les dejó a sus alumnos que leyeran *El coronel no tiene quien le escriba*, me parece, y le respondieran qué significaba el gallo que el coronel tiene amarrado en una de las patas de su cama. En la siguiente clase, los alumnos fueron dando respuestas, el maestro hizo una pausa para explicarles que el gallo era una metáfora de la América Latina sujeta al dominio del imperialismo yanqui, y después de eso continuó preguntando y cada uno de los siguientes pupilos tomó la explicación del maestro para ampliarla y “enriquecerla”, hasta que le tocó su turno al hijo de Gabo y respondió: nada. ¿Cómo puedes decir eso, insensato? Es que le pregunté a mi papá y eso me dijo. ¿Y quién es tu papá para emitir tal juicio, algún reconocido investigador del Centro de Estudios Filológicos de la UNAM, o del Colmex? No. Entonces mejor cállate. Pero el autor es mi papá, y dice que lo contó porque un tío de él siempre tenía un gallo amarrado a la pata de su cama. El mentor consultó el nombre del chamaco en la lista y al verificar que se apellidaba García, se salió por la tangente.

Ambas anécdotas me hicieron recordar algo que leí en una revista de cine del siglo pasado, de mediados, para ser más exacto. Era una publicación argentina o española, que además de las reseñas y entrevistas contenía en cada número el guion de conspícua cinta. La entrevista de la que hablo era a Ingmar Bergman, y el entrevistador, ya entrado en la materia de las confidencias, le confió al célebre director que en una de sus películas, no recuerdo cuál, había un símbolo que le había robado el sueño: una personaja de la película siempre olvida un guante. ¿Qué había querido simbolizar con esa imagen?, interrogó al director. Este se quedó pensativo por un momento y le respondió que no se trataba de un símbolo, sino de un recuerdo. ¿Algún acontecimiento ingrato de su infancia? No, de ninguna

manera, fue el recuerdo de una mujer a la que amé; ella olvidaba siempre un guante, y suponiendo que vería la película, quise decirle cuánto me acordaba de ella. Solo eso.

De ahí mi asombro cuando en alguna parte veo artistas explicando de manera compleja lo que significan sus obras, los símbolos que hay en ellas, etcétera. No sé por qué, esas personas me dejan la impresión de que todavía están inseguros de su obra, y por eso tratan de “enriquecerla” o, lo que es peor, “justificarla” dando explicaciones metafísicas, crípticas y hasta esotéricas.

Por andar de hocicón, creo que ya me pasó lo que a Lope, cuando Violante le encargó hacer un soneto. No me decidía a definir el tema sobre el cual escribir, porque lo que está sucediendo en el país son cosas muy graves.

Además, para cuando aparezca la columna seguramente ya habrán salido más planes, y tan promiscuos como el Plan para Alcanzar la Justicia. Por ejemplo, imagino que para la cuenta de enero se llamará a una conferencia de prensa para anunciar el lanzamiento de un “Plan para la recuperación del poder adquisitivo del salario”, entre cuyos puntos estará rescatar la vieja y sabia costumbre de regatear, y en lugar de pagar con tarjeta pedirle a don Venancio, el abarrotero: “anótemelo, le pago en la quincena”, y esto aunque ya no queden Venancios, porque Oxxos y similares acabaron con ellos.

Cuestión de género

No es mi intención discurrir y reflexionar sobre eso que desde hace unos años denominan cuestiones de género, cuando su propósito es abordar la confrontación existente entre —según ellos— hombres y mujeres. Mi inquietud es más modesta y prosaica. No va más allá de lo literario.

Quienes por una razón u otra debemos ubicarnos frente a un grupo de estudiantes ávidos de averiguar los misterios de la literatura —para pasar la materia, aunque sea de panzazo— o jóvenes empeñados en averiguar los secretos de la creación literaria para aplicarlos en la elaboración de sus textos; repito, quienes pasamos por esos trances, sabemos que una constante es la exigencia de definiciones, conceptos, reglas o “características” que faciliten la identificación del objeto de estudio.

De unos años a la fecha la idea de géneros literarios ha sido cuestionada por académicos de alto nivel, por lo tanto, a un estudiante común y corriente esos temas no han llegado ni le quitan el sueño. Es más fácil saber que hay géneros, mismos que responden a características definidas y específicas. De ahí que en numerosas ocasiones, y tal vez por ser también más fácil hacerlo, cuando se me pregunta qué diferencia hay entre un cuento y una novela, doy una explicación preceptista que, por así decirlo, elaboro con base en planteamientos académicos. Pero

al salir del salón y sentarme a escribir me olvido de las ataduras académicas. O mejor dicho, las ignoro, o en ocasiones, para divertirme, me pongo a confrontar las diversas definiciones que existen al respecto y soslayo en el salón de clases porque considero que presentárselas a los alumnos o talleristas los haría pelotas. Y la confusión es lo peor que puede haber si lo que uno busca es que avancen, ya sea en el ejercicio de la lectura o la escritura de textos. Siempre es bueno, cuando se empieza, tener un horizonte. Ya más adelante ellos mismos sentirán la necesidad de cuestionar, de poner en tela de juicio, de sentir que lo “aprendido” les queda corto, que las reglas y características asfixian su creatividad... en fin, los obligará a investigar por su cuenta si la tierra es plana o si hay otros horizontes.

Reduzcamos el tema a las diferencias entre cuento y novela. Por lo general se define al primero como una “narración breve en prosa”. La definición es tan amplia, tan general, que cabrían en ella muchas otras cosas, no solamente el cuento. A partir de ahí encontramos una multitud de definiciones, algunas de ellas tan complejas y ambiguas como la primera. Los extremos se tocan. Los estudios más avanzados y recientes sobre este género hacen hincapié en las diferencias estructurales definitivas y definitorias, al grado de que es un pecado confundir el cuento con la novela o cualquier otro tipo de relato.

Sin embargo, hay dos ideas sobre el cuento que siempre me han llamado poderosamente la atención, pues fueron emitidas por dos autoridades en el género: Azorín y Horacio Quiroga. La primera está en “La estética del cuento” que escribió Azorín en una edición de sus cuentos que publicó Afrodisio Aguado editores en 1956. La otra aparece en el tan denigrado “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga. Lo de tan denigrado es porque recordemos que lo han descalificado desde Silvina

Bullrich hasta Julio Cortázar, pasando por otros muchos autores. Cortázar, si mal no recuerdo, califica de válido solo uno de estos “mandamientos”.

Azorín escribió: “todo verdadero cuento se puede convertir en novela, puesto que, en realidad, es un embrión de novela”. Esa afirmación haría respingar a muchos, pues en la academia y entre algunos cuentistas, se subraya que el cuento nada tiene que ver con la novela, y como ejemplo ponen el caso de Maupassant, de quien aseguran que como cuentista era genial, pero como novelista era pésimo. (Al respecto, el mismo Maupassant, en el prólogo a su novela *Pedro y Juan* escribió: “(el crítico) que osa aún escribir: esto es una novela y aquello no lo es me parece dotado de una especie de perspicacia que se aproxima sobremanera a la ineptitud”).

La otra idea, la de Quiroga, es: “Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea”. La última parte de este enunciado nunca la he comprendido.

Por eso, cuando tengo la fortuna de hallarme frente a un grupo de talleristas excelentes, y me hacen la pregunta de qué diferencia hay entre una novela y un cuento, les respondo que se olviden de eso, que lo importante es escribir un buen texto, eficaz de cabo a rabo, sin preguntarse a qué género pertenece.

Entre burlas y veras

“Palo dado ni Dios lo quita y más fácil es que se repita”, podría decirle cualquiera a su amada (o amado) y no se preguntaría si es prosa, poesía o todo lo contrario. Como emisor estaría privilegiando su necesidad, sobre todo, de expresar o comunicar algo, que puede ir desde una necesidad fisiológica (refirámonos así, llanamente, al orgasmo) hasta un sentimiento desbordado, o incluso una amenaza espeluznante (si el hablante es un violador).

Algo similar podría ocurrir, pero con cierta jocosidad, si la frase fuera: “Antes me vengaba de todo, ahora no me vengo con nadie”. Pero desde la perspectiva de los oyentes, lo más probable es que tales expresiones fueran tildadas de prosaicas, en el menor de los casos, y hasta de procaces y obscenas.

El patito feo, siempre, es la prosa. Nada importa que sea un instrumento de uso cotidiano. Seguramente ustedes han escuchado: ese cuento es buenísimo, muy poético. Siempre me pregunto si el cuento es bueno por ser poético o a pesar de ser poético. Sin embargo, nunca me ha tocado escuchar que un poema es excelente por prosaico.

Siempre pende sobre los textos la calificación de poético para lo bueno y de prosaico para lo que carece de calidad. Si nos atuviéramos a su etimología no habría problema, pero es el caso

que muchos de quienes así se expresan ignoran la etimología de poesía: *poiesis*, creación.

Tampoco distinguen, por otra parte, los tipos de prosa que existen, para ellos lo mismo es la prosa pragmática, de uso cotidiano o vulgar —en el buen sentido de la palabra—, que la científica, la oratoria, la filosófica, la narrativa, la ensayística o la literaria. Porque debe advertirse que, para acabarla de amolar, la prosa literaria, para ellos, está peldaños más arriba de la narrativa. Sería conveniente averiguar qué entienden por “literario”.

Si se me ocurriera escribir que ando paseando por una feria de pueblo y consigno que “los niños tiraban a sus madres de la falda para que les compraran algún pirulí, o se subían a los hombros de sus padres para ver mejor a un prestidigitador deslumbrante como un dios. Y por todas partes, superando todos los perfumes, iba y venía un olor a fritura que era como el incienso de aquella fiesta”, asentarían que es una prosa sin chiste, comparable, quizá, con algo como lo siguiente —que aspiraría a definir lo que es la hermosura vital—: “una gallina con sus veinte pollitos pica y camina”. ¿Qué puede tener de artístico o poético esa línea? Posiblemente, los amigos ocultarían una sonrisa burlona, para no herirme. Y yo me sentiría mal porque nunca he sido poeta, siempre me he desempeñado como vulgar prosista, y en el mejor de los casos, como narrador.

Por otra parte, tiende a confundirse poesía con verso, lo que complica todavía más la cuestión, pues nunca faltan los que ven renglones cortitos y de inmediato exclaman “eso es poesía” (y llegan al grado de saberse de memoria algún “verso completo”, como “El brindis del bohemio” o “El seminarista de los ojos negros”). Por el contrario, si está escrito de un lado a otro del renglón, automáticamente es prosa.

Mencioné más arriba que no es extraño escuchar que una narración es muy buena, por ser poética; sin embargo, no ocurre, ni remotamente, que alguien se atreva a decir que un poema es muy bueno por ser prosaico. Se me replicará que existe el poema en prosa; sin embargo, lo sustantivo en este género es el poema, y el “en prosa” funciona como calificativo o cosa parecida, que puede interpretarse de manera positiva o negativa. En pocas palabras, siempre hay cierto retintín peyorativo para la prosa. De manera mecánica se le da valor estético a la poesía —entendida como versos— y se minimiza a la prosa, cualquiera que sea su modalidad. ¿Por qué?

Si leyéramos de nuevo la primera línea de este texto, ahora escrito de otra manera (Palo dado /ni Dios lo quita/ y más fácil es /que se repita), o la del siguiente párrafo: (Antes me vengaba/ de todo. Ahora no me vengo/ con nadie) y añadido que son dos poemas que pertenecen al libro *De erotismo al rojo blanco* de Elías Nandino, es posible que el calificativo de prosaico sería soslayado, y algo similar pasaría con los versos de Una gallina/ con sus veinte pollitos/ pica y camina, también de Nandino. Las dudas asomarían con el pasaje de la feria de pueblo, eso únicamente puede ser prosa, y en efecto, esas líneas pertenecen a uno de los *Pequeños poemas en prosa*, de Baudelaire.

¿Género en vías de extinción?

I

Como recurso narrativo, las cartas son una técnica ya poco utilizada, pero sin lugar a dudas cargada de posibilidades para alcanzar verosimilitud. La recepción de una epístola en medio de una trama genera expectativas múltiples: dentro del sobre hay ¿buenas o malas noticias?, ¿mensaje agradable o repulsivo? ¿alegría o tristeza?, ¿desgracia?, ¿buena fortuna?, ¿confirmación o disolución de alguna sospecha?, ¿inicio de alguna aventura, que puede ser amorosa o de cualquier otro tipo?... En fin, las posibilidades son muchas, sin ser infinitas. Algo más, la misiva es una “invitación” a husmear en la intimidad no solo del emisor sino también del receptor. Este solo elemento es suficiente, me parece, para funcionar como “gancho” e invitar a continuar con la lectura.

Un caso objetivo de las posibilidades de las cartas en la novela lo tenemos en *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos; novela armada con 175 misivas, precedidas por un “prólogo” en el cual el “editor” nos comunica que la voluminosa obra “contiene solo un reducido número de las cartas que componían la totalidad de la correspondencia de la que fueron extraídas”. Entrecomillé prólogo y editor porque en realidad no lo son, pues

forman parte de la trama, es decir, es un recurso utilizado por el autor para contarnos lo que considera conveniente que sepa el lector, para aumentar la credibilidad de su relato. Como se recordará, el recurso de “lanzar la historia y esconder la mano” fue bastante utilizado en otros tiempos por los novelistas. Al parecer, esta técnica era muy efectiva en las novelas del XVIII, pues tengo referencia de otra novela, *La historia de la señorita von Sternheim*, de Sofía de la Roche, también escrita en forma de cartas. Esta obra la menciona Ernst Hartung, editor de la correspondencia íntima de J. W. Goethe.

Victoriano Salado Álvarez, si mal no recuerdo, recurrió a lo epistolar para integrar uno de los volúmenes de sus *Episodios nacionales*, “aclarando” previamente que los textos llegaron a sus manos vía un mercader de libros y papeles viejos; don Victoriano, al revisar lo que le ofrecía este “papelvejero” (¿valdrá esta palabra?) distinguió algunos firmados por *Fidel* (Guillermo Prieto) y otros por *El Nigromante* (Ignacio Ramírez) y no lo pensó más, pagó por el tambache de documentos, entre los cuales halló otras cartas de interés y firmadas por personajes de su obra. Podrían citarse otras novelas, pero no tiene caso. Baste con señalar que hay numerosas muestras en las que las misivas han sido utilizadas como recurso narrativo.

Por otra parte, también hay libros que recogen verdaderas epístolas, es decir, el intercambio postal entre algún autor o personaje importante, con alguno o varios de sus pares, o con simples amigos o familiares. En este caso la relevancia y el interés que despiertan rebasan el aspecto literario pues se añade el carácter documental y vital del texto. Las cartas de este tipo despiertan el interés del lector porque sabe que ahí no hay florituras estilísticas ni ocultamientos, que en ellas encontramos el alma desnuda de los autores, nos asomamos a la intimidad de

los corresponsales, a la sinceridad de sus sentimientos e ideas, a sus desgarramientos, así como también a las pequeñeces e insignificancias más (valga la paradoja) significativas. O también a la falsedad y los asomos de traición.

Son numerosos los volúmenes que recogen el intercambio epistolar de personajes significativos en la literatura, la política o las artes en general. En todos ellos encontramos huellas de lo que debieron ser en verdad y no de la imagen armada a modo que nos han legado sus biógrafos. Habrá quienes piensen que ese es un riesgo, pues tales revelaciones pueden despojarlos del bronce que los cubre, pero... creo que también todo lo contrario: puede ubicarlos en sus dimensión humana.

En pretéritos tiempos no hacían falta grandes distancias para que alguien redactara unas cuantas líneas que enviaba con un propio a la o el destinatario de sus expresiones y afanes. Todavía a mediados del siglo pasado el intercambio postal era el medio más utilizado para estar en comunicación con familiares, amigos o el ser amado. El medio era tan fuerte que la llegada del telégrafo (el “tuitter” de entonces) no lo desplazó. Sin embargo, la llegada del teléfono redujo en gran medida la costumbre de mandar cartas a familiares o amigos, estuvieran lejos o cerca, pero no la eliminó.

II

En la columna anterior me referí superficialmente al intercambio epistolar como recurso narrativo: novelas completas escritas como cartas. También aludí a la existencia de volúmenes integrados con este tipo de intercambio, pero auténtico, entre personajes de la vida cultural, política o histórica con sus pares, o con simples amigos, familiares o seres amados. Estos libros,

para mí, son interesantísimos. Muestran el lado oculto de sus autores, sus preocupaciones, sus dimensiones intelectuales y también sus gustos, las facetas de su carácter, sus sentimientos, sus intimidades y hasta sus perversiones —si las tienen—, en pocas palabras: su dimensión humana. Es decir, en tales líneas descubrimos a sus autores como eran —o son— en realidad y no como nos han dicho que eran o nos imaginamos que fueron por sus obras y hechos.

Ernst Hartung ordenó y anotó la correspondencia íntima de J. W. Goethe en un volumen que tituló *Alrededor del amor*. Si bien en algunas de sus cartas detectamos el temperamento del genio —así lo consideran muchos—, en otras nos deja ver su desmesurada pasión, como paradigma que fue del *Sturm und Drang*. En una de sus primeras cartas, siendo adolescente escribió: “Uno de mis defectos importantes es que soy algo violento. Usted conocerá los temperamentos coléricos; sin embargo, nadie olvida tan rápidamente como yo cualquier ofensa...”. Calculo que alrededor de la mitad de estas misivas están dirigidas a la señora Von Stein, que fue uno (tal vez el mayor) de sus amores; relación complicada y difícil, pues ella era casada y también lo amaba, por eso le escribe: “¡Por qué te tengo que atormentar a ti! ¡Mi más querido ser! ¡Por qué engañarme a mí y atormentarte a ti, y así sucesivamente!... No podemos ser nada el uno para el otro y, sin embargo, ¡somos demasiado...!”. Y alrededor de once años más tarde: “Tú no sabes qué violencia he tenido que emplear y empleo, para vencerme a mí mismo, y que la idea de no poder poseerte me consume y carcome en el fondo”.

Las líneas transcritas son pocas, pero confirman la idea que uno pudo haberse hecho del autor de *Werther* y del *Fausto*, pero contrasta con la idea del estudioso de las ciencias naturales que estudió medicina, química y se vio atraído por la

mineralogía y la botánica. Se sabe que escribió más de catorce mil cartas —las del libro solo son unas cuantas—, y en la última, dirigida a Humboldt, puede leerse: “El más grande genio es aquel que acoge todo en sí, que sabe adaptarse a todo, sin hacer la menor violencia a ese fondo particular que se llama carácter, antes, por el contrario, exaltándole y mejorándole”.

También cuantioso fue el intercambio epistolar de James Joyce. Por la introducción de Bernardo Ruiz a la edición de las *Cartas de amor a Nora Barnacle*, sabemos que son tres los volúmenes que recogen las misivas, pero son solo sesenta y cuatro las dirigidas a su esposa Nora. En ellas siente uno estar entrometiéndose demasiado en la intimidad de esta pareja y se va del desconcierto al asombro en torno a la personalidad de este genial autor, pues es difícil imaginar a Joyce escribir: “Mi querida pequeña Lindos Zapatos Marrones...” a la mujer amada, misma a la que le escribe, en la última de este racimo de epístolas, fechada cinco años después: “Mi dulce pícara Nora, recibí esta noche tu ardiente carta y he tratado de imaginarte frotándote el coño en el clóset”. Las alusiones eróticas y escatológicas menudean en el texto, desde la primera línea hasta más o menos la mitad. Pero no todas las cartas siguen el mismo rumbo. Las hay en las que a más de reiterar su amor a Nora le cuenta de sus problemas económicos, de sus neurosis, de su fidelidad a ella, de sus planes, etcétera. Incluso le cuenta que adquirió unas hojas de pergamino en las cuales está escribiendo sus poemas con tinta china para luego encuadernarlos como a él le gusta y regalarle a ella ese único ejemplar. Lo interesante es que estas páginas rebosan de espontaneidad y sinceridad, incluso campea en muchas de ellas la ironía y el humor. Por ejemplo, en una de las misivas, en la que está concertando una

cita, le pide a Nora —supongo que aún no estaban casados— que se quite el corsé porque no le gusta abrazar un buzón.

De nuevo siento que me quedé en la epidermis del tema. Aunque en realidad desde el inicio mi propósito es señalar que ya nadie escribe cartas. El telégrafo no hizo desaparecer esta costumbre, es más, la llegada del teléfono sí hizo temblar el género, sin embargo, sobrevivió. Hubiera sido interesante que las llamadas telefónicas de estos hombres y mujeres hubieran quedado registradas de alguna manera.

III

Dejaré a un lado las cartas de Horacio Quiroga (dirigidas a escritores y a sus amigos), las de D. H. Lawrence (dirigidas a “personotas” como Bertrand Russell y Aldous Huxley) y las de Paul Celan (dirigidas a su esposa y a su amante, inclusive el intercambio epistolar entre la esposa y la amante). Me preguntarán si soy malinchista y por eso no incluí a ningún mexicano. Había varios en la lista, pero abordaré aquí, superficialmente, solo a dos, cuyas cartas son bastante reveladoras de su personalidad.

A María Antonieta Rivas Mercado se le ubica, generalmente, como amante de Vasconcelos, mecenas de los Contemporáneos (Villaurrutia, Novo, Owen, etcétera), impulsora del cambio en el teatro mexicano y feminista a ultranza, que por alguna razón desconocida mostró un momento de flaqueza y se suicidó en París; inexplicablemente, reflexionarían las feministas. En efecto, fue una vasconcelista furibunda y anduvo con él durante su campaña a la Presidencia, corriendo verdaderos peligros. En pocas palabras, era una mujer “calzonuda” y de acción, pero también apasionada. Sus cartas al pintor Manuel

Rodríguez Lozano reflejan esa cara de su vida poco o débilmente divulgada. Sin duda, y por desgracia, fue el gran amor de su vida. Luis Mario Schneider, en el estudio preliminar a las *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, dice que, según John Skirius, Rodríguez Lozano era homosexual. Si lo fue, no lo hacía evidente, pues las cartas de esta mujer declarándole su amor y ofreciéndoselo abiertamente, son desgarradoras. Antonieta era inteligente, sensible, informada, combativa, una mujer de mundo, que alternaba con artistas e intelectuales mexicanos, franceses, estadounidenses... habría sido imposible que no se diera cuenta de las preferencias sexuales de su amado. No obstante le escribe: “Manuel: necesito su amor. ¿No es tiempo? ¿Ya es tarde? Hoy, como hace seis meses, pregunto. [...] Mi amor a usted es absoluto. ¿No hay para él lugar en su vida? Tengo tal necesidad de amor [...] Tómeme ya”.

Son ochenta y siete las cartas. La primera de ellas es muy formal y aborda cuestiones “profesionales”, es decir, ella le hace indicaciones para el decorado de una obra que se presentará en el teatro Ulises. Las primeras trece misivas conservan cierta formalidad, aunque si se lee entre líneas se percibe cierto acoso, un muy discreto ofrecimiento que en la última línea de la catorce deja ver las orejas: “Sabe que se le quiere más de lo que es bueno”. En la treinta y siete, después de algunas reflexiones —que van de un erotismo místico a una carnalidad ascética— a propósito del amor, llega a la afirmación de que “El esposo es un hombre en quien la divinidad encarna, que merece recibir el amor de la esposa como prueba de una realidad otra, divina”, y pocas líneas más adelante leemos: “Usted es mi esposo. Con su gracia redimió mi alma. Sin usted qué negrura, qué desolación, la muerte del alma”.

En cuanto a su relación con Vasconcelos, le escribí a Lozano que “...llegó por mí con la docilidad y avidez de un niño que había perdido su único apoyo y consuelo. No es tiempo ya de detenernos a considerar si hice bien o mal al dar, sin usted saberlo, como quien da una limosna de pan, algo que usted tanto tiempo rechazó”.

Si las cartas son desgarradoras, el “epílogo” de su Diario es escalofriante, demoledor, pues ahí declara que se suicidará al día siguiente y que se lo dijo a Arturo Pani, cónsul de México en París, y él lo tomó como broma.

Me temo que será en otra ocasión cuando les platique de las cartas del otro mexicano, Melchor Ocampo, el jacobino, hereje, apóstata, socialista, ateo y culpable de que las Leyes de Reforma cuestionaran el poder de la Iglesia y la despojaran de sus bienes, según dijeron y siguen diciendo los sinarquistas y la ultraderecha.

Como ya se dijo, la costumbre de escribir cartas comenzó a verse afectada con el surgimiento del telégrafo, más todavía por la divulgación del uso del teléfono, pero la puntilla, me parece, se la dio la red. Ya nadie escribe cartas, o en el mejor de los casos, las cartas son correos electrónicos de los que no quedarán huellas, a menos que los receptores los impriman. Si dentro de algunos años alguien quisiera asomarse a la intimidad epistolar de algún autor o personaje público, será imposible; desde luego que si alguien piensa en dejar testimonio de su tránsito por este mundo, podrá recurrir al video, pero en estos siempre existe la distorsión de la pose, el gesto gracioso o grotesco, lo cual elimina por completo la espontaneidad, la sinceridad que hemos estado viendo en las cartas que presenté hoy y en las anteriores columnas.

Una vieja cuestión

El libro que, supongo, es el más reciente de P. D. James (*Todo lo que sé sobre novela negra*, traducción muy alejada del título en inglés: *Talking About Detective Fiction*) me agradó por el tono coloquial, directo, lo más parecido a una charla sobre el tema de la novela policíaca y negra. Es un texto que carece de la profundidad y academismo de *La novela policial, un tratado filosófico*, que en 1925 escribiera Sigfried Kracauer, pero el de P. D. James está escrito de manera que se lee de una sentada; no hay muchas cosas ni nuevas ni originales respecto al género, pero incluso las que son bastante sabidas las vuelve a decir con tal sabor que uno siente estar degustándolas por primera vez. Otro de sus aciertos es que rechaza el tono erudito, aunque el bagaje no es poco, ni el manejo de referencias. Precisamente la cita de uno de los autores que al parecer más la convencen en las cuestiones teóricas, E. M. Forster, es lo que me dio pie para escribir estas líneas. En el pasaje donde el novelista inglés habla del “estado creativo”, asegura que “...y cuando el proceso ha terminado, cuando el cuadro, la sinfonía, el poema, la novela [...] está completo, el artista vuelve la vista atrás y reconoce, en conciencia, no saber cómo lo ha hecho. Y lo cierto es que no lo ha hecho en realidad”. En otras palabras, la creación es algo misterioso e ignoto. La idea le agrada a la señora James.

Eso me recordó que a mediados del siglo pasado ocupó el primer plano de las discusiones literarias una idea que, en cierta medida, ha llegado hasta nuestros días. Poetas y narradores se empeñaban en afirmar que sus textos se escribían solos, que el lenguaje era el autor de ellos. Al parecer era un afán de dotar de cierto halo mágico o esotérico a la literatura. Ya en ese terreno, el escritor solo era una especie de médium, aunque se puntualizaba que no todos podían ser “médiums”. De alguna manera debía enfatizarse que el escritor es un elegido, pues las musas no le cachondean las meninges o le alborotan las glándulas a cualquiera.

El lenguaje lo era todo, según parece, en los textos al uso de aquellos tiempos. Quienes se preocupaban o manifestaban interés por contar historias o transmitir emociones líricas, eran individuos que se habían quedado rezagados, que ignoraban que ya se había dado una revolución en la estética. No fuimos pocos los que caímos en el garlito, deslumbrados por la lectura de Joyce, Wolf, Faulkner, etcétera. Pero algunos no del todo, y siguió preocupándonos la idea de contar historias, de crear personajes, de tramar, de generar atmósferas propiciadoras, etcétera.

En aquellos años, el afán de experimentar pasó a ocupar un lugar prioritario en la novela, y dicha experimentación iba de lo meramente tipográfico hasta flirteos alocados con la sintaxis, o experiencias de carácter fonológico o prosódico. Era, en pocas palabras, la aventura del lenguaje, la sobrevaloración del lenguaje como fin de la literatura, es decir, la herramienta se convertía en propósito, el sujeto era al mismo tiempo objeto. La novela era lenguaje, y no el lenguaje un instrumento para contar historias, crear personajes, tramar intrigas y bordar ambientes y situaciones.

La experimentación formal fue otro flanco por el que intentó penetrar la renovación del género, y la búsqueda de nuevas estructuras y manejo del tiempo no se quedaron atrás. La novela debía cambiar, tal era la propuesta y la aspiración de los narradores vanguardistas de esos años. Personajes e historias eran lo de menos, lo valioso era la búsqueda de estructuras originales, el tratamiento del lenguaje, su manipulación. Se llegó a resultados interesantes, se obtuvieron obras que de alguna manera influyeron en la narrativa posterior; sin embargo, mucha de esa influencia no se vio en los aspectos del lenguaje, sino en la concepción del tiempo, de la estructura y de los personajes. El atributo prosopopéyico del lenguaje quedó a un lado y se le ubicó, con el tiempo, como instrumento para hacer literatura, no como literatura en sí y para sí. No obstante, donde hubo fuego cenizas quedan, y todavía hay quienes mueven el aventador con afán de resucitar aquellas lides remotas.

Es interesante ver que esa actitud retrógrada (o, si se quiere ser menos severo, podríamos calificarla de conservadora y melancólica) se presenta en un buen número de autores jóvenes, que descubren el hilo negro, el agua tibia y los enarbolan como hallazgos literarios, olvidando, incluso, aspectos de la novela muy importantes. Pero de esto seguiré hablando en otra ocasión.

Perspectiva negra

I

Nunca acabo de entender esa diferencia que hacen los académicos entre novela policíaca, relato policíaco, novela criminal, novela negra, de detectives, de suspenso y qué sé yo cuántas categorías o clasificaciones más. Eso, cuando se dignan tomarla en cuenta, por no decir “bajar la mirada” con indulgencia o hasta con un gesto de conmiseración. Para estas personas, los paradigmas son Gilbert K. Chesterton, Conan Doyle, Wilkie Collins, Agatha Christie y, haciendo un esfuerzo, George Simenon. Se quedan en lo que otros de sus colegas denominan novela enigma. Al parecer, el delito es cuestión de inteligencia, tanto del que lo comete como del que debe averiguar “quién es el culpable”.

En la década de los ochenta, Ernest Mandel publicó *Crimen delicioso*, cuyo subtítulo es *Historia social del relato policíaco*. Me llevó a su lectura una profunda curiosidad, en gran medida morbosa, pues conocía su *Tratado de economía marxista*, y me preguntaba por qué razón estaba poniendo en riesgo su prestigio como intelectual marxista y líder de la Cuarta Internacional. Mi inquietud no respondía a preocupaciones de orden ideológico (¡Válgame San Carlos, San Federico, San

Vladimir y San León, un intelectual marxista ocupándose de trivialidades burguesas!), sino a que dudaba mucho de que un economista, filósofo y activo dirigente trotskista hubiera tenido tiempo para leer novelas policíacas. Imaginaba que alguien como él dedicaría la totalidad de su tiempo al estudio y análisis profundo tanto de la teoría como de la realidad del mundo y la situación de su partido. Dudaba mucho de que estuviera bien informado sobre el tema y conociera la extensa lista de autores y obras clásicas y contemporáneas del género policíaco.

Mi sorpresa fue mayúscula y sentí vergüenza de haberme aproximado al libro con un

prejuicio descomunal. Mandel conocía autores y obras para dar y regalar; sin embargo, lo que más me entusiasmó fue el abordaje que hacía del tema. El que esto escribe conocía *La novela criminal*, publicada por Tusquets, con artículos de Gramsci, Eisenstein, Chesterton, Allan Poe y Thomas Narcejac, con un prólogo de Román Gubern; también la *Breve historia de la novela policíaca*, de Alberto del Monte, y tal vez ya para entonces había leído *De la novela policíaca a la novela negra*, de Salvador Vázquez de Parga, y la *Historia del relato policial* de Julian Symons. Sin duda buenos textos, cargados de información y análisis interesantes, pero ninguna comparable con el que hace Mandel, en verdad deslumbrante.

Confieso que mi entusiasmo no apareció desde las primeras líneas, pues ya no recuerdo si en el prólogo o en el primer capítulo asentaba que para proceder al análisis del tema utilizaría el método dialéctico clásico, es decir, el que desarrollaron Hegel y Carlos Marx. Supuse, y supuse mal, que las siguientes páginas iban a estar cargadas de proletarios, sujetos y objetos históricos, plusvalía, explotación, modos de producción, formación social, burgueses, ideologías burguesas, etcétera. Suposición, como ya

dije, infundada. Porque en los capítulos subsecuentes, además de información y opinión que para nada recurría a la gastada jerga de los marxólatras y marxólogos, Mandel manejaba magistralmente la ironía y el humor. Ahí vi y entendí, por primera vez, de qué manera la literatura está ligada estrechamente a lo social y al momento histórico.

Recuerdo claramente que Mandel hace referencia a un pasaje de Marx en el cual este pensador aseguraba que el delincuente *produce* delitos como el poeta produce versos o el carpintero sillas, es decir, que era parte de la sociedad y como tal cumplía una función social natural y al mismo tiempo era producto de ella. Desde entonces me quedé con el propósito de averiguar —nunca lo he hecho— si era verdad que las líneas citadas estaban en la teoría de la plusvalía de Marx. ¿Ocurre en todas las sociedades?, me preguntaba, porque en aquel entonces se creía que tales males desaparecerían al llegar el socialismo. El tiempo y la realidad son muy crueles.

Así, cada momento del desarrollo de la novela policíaca responde a la etapa del desarrollo capitalista en el que surge. El detective privado funciona cuando el delito es cometido por individuos, y a medida que el delito toma otras directrices el investigador privado es insuficiente y se hace necesario el respaldo policíaco. Y el crimen organizado exige, obviamente, mayor organización, preparación y equipamiento de la policía, a lo cual habría que agregar las imbricaciones políticas y de corrupción. Veremos lo que esto implica.

II

Podría decirse que la delincuencia se desarrolla en relación directa con el avance tecnológico y el estadio de las fuerzas

productivas. El relato policíaco, en consecuencia, debe responder a estos factores. Escribir, a estas alturas, como Conan Doyle o Agatha Christie es absurdo. Se puede sustituir el palacete en la campiña inglesa por un viejo casco de hacienda; al aristócrata inglés por un hacendado de rancio abolengo y al flemático mayordomo que viste librea por un caporal de porte recio. Sin embargo, lo anacrónico seguiría siendo evidente.

Hace algunas décadas, los médicos diagnosticaban a los enfermos a partir de la observación y los síntomas; en la actualidad no se atreven a diagnosticar sin tener en la mano estudios previos realizados en laboratorios calificados para ese fin. De manera similar, Sherlock Holmes se apoyaba en la observación directa para descubrir al culpable, y ahora la investigación policíaca se realiza apoyada en una serie de estudios forenses que van de la dactiloscopia al ADN, y no soslaya la utilización de recursos electrónicos vía satelital para localizar o rastrear sospechosos o presuntos culpables. Así las cosas, ¿qué tanta credibilidad puede tener un investigador que solo utiliza una enorme y ridícula lupa para la detección de rastros que lo conduzcan a identificar al culpable? La delincuencia, en la actualidad, se ha organizado; eso significa que su estructura ha alcanzado niveles muy complejos, similares a los de las grandes trasnacionales. La misma delincuencia se ha trasnacionalizado. Por otra parte, para conseguir sus objetivos, ha desplegado una intrincada red de corrupción que se extiende no solamente por los ámbitos de las policías responsables de su persecución, sino también por los poderes judiciales y políticos. Esto no excluye la posibilidad de que también algunos grandes empresarios y empresas estén en el ajo, pues, ya lo decía cierto clásico, los burgueses son capaces de fabricar la cuerda con la que serán colgados si esa producción les reditúa pingües ganancias.

Como puede verse, para los escritores mexicanos de relatos policíacos la perspectiva es bastante negra. Sería ridículo, a menos que se haga como una farsa, seguir utilizando un detective privado similar a aquellos que se localizan en los inicios de este género. También inverosímil, o por lo menos muy difícil de hacer creíble, sería presentar como protagonista a un policía cuando para los mexicanos viene siendo lo mismo que los delincuentes. El protagonista de una novela policíaca ubicada en estos tiempos debería tomar en cuenta que el “sexenio valiente” dejó una estela de muertos, no de luz, además de un incremento, en un año, de aproximadamente dos millones de pobres; una caída estrepitosa en el poder adquisitivo del salario, un índice de desempleo muy elevado...

¿Por qué tomar esos datos en cuenta? Porque es obvio que para una persona desempleada, con una deficiente educación y pérdida de valores morales y sociales, la única manera de alimentar y darle techo a su familia será por la vía de la delincuencia. Y una prueba de esa vía la encontramos en el caso de los jóvenes sicarios que se involucran con los *narcos* porque ven ahí la manera fácil de conseguir unos pesos para vivir y chance hasta para darse la gran vida, aunque solo sea por unos cuantos meses. Si se los quiebran, pues ya lo bailado quién se los quita. Ciertamente, ha surgido la llamada *narcoliteratura*, pero como ya lo he dicho en ocasiones anteriores, esta se queda en la epidermis, en lo folclórico; no llega a la raíz del problema ni pone en evidencia las múltiples ramas y raíces de este ilícito. ¿Por qué? Porque hacerlo reclamaría una toma de posición respecto al sistema, y si se trata de buscar la justicia, por fuerza llegaríamos a condenar el capitalismo, y hacer esto sería tanto como declararse comunista o socialista y eso: “¡Fuchi! Ningún escritor que se respete puede declararse partidario del totalitarismo”. De nuevo: se confunden

las ganas de mear con las de hacer el amor; en otras palabras, se cree que socialismo es igual a totalitarismo.

Resulta evidente que el neocapitalismo mostró su incapacidad para resolver los problemas sociales y económicos del mundo: España, Grecia, Italia, Portugal, etcétera son la muestra. Pero, por otra parte, con el socialismo real (como se le llamaba antes) ocurrió algo similar, y el que sobrevive es una especie de caricatura de socialismo. De ahí la necesidad de que el autor del género policíaco redefina los elementos con los que deberá trabajar.

¿Anticipación o coincidencia?

Es bastante comentada la facultad de algunos escritores para predecir el futuro o anticipar lo que ocurrirá en años por venir. Julio Verne es el más sorprendente de ellos. ¿Un viaje a la luna, cuando la aeronáutica estaba en pañales? Debía estar enfermo de algo bastante malo. Más todavía cuando también contaba la historia de un tipo que vivía y se desplazaba por el fondo del mar, sin ser pez. Tenían que ser delirios producto de una mente enferma o viciosa.

Con el paso del tiempo la gente se ha acostumbrado a que los autores, por una u otra razón, tienen ocurrencias que luego se hacen realidad. Poe fue otro de esos autores, con su máquina de jugar ajedrez. Y cuando llegan los narradores de ciencia ficción las posibilidades se disparan y se pierde la frontera entre lo posible y lo jalado de los pelos. El cine llega para mostrar que todo es posible —si el dios del trucaje y los efectos especiales lo permite—; sin embargo, ver en la pantalla grande la fantasía hecha realidad, en lugar de incrementar la verosimilitud, la aplasta; y lo que en sus orígenes era fantasía —Verne— ahora es realismo sin chiste. Todavía más: si el público ve en el cine algo extraordinario, no piensa que es extraordinaria la mente que imaginó eso, sino que son extraordinarios los efectos especiales; ya no le importa preguntarse si eso es posible o no,

sino simplemente disfrutar del espectáculo. La ciencia se ha convertido en un espectáculo.

Una de las actividades de Julio Verne fue la divulgación científica; sin duda tenía imaginación y talento, lo cual, sumado a los conocimientos científicos que poseía, allana el camino para explicarse su capacidad para anticipar (¿predecir?) la construcción de máquinas extraordinarias. Algo similar debe ocurrir con los escritores de ciencia ficción. Es decir, deben conjugar talento, imaginación, información y conocimientos científicos, así como capacidad prospectiva.

Eso explicaría muchos casos, pero hay uno que nunca he logrado explicarme. Tal vez aquí haya sido coincidencia más que anticipación; no obstante, siempre me queda la duda. Me refiero a lo siguiente:

En 1903, en algún lugar de Europa, Gustav Meyrink, autor famoso por su novela *El Golem*, escribió un cuento que tituló “Petróleo-Petróleo”, en el que cuenta la historia del doctor Kunibaldo Delirrabias, que “se estableció en México, en Tampico, y mediante un floreciente comercio de mezcal, bebida embriagante que él sabía preparar químicamente, llegó a poseer millones. Muchas millas cuadradas de terrenos alrededor de Tampico eran propiedad suya, y la enorme riqueza en yacimientos petrolíferos prometía ir aumentando su fortuna hasta lo incalculable”.

El relato es inquietante porque en ese año se ignoraba aún lo que significaría el petróleo para Tampico. Cierto que en 1886 se había establecido en Árbol Grande la primera refinería de crudo, que fundamentalmente procesaba crudo traído de Estados Unidos, y unas cuantas latas —no barriles— del hidrocarburo que se extraía de los pozos cercanos. La producción desmesurada en la Huasteca llegaría el 4 de julio de 1908,

aproximadamente a las 13:00 horas, cuando en el pozo San Diego de la Mar número 3 se sintió como si temblara la tierra y al mismo tiempo se escuchó una especie de rugido subterráneo; después un estruendo más al que le siguieron miles de tubos volando a causa del gas y aceite que expulsaba el inframundo terrestre. En cuestión de segundos aparecieron las llamas, como si se tratara de un soplete descomunal y mortífero. En *Episodios petroleros*, Javier Santos Llorente nos cuenta que la explosión fue tan fuerte que salieron volando animales, trabajadores y sirvientes chinos. Uno de los testigos de aquella experiencia declaraba que las llamas, que alcanzaban más de trescientos metros, parecían la cola de un cometa. Los nativos de aquella región que habitaban a treinta o veinte kilómetros de distancia, buscaron refugio en las partes altas porque pensaron que se iba a acabar el mundo. Hasta la fecha se ignora cuántos murieron a causa de la explosión inicial y de las nubes de gases tóxicos. La presión del petróleo era tanta, que veinticuatro horas después abrió otro boquete en la tierra. “Fue así como el San Diego de la Mar número 3 pasó a la historia con el nombre de ‘Dos Bocas’”, concluye Santos Llorente.

Si en 1903 el auge petrolero no se daba aún en Tampico, y tal vez en Europa era desconocido este puerto, ¿cómo pudo Meyrink escribir ese cuento? Es más, quien lo lea encontrará que también ahí está apuntada la amenaza de los desastres ecológicos.

Narrar no es solo un arte

El título de esta columna podría confundir, o dar la impresión de que estoy sobrevalorando este género literario. Sin embargo, es fragmento de un texto de Walter Benjamin, uno de los críticos literarios alemanes más connotados del siglo XX. Vino a mi memoria cuando fui a la peluquería, hace algunos días, y sentí la diferencia que existe entre las de entonces (cuando era niño o joven) y las de ahora. Desde luego, las de antes eran machistas (exclusivamente para caballeros), y tenían el *Ja ja y Vea*, revistas para adultos que los artífices de la tijera ocultaban a los niños. Ahora cualquier infante se asombraría (y burlaría) con las fotos de esas mujeres enfundadas en trajes de baño de una pieza, cuyas desnudeces había que imaginarse, pues era lo que menos se veía. También era característico que los maestros peluqueros conversaran con su cliente mientras le cortaban el pelo. Conversación que en ocasiones era más el monólogo del barbero contando anécdotas, chismes o noticias recientes y poco difundidas. De ahí surgió ese chiste de un hombre que llega al establecimiento y el peluquero le pregunta cómo quiere su corte y el parroquiano, cortante, le ordena: “como siempre y en silencio”.

Entonces, hasta en las más humildes barberías tenían ese sillón giratorio que podían reclinar, una vasija parecida a un

samovar para calentar el agua que usaban para las toallas que aplicaban en el rostro antes de rasurar al cliente, y colgando a un lado del sillón, las correas para asentar el filo de la navaja con la que realizarían la faena depilatoria. Desde luego, en la entrada y muy visible, una especie de caramelo, símbolo, todavía ahora, de los negocios de este tipo. Pero no me interesa describir ni los utensilios ni las diferencias físicas de los locales, sino la actitud de los artífices. Como ya mencioné, los peluqueros eran hábiles narradores. Ring Lardner, extraordinario cuentista estadounidense, tiene un texto titulado “En la peluquería”, que podría decirse eleva a la categoría de técnica narrativa la visita a ese lugar.

Recordé todo esto a raíz de “El pañuelo”, texto de Benjamin mencionado al principio, y que inicia con las siguientes líneas: “Por qué se acaba el arte de contar historias es una pregunta que me he hecho siempre...”. Eso acontece en las actuales “estéticas”, pues el figaro (o figara) ya no cuenta historias porque está hablando por el celular, o el cliente es el que está chateando o tuiteando. Si a nuestro crítico alemán le hubiera tocado vivir esta experiencia, habría opinado que es debido a que ni aquél ni este se aburren, pues según él, quien no se aburre no sabe narrar. El aburrimiento nos lleva a la necesidad de inventar historias, y “para que florezcan las historias tiene que darse el orden, la subordinación y el trabajo. Narrar no es solo un arte, es además un mérito, y en Oriente hasta un oficio. Acaba en sabiduría, como a menudo e inversamente la sabiduría nos llega bajo la forma del cuento”.

Un ejemplo de lo anterior es “El pañuelo” mismo, narración que pertenece al libro *Historias y relatos*, pues se trata de un cuento que en pocas páginas y dentro de una historia encierra la pulpa de lo que podría ser una poética del cuento.

Ya mencionamos que Benjamin (uno de sus personajes, pues se trata de una ficción) sostiene la necesidad del orden, la subordinación y el trabajo para que nazcan las historias. Para nada menciona la tan llevada y traída “inspiración”, que manejan los escritores noveles como pretexto para no escribir: me ha faltado inspiración.

Más adelante, en ese mismo relato, señala que una de las grandes virtudes de la información periodística es hacer a un lado las explicaciones, y pregunta: “¿no fueron ejemplares en este aspecto los antiguos que, por decirlo de alguna manera, drenaban los hechos desde el momento en que los despojaban de toda fundamentación psicológica, de cualquier opinión?”. Y puntualiza que esas historias, libres de explicaciones superfluas, para nada perdían lo sustancial. Esto, aparentemente simple, es algo que el narrador debe asimilar, pues estoy seguro de que muchos de ustedes han dejado de leer un libro cuando el autor se empecina en explicarnos el porqué de una conducta o de lo que está ocurriendo.

Orden, trabajo y empeño es lo que podemos encontrar atrás de todas las buenas narraciones, por eso el género es más que un arte, es un oficio, aunque dicha palabra produzca escozor a muchos “artistas de la pluma”, que prefieren echarle la culpa de sus fracasos a las musas que les negaron sus favores.

El abuelo

Los narradores deben ocuparse en serio de cosas serias. Tal parece ser la idea del ochenta o noventa por ciento de autores. Les interesa destacar por cómo cuentan, por teorizar al respecto y entre más elaboradas —incomprensibles— sean sus teorías, mejor. En cuanto a la temática, obvio: si les interesa el cómo, que debe ser serio, también el qué debe ser serio: la vida, la existencia, la muerte, las agruras existenciales, la libido, los vicios (léanse drogas, alcohol, coca, morfina, anfetaminas, más las que se creen en estos días), el arte; en fin, cosas serias y duras, de las que espantan a gente mojigata, pacata y “decente”.

Esta sería preocupación por tratar en serio asuntos serios, implica, en gran medida, la discriminación de los temas infantiles. Confunden infantil con pedestre. Argumentan que no les interesa escribir eso, o, en ocasiones, de esa manera encubren su incapacidad. Esto es válido siempre y cuando no lleguen a descalificar el género porque no son capaces de incursionar en él. Han sido varios autores de alto nivel los que, a pregunta expresa, me han confesado que han intentado escribir para niños y no lo han conseguido. Es muy difícil, me dicen. Lo anterior viene a colación porque, volviendo a Onelio Jorge Cardoso, algo que también me impresionó mucho en el primer libro de él que conocí, fue la inclusión de dos cuentos infantiles (“La lechuza

ambiciosa” y “El canto de la cigarra”), en medio de los otros textos magistrales, pero de corte realista y con temas duros: la miseria de los campesinos, la violencia, la prostitución, la guerra, la injusticia... en fin, asuntos propios “para adultos”. ¿Por qué motivo, entonces, mezclar “cuentos para adultos” con “cuentos para niños”? Me parece —esto nunca se me ocurrió preguntárselo a Onelio, cuando tuve oportunidad de hacerlo— que la respuesta es que él no hacía distinguos, simplemente contaba lo que necesitaba o quería o tenía que contar. Y sus cuentos infantiles son maravillosos. No son muchos porque, sospecho, escribía lo que debía escribir y no por consigna o mero oficio, tampoco —lo que parecería un atentado— para “integrar” un volumen de relatos con unidad.

En un texto aparecido en *La Gaceta de Cuba*, a la pregunta de “cómo se hace un cuento” respondió con admirable sencillez: “Realmente nosotros no sabemos cómo se hace un cuento en el sentido total de este difícil saber. Podemos, sí, contar nuestras experiencias personales, pero no creemos que en sí mismas constituyan una regla general ni mucho menos”. En cierta ocasión, en una lectura o charla contó que uno de sus cuentos más famosos, “El caballo de coral” —título engañoso, pues podría creerse que es un cuento infantil y no; es un cuento para todas las edades, según los ojos de quien lo lea— nació porque en cierta ocasión estaba pescando a un peñoncito frente al mar y se le ocurrió que sería muy bonito ver pasar un caballo rojo por debajo del agua. La idea le pareció buena para un cuadro y se la contó a un amigo pintor, que de inmediato le respondió que esa no era una idea plástica, que era un cuento. Y el comentario se le quedó en la cabeza hasta que lo escribió.

Mi intención era escribir de los cuentos infantiles de don Onelio, también conocido en Cuba como El Cuentero Mayor,

pero de pronto me quedé sin el espacio, pues no son muchos los cuentos de este tipo que escribió, alrededor de ocho, pero preferiría contar una anécdota. Los estudios sobre sus textos y cuentística son numerosos, algunos de investigadores de la antes llamada Europa Oriental hechos con instrumental estructuralista o narratológico, que implicaba cuadros, rayas como flechas para un lado y para otro y dualidades, etcétera. En un encuentro o congreso de investigadores al que don Onelio fue invitado, le tocó ver la disección de uno de sus cuentos que practicó un distinguido académico, me contó: “¡Coño, chico, me dije cuando vi aquello!: ¿todo eso hice yo cuando escribí el cuento?”. Lo que revela que su eficacia narrativa no era un artefacto fríamente premeditado, sino espontáneo, nacido de los recuerdos y vivencias, que incluían un habla cubanísima y no folclórica ni criollista.

Los cuentos infantiles de Cardoso se caracterizan por la fantasía: los personajes son animales, lo cual los inclina de manera natural hacia la fábula, pero diluida a lo largo de la historia y no concentrada en el final. Otra característica —y está en todos sus relatos— es la oralidad. Uno siente que esas historias nos las está contando un abuelo cariñoso, tolerante y sabio. Y lo digo a pesar de que nunca tuve un abuelo que me contara cuentos.

A propósito de “La mujer” de Juan Bosch

No es extraño que cuando un joven escribe su primer cuento y lo felicitan, o le hacen observaciones, se sienta inclinado a indagar más sobre lo que es la escritura de ficción. Habrá los que a las primeras de cambio se den por vencidos y olviden el “incidente” o esa “perversa debilidad”. También habrá los que, de veras atraídos o con verdadera vocación de escritor, perseveren en el ejercicio y, cediendo a la pregunta de qué hacen los escritores serios, profesionales, se metan a indagar los “secretos de la cocina” de esos autores.

Hace décadas se enfatizaba el papel de la inspiración en el proceso creativo; posteriormente se privilegió la idea del oficio y la técnica como indispensables. No obstante, ya desde el siglo XIX autores como Poe resaltaban que el arte de la escritura no era solo cosa de inspiración. Este autor, admirado por todos los cuentistas, creo, escribió su *Filosofía de la composición* y *Cuentos contados dos veces*, en los que expone que en todo proceso creativo nada queda al azar ni se reduce a la inspiración. El joven quedará convencido de eso y más adelante, posiblemente, se tope con el “Decálogo del perfecto cuentista”, de Horacio Quiroga, o los apuntes sobre la técnica del cuento de Chéjov que, a su manera, reforzarán los planteamientos de Poe, y escribirá siguiendo sus consejos, y posiblemente complique un poco su

textos cuando encuentre a Piglia con su tesis de que todo cuento son dos, uno que se ve y otro que está atrás, y el que no se ve es el más importante, el verdadero cuento; de ahí que aferrándose a dichos expertos, actúe como el Chapulín Colorado, y todos sus cuentos estarán fríamente calculados.

Tal vez el compendio al respecto más completo sea *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, del extraordinario narrador dominicano Juan Bosch, quien alrededor de 1958 escribió este ensayo por encargo del también emblemático narrador Miguel Otero Silva. Bosch había publicado aproximadamente en 1932 su cuento “La mujer”, que él mismo dice es el más antologado de todos los que escribió —que no fueron pocos, y tampoco son pocos los de factura excepcional. Sus *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* se publicó en el diario *El Nacional*, de Caracas, en 1958, y posteriormente, en 1985, en Santo Domingo. El texto es ampliamente recomendable para los cuentistas, maduros o principiantes.

En esta ocasión no es este ensayo como tal lo que me interesa, sino la introducción explicativa que le añadió veintisiete años más tarde, en la edición de 1985, porque si sus cuentos parecen obedecer a la idea de que el cuento debe estar fríamente calculado desde la primera línea (lo que implica soslayar el papel de la inspiración, las musas y similares), en esta introducción nos informa cómo nació “La mujer”, uno de los cuentos más rigurosos que conozco. Bosch dice que el cuento lo escribió a fines de 1932 y “tiene una historia que se puede contar sin caer en subjetividades, y una causa que no puede explicarse de manera objetiva”.

Al parecer, cierto día de noviembre de 1932, Bosch se sentó frente a su máquina de escribir para escribirle una carta a un amigo. Puso la fecha, luego el nombre de la persona a la que

iba dirigida y después de mi “querido amigo” siguió escribiendo, pero el tono epistolar se perdió de inmediato. Y a pesar de ello siguió escribiendo con pasión, de manera incontrolable, muy rápido hasta el final, y de aquel impulso resultó “La mujer”, cuento al que, dice, no tuvo que corregirle nada, ni siquiera la puntuación. Parecía haber nacido de la erupción de un volcán que en lugar de lava arrojó palabras, sentimientos, impresiones.

Convencido de una cuentística obediente del rigor y propósito definido, durante mucho tiempo se preguntó qué había sucedido. No lo convencían las ideas de inspiración, musas o similares; sin embargo, aquel cuento tan perfecto había “brotado” solito, surgido de una especie de trance hipnótico. Años después encontró la explicación: aquel relato había sido producto de las impresiones que recibió cuando viajaba con su padre por una región semidesértica. Aun cuando esa rememoración se había presentado, no excluía ni el rigor ni la objetividad características de sus cuentos.

Augusto Roa Bastos y el cuento

Augusto Roa Bastos nos da una idea de lo que para él es el relato breve, en “Contar un cuento”. Como historia central tenemos el perecimiento de un cuentero que narra la/su muerte de un hombre que había soñado su deceso. Este núcleo sirve como polo de atracción a otras historias mínimas mas no por ello insignificantes.

Hay una voz narrativa que nos presenta al protagonista: un pianista (el gordo) talentoso que otrora prometía como concertista y ahora solo es proclive a contar historias. La complejidad del personaje nos la da el mismo narrador testigo: “encerrados en la masa de tejido adiposo parecía haber dos hombres que no querían saber nada entre sí. Habían crecido juntos, se habían fundido finalmente, pero aún trataban de contradecirse, de ignorarse, y ya ninguno de los dos tenía remedio, al menos el uno en el otro”.

En cuanto al conjunto de microhistorias dentro del cuento, tienen una doble función: redondear al gordo (no es juego de palabras) como personaje y ofrecernos las proposiciones sobre el cuento expresadas por el gordo mismo, para velar las “intrusiones” teorizantes del autor. La primera microhistoria del conjunto es la de “ese hombre de barrio de emergencia que comienza a devorar a su mujer a dentelladas ante un centenar

de vecinos aterrorizados a los que amenaza con un revólver. ¿Locura de amor, de celos? ¿Aberraciones de un paladar cansado del guisote casero?...”. La historia apunta hacia el lado truculento y tremendista del gordo, pero, al mismo tiempo, el comentario sobre las “aberraciones del paladar” tiñe de humor negro la historia. La segunda microhistoria es la de Leonardo, que “hizo un león. Daba algunos pasos, luego se abría el pecho y lo mostraba lleno de lirios. Y ese león...”. No llegamos a saber más de él, ni por boca del gordo ni por la del narrador. La siguiente historia mínima, que se supone cuestionaron sus escuchas por inverosímil, es la de “...unos emigrados que consiguen asesinar al embajador de su país con la ayuda de un ciego. El gordo sostenía que el ciego había apuñalado al militarote, sentenciado desde hacía mucho tiempo por sus actos de sevicia y por haber organizado y dirigido el aparato de represión del régimen. El atentado y el crimen eran absurdos e increíbles, según el relato del gordo”.

Así, lo increíble sería la realidad, porque hubo ejecuciones de ese tipo en nuestro continente y no sería descabellado considerarlas un tópico de nuestras letras en los años sesenta y setenta. Sin embargo, late fuerte la frase con la que se abre el cuento: “¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?”.

El relato cierra con la microhistoria de “...el hombre que vio en sueños el lugar donde había de morir”, que supera los límites del cuento dentro del cuento para abarcar el de la totalidad del relato, como tema y como broche. Añadamos ahora un elemento clave para el descifre: la cebolla.

El gordo, en las primeras líneas del relato, replica a los cuestionamientos de sus escuchas, y enseguida se pregunta qué es la realidad, y él mismo se contesta: “la realidad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad (...). Solo podemos

aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos”.

“Contar un cuento” es una cebolla. Cada microhistoria sería una de las capas que integran el conjunto. Al quitársela nada nos va a quedar y sin embargo vamos a tener el conjunto esencial, mismo que sería imposible si no lo hubieran configurado cada una y todas las capas de que fuimos despojándolo. Es más: esta cebolla-relato en particular estaría constituida por la gran capa exterior que es el espacio —vago y a la vez reducido— en el que se hayan el gordo, el narrador y los otros escuchas. Le seguiría la microhistoria de la “muerte profesional” del mismo gordo como pianista; más adentro, el segmento controvertido, el de la ejecución del represor (de nuevo la muerte); luego, la historia mínima de quien devora a su mujer, y como elemento anticlímax la historia del león con flores de Leonardo da Vinci, y finalmente, como centro y capa última, el hombre que soñó dónde moriría. Esta es la muerte de la cebolla misma, es decir, el centro que justifica la primera capa de la cebolla y todas las otras, sin las cuales no habría habido esa capa interior.

Esta poética del cuento se complementa con las siguientes líneas: “... casi siempre teníamos que imaginar y reinventar lo que él imaginaba e inventaba, completando esas frases que se comía, esas palabras que eran inentendibles gorgoteos, esos silencios cargados de astuta intención, abiertos a toda clase de pistas falsas y contradictorias alusiones. Él se divertía a nuestra costa, eso era seguro, atormentándonos con su endiablada, voluble, casi indescifrable manera de contar”.

Y cuando el gordo relata la historia del hombre que soñó donde moriría, “en contra de su costumbre, se explotó al final

en una prolija descripción”. Sin embargo, se le escamotea al lector la descripción, tanto del sitio que prefiguró el hombre como el del que narra el gordo. Justo en ese momento el gordo señala algo; sus amigos se vuelven hacia el punto señalado y nada descubren, pero al regresar la mirada hacia el cuentero se percatan de que: “lo que el gordo había descrito punto por punto era el cuarto en que estábamos”.

Es interesante que Roa Bastos no deja ahí el relato. La frase (“lo que el gordo...”) podía operar de manera conclusiva para el discurso en el ámbito de la representación, no así para el otro nivel, el que contiene su poética del cuento. Tal debió ser la razón para que el broche decisivo se ubique cuando describe el cadáver del gordo y apunta: “Los ojillos vidriosos se hallaban clavados en nosotros con una burlona sonrisa”. Porque, suponemos, en última instancia, todo narrador no hace más que narrar su muerte.

Alerta ¿naranja o roja?

Si uno se pregunta desde cuándo hay literatura, de inmediato salta una respuesta: desde que se inventó la escritura, es decir, desde que hay letras. Si se piensa un poco más, podría argumentarse que el relato debe tener origen más remoto (la era de las cavernas). Así, es posible que la narrativa sea la primera expresión “literaria” sin letras. No obstante, es imposible dudar de que la poesía es la expresión príncipe. Y si nos reducimos a la etimología, más aún, pues poesía, como todos lo saben, es creación. Sin embargo, eso es lo que menos me preocupa ahora, pues en este momento mi pregunta es si habrá literatura en el futuro.

Aproximadamente a mediados del siglo pasado fue vaticinado, por muchos, intelectuales y todo lo contrario, el fin de la novela; es más, desde mucho antes se consideró que la novela, por ser la expresión más vulgar de la literatura, además de nociva para la moral, etcétera, estaba destinada a desaparecer. El caso es que a lo largo de varias centurias se ha seguido escribiendo novela. Escribiendo y publicándose, en preciosas ediciones, manuscritas —con viñetas policromas—; después, con la llegada de la imprenta, se imprimieron formando las páginas con tipos móviles; más tarde el linotipo facilitó el proceso, mismo que se alivió con el *offset* y los actuales sistemas

computarizados. En resumen, se puede decir que a lo largo de varios siglos la literatura se ha difundido y ha permanecido gracias a la letra impresa en papel. No se puede soslayar que la supervivencia de las obras también está en relación con su calidad, pero estas habrían quedado en la oscuridad de lo ignoto si no hubieran sido impresas.

La literatura es letra, sería mi primera aseveración, de carácter perogrullesco, pero emitida con plena convicción.

Desde hace algunos años, los jóvenes aspirantes a ser escritores —novelistas, poetas, dramaturgos, ensayistas, cronistas— me señalan que el libro como tal, en papel impreso y encuadernado, ya pasó a la historia; la digitalización es lo de ahora y lo del futuro. Sin embargo, curiosamente, estos defensores a ultranza de la digitalización han seguido buscando —y algunos lo han logrado— que su obra sea imprimida a la usanza tradicional, y de preferencia por una editorial “reconocida en el mundo” —regional o nacional, valga el rebusno.

Algunos editores han incorporado a su catálogo editorial versiones digitalizadas de algunos o de la mayoría de sus títulos. Versiones que se venden a un precio poco menor que el de las versiones impresas en papel. Hasta aquí la literatura sigue siendo letra, legible en pantallas, pero letra al fin, y su calidad sigue estando en la liza para determinar su permanencia. Puede argüirse que esta característica es la respuesta a una nueva realidad, es decir, responde a las peculiaridades de la vivienda contemporánea, pues la reducida dimensión de las mismas imposibilita a los lectores tener libreros amplios, en cambio un CD o un USB, conteniendo varias obras, cientos de páginas, será lo más indicado. El libro impreso en papel quedará en los museos o, en el mejor de los casos, en algunas bibliotecas que por falta de presupuesto no tengan una buena

dotación de equipo electrónico. (Nunca faltarán los “retro” que prefieran tener un libro en las manos a cargar con una *tablet* o una *laptop*, es más, habrá los que, como yo, se deleiten con el aroma de un libro recién impreso).

Hasta aquí es evidente el papel que han jugado los editores e impresores en la producción y difusión de la literatura. Buenos o malos, justo o injustos —con los autores— su desempeño ha sido decisivo. Sin embargo, hace algunas semanas me alarmó que en una reunión internacional de editores uno de ellos declarara que en el siglo XXI se llegará a la “edición” de libros con nuevas maneras de contar historias, quizá con geolocalizadores para que en función del lugar donde se encuentre el lector pueda cambiar la trama, o “volúmenes” de ensayos que se completarán con palabras claves. Otro de los asistentes a esa reunión aclaró que todavía no estamos en la era digital, pero ya la tenemos enfrente y “vamos por la creación de relatos sin texto, con audio, voz, animaciones...”. Llegados a ese momento, ¿que será la literatura si ya no habrá letras, tampoco una habilidad narrativa para tramar o capacidad para manejar el lenguaje o crear personajes o preocupación por el estilo?

¿Se habrán preguntado los editores, entonces, qué función van a tener?

Algunos ¿consejos?

Después de aproximadamente cuarenta años de deambular por talleres de creación literaria a lo largo y ancho de la República, encuentro que una constante en la mayoría de ellos ha sido el reclamo de los talleristas por “consejos” para escribir. Reconozco haber pecado de parco, pues casi siempre mi respuesta ha sido: “escriban”.

Si estoy en uno de mis días de parlanchín —por cierto bastante pocos en el año—, añado: “a nadar se aprende nadando, lanzándose al agua, no leyendo diez o veinte libros sobre la técnica y los estilos de natación. Pueden leerlos, pero no impedirá que al lanzarse al agua se vayan al fondo o queden paralizados y sin saber qué hacer”. Eso lo agrego porque abundan los volúmenes titulados *Cómo escribir una novela*, o *Cómo escribir cuentos*, o poesía... y pueden ser interesantes, no para aprender, sino para entretenerse cuando uno ya es escritor.

En algunos casos, que dependen de la sinceridad que detecte en las inquietudes literarias de los talleristas, los remito a *Juan de Mairena*, de Antonio Machado, volumen que no contiene consejos para los jóvenes que aspiran a escribir, sino pasajes que llevan a la reflexión sobre lo literario y la escritura —entre otras cosas, de las cuales no se libran lo filosófico ni lo político—. Si mal no recuerdo, en las primeras páginas, si no es

que en la primera, se encuentra una escena en la que Mairena invita a pasar al pizarrón a uno de sus alumnos y le dice que escriba (cito de memoria) “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”, en seguida lo exhorta a que ponga tal expresión en lenguaje poético. El joven, después de pensarlo por un rato, escribe: “Lo que pasa en la calle”, y Mairena observa: “No está mal”.

¿Cuál es el chiste de este cuadro, en apariencia tan simple? Mostrar que literatura no son palabras bonitas, engolamiento de la expresión ni sintaxis retorcidas; tampoco abuso en las metáforas y demás figuras de dicción y pensamiento (ahora llamadas metábolos y qué sé yo cuántas bolas más), o exceso de imágenes y cripticidad del texto. (“La obra es más literaria si no se entiende”, parecen pensar algunos jóvenes. Y conste que no estoy en contra de los textos crípticos, sino de los ininteligibles, porque no se tiene nada que decir y quiere aparentarse que se está diciendo mucho, o algo interesante.)

La otra cara de la moneda es cuando detecto que el grupo o la mayoría de ellos se preocupa demasiado por “escribir correctamente”, al grado de que si alguno de sus personajes se detiene en un estanquillo para tomarse una Coca Cola, considera un atentado a las buenas costumbres (y reglas) del idioma mencionar la marca y escribe “tomó un refresco de cola”. Mas, como decía mi padre: “ni tanto que queme al santo ni tanto que no lo alumbre”. Por otra parte, yo acostumbraba decir a mis alumnos —de la época en que Ana Clavel estaba en el grupo—: suéltense el pelo, no se repriman en cuestiones lexicales o temáticas, todo se vale, a condición de que se haga bien.

Lo anterior se debe a que en ocasiones al escritor no le basta con escribir “poéticamente” —en la acepción de Mairena—, necesita encontrar algo más, pues (valga el absurdo) lo que

enuncia el enunciado no basta para lo que él pretende suscitar en el lector. El escritor, a veces, quiere y tiene algo que decir, pero no basta con decirlo, hay que conseguir la manera de que ese algo se quede en el receptor, y eso únicamente puede ser la forma de decirlo; misma que tal vez pierda “poeticidad”, pero alcance mayor eficacia prosaica.

Así las cosas, aparece de nuevo la relatividad, la imposibilidad de verdades absolutas y por lo tanto de dar algún consejo. Es absurdo dar consejos. (Eso también es algo que se presenta en los talleres, el tallerista que por haber asistido a otro taller dice a su compañero: “yo te aconsejo...”). Si acaso, se puede alertar a los aprendices de escritor, darles algunas recomendaciones que estarán siempre relacionadas con el momento, el tema o sus posibilidades, pero no más.

Si mal no recuerdo, el mismo Juan de Mairena decía a sus alumnos algo así como (de nuevo cito de memoria): “Yo no vengo a enseñarles nada, nada aprenderán de mí, solo vengo a sacarlos de la inercia en la que viven, a inquietarlos, a sembrar la duda en ustedes, a preocuparlos, a hacerlos pensar”. De ahí que, a fuer de ser sincero, regreso a lo que aseveraba al principio de esta columna, convencido de que estoy en lo cierto: cuando algún alumno me pide consejos para ser escritor, solo puedo decirle, honestamente: escribe.

INTERVIÚ

Cualquier tiempo pasado nunca fue mejor

Agustín Labrada Aguilera

Clasificado por el crítico Paco Ignacio Taibo II como el más áspero y beligerante escritor de la Generación de la Onda y con una docena de libros publicados, Orlando Ortiz se ha dedicado en las últimas décadas a compartir su sabiduría literaria en talleres que imparte a lo largo de México.

Autores del sur han asistido a esos talleres de Ortiz en la Casa Internacional del Escritor de Bacalar, sitio donde declara haberse enamorado de las letras después de leer *Las aventuras de Huckleberry Finn*, y estar influenciado por la prosa narrativa de Anatole France y Honoré de Balzac.

Oriundo de Tampico, Ortiz estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y es autor de las novelas *En caso de duda* y *Una muerte muy saludable*, y de las colecciones de cuentos *Sin mirar a los lados*, *El desconocimiento de la necesidad* y *Desilusión óptica*.

Orlando ha incursionado también en el ensayo, la crítica, el guion televisivo y la literatura policiaca, género que le apasiona y del cual tiene publicada la antología *La violencia en México* y, según Taibo: “el único cómic revolucionario de nuestra historia contemporánea: *Torbellino*”.

Agustín Labrada Aguilera: ¿Piensa en la historia que pueda gustarles a los posibles lectores o en la historia que le provoque satisfacción personal?

Orlando Ortiz: Pienso más que nada en la realización íntegra del asunto que haya elegido por voluntad propia, e insisto en la configuración verbal de los personajes. No me siento bien hasta que oigo sus voces. Para desarrollar mis historias suelo tomar la idea de una nota aparecida en los periódicos, del comentario de algún amigo, o simplemente de una imagen o una palabra que me inquiete.

Agustín Labrada Aguilera (ALA): ¿Una inquietud temática?

Orlando Ortiz (OO): No. Diría que una inquietud formal y estilística, aunque no soslaye el tema. Pienso que van conjugados el contenido y la forma, pero a mí me da un gran placer trabajar con las técnicas, profundizar en la estructura, todo el entramado arquitectónico.

ALA: ¿Cree que sea posible escribir en la actualidad una historia, sólida e interesante, prescindiendo de las técnicas narrativas contemporáneas?

OO: Sí, pero para ello se necesita de mucho oficio, mucha capacidad y mucho talento. De alguna manera narrar una historia de actualidad sin el apoyo de las técnicas conquistadas es algo así como pelear a mano, cuerpo a cuerpo. Es muy difícil, hasta el mismo Jorge Luis Borges llegó a afirmar que la virtud mayor de la narrativa consiste en apoyarse exclusivamente en la historia.

ALA: ¿Cómo maneja a sus personajes?

OO: Yo dejo que los personajes crezcan solos. Se puede tener un control, pero si tratas de imponerte sobre ellos de un

modo omnisciente quedan muy planos... Su psicología, su léxico, su apariencia física van desarrollándose a medida que avanza la novela o el relato largo... Yo los dejo que vayan resolviendo sus propias situaciones.

Sé que en el fondo todo esto es como una metáfora, pero después de manejar novelas uno sabe que hay personajes que llegan a alcanzar vida propia, e incluso existen personajes que originalmente son de apoyo, de contraste, y terminan asumiendo un rol y una fuerza que no imaginamos, dentro de la libertad que le concede el narrador.

ALA: ¿El ejercicio periodístico le ha ayudado en su oficio de narrador?

OO: Mi experiencia en el periodismo ha sido de colaborador y no de reportero, como en el caso de Ernest Hemingway. He sido articulista y entrevistador y pienso que ahí he aprendido a buscar la economía dentro del lenguaje y a evitar la barroquización del discurso.

ALA: ¿Qué otras disciplinas se mezclan en su creación?

OO: Digamos que algunos recursos cinematográficos y musicales, ya sea por asimilación o por coincidencia. A diferencia de muchos, opino que el cine no influye en la literatura, sino que la literatura (que es anterior) influye en el cine. Técnicas como el encuadre, los planos, las secuencias... ya estaban desde antes en la novela.

Por ejemplo, en la obra del naturalista Emile Zola se hacen grandes descripciones que pueden manejarse como si fuera en el cine, o las mismas narraciones de Stendhal en *Rojo y negro*... Aún la creación filmica es muy dependiente de la literatura, pues generalmente en las películas siempre hay una historia que contar.

Con la música la relación viene por la búsqueda de cierta armonía, ritmo y efecto dentro de mi prosa. Hay contrapuntos en la estructura formal que coinciden, sobre todo en mi libro inédito *Papeles vacíos*, donde manejo lo que yo llamo dos sinfonías que están armadas con cinco movimientos con palabras narrativas que también suenan.

ALA: ¿Qué aportó a la literatura mexicana la corriente o la generación de la llamada Onda?

OO: Rompió con parte de la tradición, y en mi caso, según opinan los críticos, llevé la literatura de la Onda a sus máximas posibilidades. Creo que mi novela *En caso de duda* aportó algunos elementos propositivos, formales, que no se dieron en la obra de José Agustín y de otros autores. También yo introduje elementos contenidistas en el uso más libre de las conductas sexuales, y un juego de carácter formal en el lenguaje... que no era exclusivamente el albur o el juvenilismo. Así como una estructura más compleja, razón por la cual no ha generado seguidores. Muchos se quedaron en el principio, en la epidermis (el rock, las drogas, el sexo...), cuando lo más importante era la actitud contestataria.

ALA: ¿Qué necesita la novela policíaca para ser respetada en toda su magnificencia por la crítica?

OO: Hay un pecado de culpa original entre los cultivadores de la novela policíaca en México. Tienen la necesidad de explicar y justificar el por qué abordan el género policíaco, y hasta mencionan a grandes escritores y directores de cine relacionados con el fenómeno. No hay que justificarse con nadie, sino ser coherente y escribir con calidad. Una buena novela no necesita de un tema especial.

ALA: ¿Cómo ve Orlando Ortiz la literatura latinoamericana de fin de siglo?

OO: En mi país veo una especie de enflaquecimiento frente a los impulsos de décadas anteriores. Ya no hay propuestas ni retos, sino inseguridad y falta de incentivo para la indagación y la experimentación. Veo un estancamiento que toca a autores como Fernando del Paso, quien no ha evolucionado estilísticamente desde *José Trigo* hasta *Noticias del imperio*.

Los jóvenes tienen dominio y conciencia de los recursos literarios, de muchas técnicas, saben cómo escribir, pero no tienen nada que decir y producen una obra literaturizada, que no recoge realmente sentimientos, emociones y demás virus. Les falta algo de suma importancia: vitalidad.

Por otro lado, están las mujeres narradoras en un proceso de despegue, pero llegarán a hacer historia con sus novelas. Y con respecto al continente, he visto una ausencia de perspectivas, sobre todo en un modelo de izquierda que ya se viene abajo al entrar en crisis sus ideas sobre el socialismo y la libertad.

ALA: ¿Cuál ha sido el momento más satisfactorio en su carrera de escritor?

OO: Iba a ser la publicación de mi primer libro *En caso de duda*, pero unos días después se produjo la matanza de Tlatelolco. La represión del 2 de octubre de 1968 acabó con mi alegría y estuve mucho tiempo sin hacer literatura porque pensaba que no valía la pena escribir una novela cuando los soldados estaban acribillando a personas inocentes.

Quizá haya sido ese silencio voluntario la causa de que su nombre y su obra hayan aparecido poco en los estudios y críticas concebidas en esas décadas de confusión y entrega, de esperanza y letargo, en las cuales coincidieron peligrosamente literatura y política. El novelista Ernest Hemingway sugería que el periodismo puede ser un buen entrenamiento para el escritor y que

escribir cartas en vez de cuentos era un lujo que proporcionaba placer, y eso hizo Ortiz durante los años en que siguió la ruta relampagueante de la izquierda mexicana.

Cuando las aguas sociales volvieron a su cauce y el paisaje político se hizo más transparente, Orlando retornó a la escritura literaria sin la fama y el impacto que mitificó a otros escritores de la Onda, como José Agustín, Parménides García, Héctor Manjarrez y Jorge Aguilar Mora.

Tal injusticia también fue señalada por Paco Ignacio Taibo II en su artículo “El neopolicíaco latinoamericano”, aparecido en la revista *Blanco Móvil*. Sin embargo, Ortiz sonríe y, en antagonismo con la filosofía poética de Jorge Manrique, solo añade: “Cualquier tiempo pasado nunca fue mejor”.

La ambigua condición del ensayo

Juan López

Entrevista con el escritor Orlando Ortiz, quien en días anteriores impartió un taller sobre este género en Villahermosa.

Tanto el ensayo como la crónica tienen un eje creativo en común, “la potenciación del ‘yo’, de la subjetividad como tal”, dice el escritor Orlando Ortiz, quien este fin de semana ofreció en nuestra ciudad un seminario-taller sobre estos géneros literarios a la comunidad de escritores tabasqueños.

Para el autor de *En caso de duda*, novela que obtuvo el Premio Nacional Martín Luis Guzmán 1969, el “cursillo” busca precisar algunos conceptos con respecto al ensayo y a la crónica, pues en general se les mira como discursos didácticos o de convencimiento en el primero de los casos o una mera relación testimonial en el otro.

Temas que parecen tan distantes, según su concepción, no lo son tanto: “Más bien, creo yo que hay cierta convergencia que radica en el lenguaje y su preocupación literaria, esto es: formas”.

Y abunda: “En lo fundamental, podemos decir que el gran común denominador es el ‘yo’. El yo en la medida en que

un cronista como tal es un testigo. No se puede concebir una crónica en la que no esté presente el sentido presencial de los hechos, los acontecimientos, de lo que está relatando, etcétera. Y en el caso del ensayo, también el ‘yo’ es uno de los rasgos más importantes por la subjetividad. Eso te lo participo porque con mucha frecuencia nos dicen en la escuela que, cuando nos piden un ensayo, ‘falta aparato crítico’, ‘esto no tiene objetividad’, cuando esos no son requerimientos ni rasgos del ensayo”.

Con detenimiento, el coordinador editorial de la revista bimestral *Ventana Interior*, que edita el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente de México, comenta que la crónica ha sido muy importante en nuestro país, pero se ha marginado por la influencia de ciertos lineamientos del periodismo, sobre todo el estadounidense, no obstante, a últimas fechas se ha venido recuperando, “sin saberlo, por supuesto”. El escritor originario de Tampico (1945) agrega al respecto que en las imposiciones de objetividad de “casi casi contar las palabras” se pierde la libertad relatora que deben tener los cronistas, por lo que se ha menospreciado este ejercicio tradicional en nuestro país donde tenemos a un Payno, Prieto y otros: “La crónica por lo que ha perdurado es por ese punto de vista personal, por ese yo”, enfatiza.

Entrevistado en el *lobby* del hotel donde se hospedó estos últimos tres días de la semana que duró el seminario taller —concluye hoy—, estima que, si bien el ensayo nació ligado al ámbito periodístico, la cuestión de los espacios los ha orillado a las revistas y suplementos porque al llevar a un periódico un texto de diez a quince cuartillas “está rechazado de antemano, ¿no?”.

“Pero creo yo que se están abriendo algunos campos desde hace algunos años, gracias al ejercicio que han hecho

de ella algunos autores que se han destacado en el ámbito de la literatura. Eso ha permitido que algunos periódicos les den cabida a textos de crónicas”.

Respecto al ensayo, incluso la crónica, llama la atención su condición “literaria”, ya que alude a textos que hablan sobre la literatura o porque tienen una intención literaria. ¿Cuál sería su condición real?, le preguntamos.

“Yo creo que fundamentalmente se debe a que, no tanto porque tengan una intención literaria, sino porque hay una preocupación literaria, por la forma, esto es, cuidar más la expresión, no en el sentido de estar buscando el Premio Nobel, sino buscar en sí como una preocupación personal la forma más adecuada, más limpia para trabajar cualquiera de los dos géneros. Es un equívoco, también se puede calificar así, que se denomine ensayo literario porque hable de literatura, ya que la preocupación formal, el cuidado que se ponga en la elaboración del ensayo o crónica es lo que define precisamente el carácter del ensayo literario o no, de la crónica literaria o no”.

“Sería, digamos por poner un ejemplo con otro de los grandes errores, pensar que la crónica de sociales, lo es porque nada más habla de hechos sociales, y creo yo que puede ser perfectamente literaria si tiene, como algunas crónicas espléndidas de Gutiérrez Nájera, una forma literaria. No es el tema, no es el asunto lo que va a definir el carácter sino el propósito, la preocupación”.

Sin embargo, sobre esta “pretensión literaria”, el escritor, que tiene más de veinte títulos entre cuento, ensayo y hasta libros-cómic, expresa cierta sospecha, pues cuando hacemos literatura, en lo que nos fijamos es en el cuidado dentro del texto: una cosa bien hecha, “más que pensar que se está haciendo literatura porque entonces nos estamos metiendo en el problema

de qué es literatura a la que muchas veces se le confunde con lo que es bonito”, dice.

De los autores que considera emblemáticos dentro de cada uno de estos géneros, relaciona desde luego a Carlos Monsiváis, a José Joaquín Blanco, al espléndido Sergio Pitol, mientras que en el ámbito de la crónica siguen siendo indispensables Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. A Octavio Paz, más que poeta lo encuentra excelente ensayista: “Creo que tiene ensayos espléndidos, desde el clásico *El laberinto de la soledad* hasta *El arco y la lira*.”

A pesar de las libertades que pregona sobre estos géneros, del total sentido intuitivo que radica en lo que llama la potenciación del “yo”, Orlando Ortiz es contundente con respecto a la armazón filosófica, ideológica y literaria con la que debe contar un autor metido a hacer ensayos: “Eso es casi casi indispensable. Mariátegui lo apuntaba como uno de sus rasgos principales de sus ensayos. En general en cualquier texto, poesía o narrativa, se encuentra implícita una postura política, social, filosófica”.

Y al fin, de aquella definición aproximada sobre el ensayo que esgrimiera el escritor Alfonso Reyes, en la que lo llama “el centauro de los géneros”, Orlando Ortiz considera que sigue vigente porque de alguna manera se da esa combinación entre ser hombre o caballo, entre si la razón es lo que debe predominar sobre lo poético o viceversa. Eso es lo que lo caracteriza, pero siempre están ahí los dos elementos, la razón como pretexto y la exposición, la forma como una preocupación: “Eso sigue siendo vigente y lo encuentras en todos los autores que te he mencionado”, concluyó.

Orlando Ortiz, treinta años de escritor

Omar Mireles

“A mis padres, a quienes les debo no solo haber nacido en Tamaulipas, sino también ser y sentirme tamaulipeco”. Así inicia la antología de la literatura tamaulipeca titulada *Entre el Pánuco y el Bravo*, de Orlando Ortiz, parte integral del gran acervo de escritores del estado y parte substancial de la literatura mexicana. El cuento, el libro-cómic, el ensayo y la novela, son terrenos explorados por este autor, quien en su haber tiene a la fecha dieciocho títulos, entre los que destacan *La violencia en México*, *En caso de duda*, *El desconocimiento de la necesidad* y *Una muerte muy saludable*.

Escudado por su vasta biblioteca personal, que muestra su gran interés por la literatura, Orlando Ortiz comenta, acerca de sus inicios como escritor: “Me trasladé de Tampico a la Ciudad de México con la idea de estudiar algo relacionado con la literatura o el teatro, siempre con el propósito de escribir, pero existía la idea muy difundida, creo que todavía, de que uno se muere de hambre como escritor o dentro de las artes, por eso ingresé a la carrera de Actuario Matemático para poder vivir y después dedicarme a la literatura. Debido a mi gusto por las matemáticas, pensé que esa carrera podría satisfacer mis expectativas y, ya después, tendría tiempo para dedicarme a las letras.

Sin embargo, por esa fecha me casé y mi esposa me apoyó para que ingresara a la carrera de Letras Hispánicas, que de hecho era lo que a mí me interesaba. Desde el principio, desde que salí de Tampico, quería estudiar literatura”.

Omar Mireles (OM): En 1969, se edita su primera novela, *En caso de Duda*, y a partir de ahí, empieza una serie de publicaciones, que no se quedan estrictamente en lo literario, es decir, el cuento o la novela, sino que pasan por el ensayo y el libro-cómic. ¿Cómo se va formando la escritura polifacética de Orlando Ortiz?

Orlando Ortiz (OO): El gran salto se debe al movimiento del 68. Yo estaba en la facultad en ese año, y de alguna manera involucrado en el movimiento estudiantil. Con el desenlace que tuvo, llegué a comulgar con escritores que decían que de nada servía una obra literaria cuando había miles de personas muriéndose de hambre. Sentí que, de alguna manera, fue una especie de trancazo, de frentazo ante hechos que rebasaron mi entendimiento, eso me impulsó para estudiar otras áreas que desconocía; desde la historia de México, que no fuera la oficial, hasta las cuestiones de carácter teórico: marxismo, sociología, política, para tratar de entender qué había pasado en el país, de qué había sido, de alguna manera, testigo. Estando en ese proceso, Emmanuel Carballo estaba publicando una serie de antologías temáticas y me dijo que había tenido un problema, que no lograba conseguir quién le hiciera la antología *La violencia en México*. Me ofrecí para realizarla, trabajo que me llevó aproximadamente dos años y de ahí comencé. Todo lo demás se fue encadenando. Esa primera antología aparece el 8 de julio de 1971, es decir, pocos días antes de los hechos de San Cosme, con el golpe de los Halcones. Eso reclamó casi de inmediato la aparición o la actualización del ensayo. Luego aparece *Jueves*

de *Corpus*, después Genaro Vázquez y eso me hace completar, más o menos, ese ciclo. Después, Emmanuel incluso me decía que por qué no seguía por esa línea, pues cuando sale Genaro Vázquez estaba lo de Lucio Cabañas, y le dije: “No, yo ya hasta aquí”. En ese momento ya otros ensayistas comenzaban a escribir en esa línea. Lo que generalmente hago es realizar algo que quede ahí y algunos otros lo sigan desarrollando. Me gusta siempre explorar nuevas posibilidades.

OM: ¿El ensayo *La violencia en México* dio pauta para algunos de sus textos literarios?

OO: La obra en sí, no lo creo. Fue una investigación que concluyó. Creo que todo lo que uno lee, lo que uno elabora, de alguna manera va quedando sedimentado y, cuando se presenta la situación, la necesidad de alguna historia... ahí están. Todo lo que leamos, ciencia, filosofía, psicología, literatura, lo que sea, siempre de alguna manera está configurando nuestra forma de ver las cosas, nuestra forma de presentarlas, nuestra forma de hacer literatura; no de manera pragmática, no de manera inmediata, no de manera mecánica, pero sí, de una u otra manera, está ahí.

OM: Hacer reír a la gente, hacerla reflexionar dentro de lo que es el cómic, hacerla sentir la angustia de los personajes en cuentos sombríos. Distintas facetas, con distintas dificultades. ¿Qué es lo que más se le dificulta a Orlando Ortiz?

OO: La dificultad es igual en todos mis textos. No soy una persona que escribe con facilidad. Cuando hice historieta, todos los guiones llevaban tanta consciencia y responsabilidad como cualquier cuento o novela. Nunca he podido escribir a la de ahí se va. El solo acto de escribir, reclama de mí todo: mi concentración, mis conocimientos, mi preocupación. Creo que, tal vez, lo que ha sucedido en general en mis obras es que escribo siempre lo que siento necesidad de escribir. No me apegó. Si

alguien lee *En caso de duda*, *Los dorados de Villa* o *Miscelánea Cruel*, a pesar de ser libros diferentes, no estoy pensando que si se ríe mucho con mis cómics no le va a gustar lo fuerte porque es muy violento. No estoy pensando en que a mis lectores les guste tal o cual cosa, sino que puedan disfrutar de todos mis libros. No estoy pensando que a los que les gusta reír con mis textos no les gustarán mis historias sombrías. Está implícita la misma dificultad, y todos mis textos llevan una nueva intención que obedece a mi gusto por el cambio. No me place encontrar un caminito e irme por ahí, por eso, lo mismo escribo un cómic que un cuento oscuro.

Así se me presenta la historia, así se me configura el personaje, sin importar que sea una historia grotesca, irónica...

OM: De 1973, más o menos, a 1981, no surgen libros de Orlando Ortiz. ¿A qué se debe este paréntesis?

OO: Son como diez años que estuve más dedicado a la militancia que a la literatura, todavía por esa línea del 68 y demás. Me involucré mucho en lo que sería la militancia de izquierda y escribiendo cosas ajenas a la literatura. Después sentí que, de alguna manera, ya había cumplido mi ciclo dentro de la militancia y que había dejado un hueco en mi carrera como escritor, así, decidí retomar la literatura. En ese inter, y ya desde antes, realicé historietas. Fue un medio de sobrevivencia, pero eso me dio también cierto prestigio o reconocimiento. Hice una historieta que se llamaba *Torbellino*, de la cual, incluso, hay tesis de sociólogos y comunicólogos. Mucha gente la leía y en diversos medios. En la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM era casi lectura de cajón entre los estudiantes. Algunos presos políticos, con los que tuve oportunidad de hablar, me dijeron que ellos la leían en las crujías. Tuvo bastante resonancia. Cuando surge el proyecto de la colección México, historia de un pueblo, de libro-cómic, de

la Secretaría de Educación Pública en coordinación con Nueva Imagen, la persona que estaba encargada ahí directamente era Paco Ignacio Taibo I. Me llamó para colaborar y así surgieron *Adiós mamá Carlota*, *La decena trágica* y *Los Dorados de Villa*.

OM: Sus historias juegan entre la realidad y la fantasía, entre el sexo y la violencia e, incluso, en la represión. Dejan ver que surgen en el seno de un país lleno de manifestaciones socioculturales; de hecho, retoma acontecimientos como los movimientos estudiantiles dentro de sus relatos. ¿Pretende reflejar a la sociedad mexicana en sus textos?

OO: Mi objetivo siempre ha sido contar historias más que tratar de responder a cierto lineamiento sociológico, antropológico. Mi impulso es contar una historia y eso me reclama personajes, ambientes, situaciones, idiosincrasias... Pero nunca ha sido mi intención reflejar la condición del país. Puedo decir que he procurado siempre llevar a mis personajes y a mis historias hasta las últimas consecuencias, no dejarlos a medias, no buscar la manera de hacer bonita la situación. Creo que si me pusiera dentro de un punto de vista de crítico o de investigador, diría que, en el mejor de los casos, lo que reflejan son cierta parte, ciertas épocas o ciertos momentos de la realidad de un país; pero en la medida que no surgen de recopilar historias campesinas, de grupos étnicos, ni siquiera de proletarios, no reflejan ninguna de esas realidades, aunque sí se nota en esas historias, en los personajes, en los acontecimientos, la repercusión de lo que ocurre, digamos, en un ambiente proletario, en un ambiente de marginados o de campesinos, etcétera, pero no es precisamente la parte medular de la historia, no es el medio como tal lo que está ahí; por eso creo que no; ni fue mi propósito, ni creo que recoja una visión de la realidad del país,

si acaso, tangencialmente, puede ser que repercuta en ciertas alusiones, ciertas fijaciones, pero no en la realidad.

OM: En sus historias se entreteje mucho el erotismo con sucesos políticos, revueltas sociales. ¿Cómo surge la idea de no perder de vista lo que sería el placer, aún dentro de sucesos asfixiantes?

OO: Creo que uno de los problemas que se venían manejando desde hace mucho tiempo era cierta idea cuadrada de lo que debe ser una literatura “comprometida” y lo que debía ser una literatura “erótica”. Por eso traté siempre de contar las historias llevándolas hasta las últimas consecuencias. No me interesa crear estereotipos, ni prototipos, ni idealizar, ya sea personas militantes de buena posición, ni tampoco idealizar, de alguna manera, la situación erótica. Pienso que un personaje, un militante, un activista, un intelectual o cualquier persona tiene todos los apetitos y todas las necesidades de los seres humanos, y dentro de todos esos apetitos, actitudes y comportamientos, uno de tantos es el sexual.

OM: Libera a sus personajes, entonces, para conseguir un ambiente más propicio.

OO: Los libero, no los estoy manejando, dejo que se desarrollen, siempre he creído que todos tienen, en principio, las mismas tendencias, las mismas actitudes, los mismos apetitos, sentimientos y demás. Traté de quitar el estereotipo de los personajes, de no hacerlos tan lineales; por ejemplo, uno ve que a dirigentes campesinos que en otra literatura los idealizaban seguían siendo tan cotorros como cualquiera, sobre todo aquí en México. Los ve uno que cotorrean, que tienen sus casas chicas, entonces, por qué ocultar eso si es la realidad, pensé que esos personajes fueran consecuentes, fueran humanos, tuvieran volumen y no los estereotipos de militantes de izquierda, el pequeño burgués,

el ultraderechista, el malo burgués, la persona de barrio. Lo que busco siempre es presentarlos abiertamente.

OM: Para los lectores que buscan iniciar como literatos, ¿qué tanto es el trabajo y qué tanto la inspiración?

OO: Creo que el trabajo es 95% y la inspiración es algo que aún no sé exactamente donde localizarla, no me ha dado su teléfono todavía. Un gran porcentaje de escritores coincide en que, más que la inspiración, el escribir es un oficio. Si tú como escritor eres capaz de generar tu espacio y tiempo, y hasta manías para crear, de esa manera se puede decir que estás llamando a la inspiración. Alguien decía que a la inspiración no le gustan los holgazanes y alguien más, que a la inspiración hay que llamarla, invocarla. ¿Y cómo es esa invocación? Habitualmente, si el escritor genera el hábito de escribir de forma continua, de diez de la noche a dos de la mañana, tal vez los primeros días no sienta que le llega la inspiración, pero si sabe que todos los días tiene esa cita de diez a dos, poco a poco irá llegando eso que llaman inspiración.

OM: Para Orlando Ortiz, ¿cómo surge la oportunidad de publicar? Algo que para los escritores que inician se dificulta mucho.

OO: En lo que se refiere a mi producción, la novela *En caso de duda*, que fue la primera, surgió a consecuencia de que participé en el primer concurso de la revista *Punto de Partida*. Estaba aún en la facultad. Obtuve el segundo lugar en esa ocasión, el jurado estuvo integrado por Emmanuel Carballo y Julieta Campos, entre otros. Coincidió con que Emmanuel Carballo estaba al frente de la editorial Diógenes y tenía una colección que se llamaba Seis jóvenes escritores, algo así. En la premiación me habló de esa serie y me dijo que le faltaba una o dos novelas y quería saber si tenía algo. Tenía apuntes y algunas

páginas y me pidió que se los llevara para ver qué oportunidades había de publicarlos, después, me dijo que le interesaba mi material, y así me metí de lleno a hacer la novela. De esa manera fue mi arranque dentro de la publicación, es decir, lo que llamó la atención fue mi trabajo. Creo que fundamentalmente hay que cuidar eso y luego quién lo publique. Como recomendación, más que como consejo a los que empiezan, es que tienen que escribir bien, con mucho nivel y buscar. En ninguna parte del país andan los editores persiguiéndolos como los buscadores de estrellas. Tienen que mandar sus trabajos a veinte mil lados. Es así, tiene uno que andar buscando. En un principio, lo fundamental es escribir bien, una escritura vigorosa, con fuerza, atractiva, que pueda hacer sentir e involucrar al lector.

OM: En México, las personas que se dedican a la literatura es difícil que puedan vivir de ella, porque no hay mucha gente que lea. ¿A qué se debe que en México no se lea como en otros países?

OO: No se debe olvidar que es complicado el asunto; por un lado, en México no hay el hábito, ese hábito nos lo inculcan en la familia; posteriormente puede estar reforzado dentro de la educación formal, aunque en la mayoría de los casos no es así. No hay referente; el estimulante que puede ser la lectura. Son excepcionales los casos. Por otro lado, una persona que por alguna razón se siente atraída por la lectura va a una librería y encuentra los libros por las nubes. En un país en donde el salario mínimo no es mínimo, sino ínfimo, ¿quiénes pueden leer? Hay una especie de círculo vicioso, se necesita abatir costos. ¿Cómo se logra?: elevando tirajes, y ¿cómo se consigue?: elevando las ventas. Y regresamos al inicio. Entonces eso es parte del problema. Con mucha frecuencia se confunde la idea de abaratar costos haciendo libros con deficiencia, tanto en la reproducción

como en la calidad de los materiales, el cuidado de la edición, etcétera. Todo se debe conjugar para que la gente vea un libro bien hecho, bonito y barato, así está implícita la posibilidad de que lo adquieran, más aún, si a eso se le suma que es un tema atractivo, ameno. Un gran paso, pero creo que será el último en darse, será el modificar o cambiar los planes y programas de estudio que tengan que ver con la literatura en el nivel básico y medio de aprendizaje, es decir, los planes parecen estar pensados para alejar a la literatura en lugar de acercarla. Se confunde lo que es la literatura con la historia de la literatura. Un estudiante, si sale con diez, es que sabe de muchos autores, de muchas obras, de muchas fechas, pero a veces no ha leído nada. Esas materias deberían ser para acercar, para revelar al estudiante lo rico de la literatura, lo interesante, lo ameno, enseñarles que la lectura no es algo frío, ni aislado, ni remoto. Pero pienso que el gran paso difícilmente se dará, porque va contra toda una estructura.

OM: Para concluir invitando a sus lectores a continuar leyendo sus libros, y a quienes no han tenido oportunidad de conocer su material invitarlos a disfrutar de su trabajo, ¿cuál es su producción más reciente?

OO: Una novela corta que lleva por título *Vidrios rotos*, editada por el Consejo del Estado de Hidalgo, una recopilación de cuentos que publicó Lectorum titulada *Miscelánea cruel* y una *plaquet* que publicó el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, que se llama *Carreritas escritor quiere ser*, ensayo literario que tiene que ver con lo que me preguntabas acerca de la inspiración y el trabajo del escritor. Son los más recientes. Acaba de aparecer un ensayo sobre la vida cotidiana en el Segundo Imperio que publicó la Dirección de Publicaciones del Conaculta: *Diré adiós a los señores*. Es todo. Gracias.

APUNTES LITERARIOS

Guillermo Prieto y la estufa del tinterillo

En el siglo XIX, y tal vez desde antes, se le llamaba “estufa” a la carroza cerrada y con cristales; eran carruajes lujosos que utilizaban en las grandes ocasiones los reyes, emperadores, presidentes y prelados eclesiásticos. El presidente Bustamante tenía su estufa, de la que Guillermo Prieto nos dice: el pescante estaba forrado de pana blanca con flecos dorados y bordones espléndidos, su interior estaba tapizado con todo lujo y su testera eran mullidos cojines; el tronco de tiro eran frisiones enjaezados con chapetas brillosas y correas lustrosas, completaban el conjunto dos lacayos ataviados adecuadamente y ostentando escarapelas tricolores.

Pues bien, Guillermo Prieto, cuando estaba estudiando todavía, lo cual no significaba que no trabajara como burócrata, aspiraba a la mano de una doncella, pero el padre de ella se oponía a tal relación, y todavía más a consentir el matrimonio de su hija con ese “tinterillo” que no tenía ni en qué caerse muerto. Por circunstancias que no vienen al caso, G. P. llegó a director del *Diario Oficial* durante la presidencia de Bustamante (la forma en que lo consiguió es parte del anecdotario curioso de nuestro personaje), y al parecer contaba con toda la confianza y simpatía del primer mandatario. Harto del desdén de su futuro

suegro, se le ocurrió impresionarlo y mostrarle que no era un “vil tinterillo” sin oficio, beneficio ni futuro.

Cierto día, en charla con Bustamante, le dijo que quería pedirle un favor: que le prestara su *estufa* para ir a pedir la mano de su amada. El presidente soltó la carcajada y le respondió que al día siguiente el vehículo estaría a su disposición. Y así fue. El arribo del amante al barrio de su adorada fue impresionante, pues una carroza engalanada con terciopelos, sedas, flecos, borlas y ventanas encristaladas, tirada por caballos impresionantes y con lacayos, no era común, y menos cuando se trataba de la *estufa* del presidente. El presunto suegro tuvo que tragarse el disgusto y de mala gana concederle la mano al pretendiente.

Detalles como el anterior y su desmedido amor a lo popular, incluso a los usos y costumbres de los estratos más bajos de la sociedad, generaban una imagen equivocada de Guillermo Prieto. En su momento y después. De ahí que intelectuales serios critiquen, por ejemplo, que haya ocupado altos puestos durante la presidencia de Juárez y otros gobernantes liberales. Sin embargo, de su capacidad para ocupar la Secretaría de Hacienda no había duda. Tanto Ignacio Ramírez como Melchor Ocampo así lo pensaban y declaraban. Ambos fueron dos de sus más grandes amigos, y ninguno de ellos era turiferario de nada ni de nadie. Incluso ambos llegaron a ser calificados de intransigentes.

En una carta que Melchor Ocampo le envió a Prieto, se disculpa por no haberse despedido de él y por haberle recomendado a Juárez que le diera la cartera de Hacienda. (Eso, en aquellos críticos y turbulentos tiempos, era como comunicarle que se había ganado la rifa del tigre.) Y añadía: “Hay muchos que no te quieren, pero yo te digo que entre ellos hay muchos que solo afectan despreciarte, porque te envidian. Otros te echan

en cara los errores o las ligerezas de la juventud y parecen persuadidos de que has de ser siempre muchacho. Otros te tachan de *poeta*. ¡Insensatos! ¡Otros que te han visto oscuro y pobre no quieren comprender que puedas ser ministro de Estado!... Desgraciado de aquel que no ha hecho ingratos, porque es señal de que no ha hecho beneficios...

“Es muy natural que no te quieran ni hablen de ti aquellos cuyas concusiones o cuya inutilidad y pereza no consientes, aquellos cuyas malvadas combinaciones frustras, aquellos cuya fatuidad o cuyas pretensiones no contentas...”.

La carta completa es un testimonio de la confianza que alguien a quien la posteridad reconocería como el filósofo de la Reforma, le tenía a este hombre tan afecto a la gente del pueblo y a sus expresiones, amante de las letras y luchador liberal incansable e incorruptible; que en ocasiones pudo equivocarse, llevado por las circunstancias, pero no por intereses personales.

Los misterios de Prieto y Ramírez

I

Palabra esta (misterio) que puede entenderse de múltiples maneras, si nos asomamos al *DRAE* o al *Moliner*. Para el caso, no encontré en ellos acepción útil; lo más cercano para los fines de esta columna fue el título de una novela francesa por entregas o de folletón, *Los misterios de París*, de Eugenio Sue, que comenzó a publicarse (por entregas, obviamente) el 19 de junio de 1842, y el último episodio apareció el 15 de septiembre de 1843. ¿Por qué causó tanto revuelo, asombro y cierta animadversión en el mundo literario francés, y podría decirse mundial, esta obra? Sue se propuso narrar el bajo mundo de la Ciudad Luz en el XIX, la gente perversa, corrupta, cruel, malvada; en otras palabras, contar vida y milagros de la canalla, sin matices ni concesiones; su mundo, costumbres, etcétera.

Desde luego que en cierta medida Dickens ya había incursionado también con sus novelas en la exploración de esos mundos en Inglaterra, y en cierta forma lo estaba haciendo, pero más “decentemente”, en España, Ramón de Mesoneros Romano.

En México, el joven Guillermo Prieto, impulsado por un increíble e infinito afán literario, y tal vez también por su empatía y don de gentes, en 1836 fue nombrado redactor del *Diario*

Oficial del Gobierno del presidente Anastasio Bustamante. En aquella turbulenta época, en la que presidentes entraban y salían con frecuencia sorprendente, se explica que en un momento dado el joven Guillermo Prieto haya salido de la redacción del *Diario Oficial*. Comenzó a colaborar con *El Siglo XIX* y otras publicaciones. Incluso fundó, con Ignacio Ramírez, *Don Simplicio. Periódico burlesco, crítico y filosófico*. La amistad entre ellos fue entrañable, a pesar de ser muy diferentes. Prieto se desplazaba en los bajos fondos como pez en el agua. Ramírez era más formal y desconocía tales sitios.

Los liberales que lucharon por la República y las leyes de Reforma, al parecer sabían estar en misa y tocando la campana. Como los conservadores y clericalistas enarbolaban los textos de Mesoneros Romano para mostrar lo que es la buena literatura, preocupada por los usos y costumbres de las clases populares, a Ramírez y Prieto se les ocurrió que como réplica podrían escribir *Los misterios de México*. Seguramente evocando el nombre de la novela de Sue.

El Nigromante sabía que su amigo era un gran conocedor de todos los rumbos de la ciudad, desde los bajos fondos hasta los salones de la “gente de bien” y culta, pero de ideas avanzadas o moderadas. Según cuenta Emilio Arellano, ambos personajes y “el maestro Santiago Villanueva, iniciaron un recorrido por las barriadas y los callejones más sórdidos de la capital, en los mundos perdidos de Cartagena, La Viga, Tacubaya, el Chorrito y Balbuena, para hacer un estudio etnológico y sociológico de sus habitantes”. (En la actualidad, a esos sitios los vemos como barrios y colonias de clase media que nada tienen de siniestros, pero a mediados del siglo XIX eran en verdad grotescos, repugnantes e inhumanos. De ello dan noticias cronistas paradigmáticos como Prieto, Zarco y Altamirano.)

El día convenido llegó Ramírez al punto de reunión con su libreta de notas, carboncillos, gises de colores y pliegos de papel adecuados para realizar bocetos y apuntes de los sitios y personajes que encontrara interesantes. Iniciaron la jornada en el callejón de las Inditas, cuyo piso eran charcos, o mejor dicho una enorme laguna de agua pestilente en la que flotaban desechos orgánicos de todo tipo y basura, solo tablas podridas colocadas sobre adobes servían de puentes para avanzar en aquel averno insalubre por el que vagaban tristes hombres, mujeres y niños hambrientos. Era un orco que el Nigromante creyó superaba los horrores del infierno de Dante.

Después de una discusión que no dejó de tocar puntos candentes, Ramírez —comenta Emilio Arellano— “realizó unos dibujos magistrales de todo tipo de personajes que conoció en esos tres meses de investigación. Son tan perfectos esos bosquejos, que muchos estudiosos del arte pensaron que eran de un afamado pintor europeo”. ¿Dónde estarán esos dibujos?

II

A finales de la primera mitad del siglo XIX, Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez pensaron escribir algo que llamarían *Los misterios de México*, emulando la novela de Eugenio Sue, *Los misterios de París*, en la cual revelaba los secretos de los bajos fondos de la capital francesa. Prieto conocía ya las calles miserables, barrios inmundos y antros con tufo infernal, así como personajes, tipos, costumbres y mentalidades de la ralea más baja y la no tanto. Pero debía mostrársela al Nigromante y entre ambos tomar notas, apuntes y dibujos para documentar la publicación.

Fueron tres meses de “trabajo de campo”, dirían ahora, en los cuales, como asenté en mi colaboración anterior, Ignacio Ramírez evidenció tener un increíble talento con los gises de colores y el carboncillo. Pero quién sabe dónde quedaron esos retratos de lugares, viviendas y personas.

Emilio Arellano consigna en su libro *Guillermo Prieto. Crónicas tardías del siglo XIX en México*, que recorrieron Tepito, barrio que, al decir de Guillermo Prieto, era tan espantoso que le hacía recordar las crónicas posteriores a la conquista. Siguieron hacia la basílica de Guadalupe y también visitaron barrios —infestados de chinches, pulgas, piojos y garrapatas, por mencionar solamente la fauna menos visible—, donde las ratas parecían gatos: Tlatelolco, la Garita de Vallejo y la Lagunilla. Aquí los habitantes eran escasos, pues un vecino les informó que la mayoría de los pobladores del barrio había muerto en la epidemia de cólera del treinta y tres. El Nigromante estaba impresionado por la apocalíptica realidad que Prieto le había mostrado. Sin embargo, este insistió en mostrarle una vecindad muy pintoresca, casi oculta, ubicada en la calle de La Verónica, muy cerca de La Academia de Letrán, donde se reunían los más ilustres hombres de letras.

Una vecindad que nunca lo había sido ni lo era. Se trataba de las ruinas de un convento colonial. Se entraba al lugar a gatas, por una oquedad casi oculta. Lo primero que había era un espacio en el que algunos hombres malencarados jugaban cartas y bebían, en mesas improvisadas con tablones sucios y apolillados, mientras una mujer entrada en años zapateaba flamenco en un improvisado tablado; algunas mujeres deambulaban o también bebían; el espacio se prolongaba y podían adivinarse más viviendas o cuartuchos; se escuchaban voces y chillidos de niños, alguna guitarra amenizando otro lugar, y

la voz no desagradable de una mujer cantando arias de óperas de Rossini y de Bellini.

Antes de retirarse, la mujer afecta al flamenco y no carente de atractivos, preguntaba “¿Quién se lleva esta noche a la princesa por dos reales?”. Había también una mulata que, semicubiertas sus desnudeces en seda, danzaba algo exótico. Era “una vecindad” porque en los patios interiores había tendedores en unos, y por el olor a fritangas y comida que manaba de los cuartos en los que vivía aquella gente y los chiquillos que estaban jugando en el patio o lloriqueando de frío, hambre o enfermos. No faltaban los pleitos entre mujeres o pelados o entre ellas por un “galán” o entre ellos por una damisela. O hasta por no respetar los tendedores. Mayor promiscuidad y deterioro moral no podía haber. Ignacio Ramírez ahora sí podría decir que conocía los bajos fondos de Ciudad de México (gracias a Guillermo Prieto).

Al hacer el balance del material que tenían para su libro, se percataron de que la publicación sería mal recibida por todos los bandos, pues ponía de relieve situaciones y hechos que debían ser denunciadas y combatidas por unos, o ignoradas por los otros.

Guillermo Prieto escribió en abundancia, al grado de que sus obras completas, compiladas por Boris Rosen Jalomer, suman treinta y nueve volúmenes. Confieso que, si acaso, he leído la tercera parte de esa obra; no obstante, me he topado solo con fragmentos de ese pasaje, peinadito y afeitado, pues se menciona que era necesario entrar a gatas y detallitos similares, pero las partes más crudas de la descripción de esa “pintoresca vecindad” no aparecen. ¿Olvido o autocensura? Ese es el misterio para mí.

¡Hereje, apóstata, relapso...!

I

Aquella tarde del 22 de junio llovía a cántaros (perdón por la “frase hecha”), o si se prefiere llovía con tal intensidad que en lugar de gotas caían cubetadas de agua. Estaba tan nublado que parecía estar a punto de anochecer. Un joven que cumplía diecinueve años buscaba algo de protección en el zaguán de una de las tantas casonas añejas del centro de la ciudad. De aspecto un tanto desaliñado, se mostraba algo inquieto, no porque poco después sería motivo de un gran escándalo, cosa que ni siquiera imaginaba, sino porque de no ceder el aguacero llegaría tarde a su cita. Olvidaba decir que esto fue hace 180 años y unos días más (cuando lean la columna). Es decir, era el 22 de junio de 1837.

El joven escuchó las campanadas de una iglesia cercana llamando al rosario y supo que si esperaba a que pasara el chubasco llegaría tarde a su cita. Sin pensarlo más se ajustó bien el capotón de lana que vestía y se echó a andar hacia el edificio del antiguo Colegio de San Juan de Letrán, fundado por el virrey Antonio de Mendoza; ahí estudiarían los jóvenes mestizos de la Nueva España. En una celda de ese edificio de ruidos, que aun funcionaba como escuela de párvulos a cargo de los hermanos Lacunza, periódicamente se reunían varios

poetas e intelectuales a discutir sus textos e intercambiar opiniones e incluso lecturas, pues el acceso a títulos o autores extranjeros era imposible. A este grupo se le conocía como la Academia de Letrán.

A la celda de los hermanos Lacunza llegó el joven descendiente “de los señores aztecas originarios de Tacuba y de los caciques tarascos del Estado de Querétaro”, por lado de la madre, y padre de estirpe criolla (ver “Emilio Arellano”, Ignacio Ramírez El Nigromante y Guillermo Prieto, en *Crónicas tardías del siglo XIX en México*), empapado y con la greña alborotada. Lo recibió afectuosamente Guillermo Prieto, tranquilizándolo por su retardo, y poco después llegó don Andrés Quintana Roo, el patriarca de aquel grupo de poetas, dramaturgos, ensayistas, narradores... grupo en el que había liberales y no tan liberales, así como también conservadores y no tanto. No había mucha afinidad ideológica, pero sí absoluto interés y preocupación por el arte y la cultura.

Prieto presentó a don Andrés al joven recién llegado: Ignacio Ramírez desea incorporarse a la Academia. El respetado poeta y patricio lo saludó y lo invitó a sentarse a su lado. El requisito para ingresar era leer algún texto del aspirante, que se discutía entre los miembros de la Academia no con el propósito de aprobarlo o reprobarlo sino, en el peor de los casos, de señalarle sus fallas y hacerle recomendaciones para que lo mejorara, etcétera.

En el recinto había poca luz, no obstante así acostumbraban trabajar. Hubo intercambio de miradas entre algunos de los contertulios, pues aunque casi todos eran bastante jóvenes, el recién llegado aparentaba serlo más, y sus rasgos indígenas no eran garantía de una formación literaria sólida o por lo menos mediana. Tenía a su favor, por un lado, que lo hubiera

invitado Guillermo Prieto, en ese momento bastante joven, pero ya célebre por sus composiciones e ingenio, además porque él, con los hermanos Lacunza, Payno y otros célebres poetas y dramaturgos, habían fundado la Academia; por otro lado, el beneplácito de don Andrés, que invitó a Ramírez a que leyera su texto, también mostraba la confianza en el descendiente de señores aztecas, purépechas y un descendiente de criollos que había luchado en las filas independentistas.

La penumbra del recinto cubrió dos o tres sonrisitas burlonas que aparecieron, discretas, cuando Ignacio Ramírez desabotonó su raído capotón y sacó un rollo de pedazos de papel de diferentes formas, tamaños y colores; algunos, al parecer, en el reverso tenían un escrito previo, tal una galerada de imprenta; luego los ordenó cuidadosamente. Para algunos, aquello significaba poca seriedad en cuanto a las bellas letras y seguramente el joven leería solo bobadas simplonas, ocurrencias o un discurso plagado de lugares comunes, frases hechas y ripios a diestra y siniestra. No podía esperarse nada serio de aquel sujeto.

Miró a don Andrés Quintana Roo, quien asintió con bonhomía y el joven Ignacio Ramírez comenzó la lectura, con voz firme y cierto tono desafiante: “No hay Dios: los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos”. La primera reacción del auditorio fue un silencio escandaloso (permítaseme el oxímoron). Don Andrés, héroe de mil batallas políticas, militares, oratorias y literarias, amablemente inquirió: “No lo escuché. ¿Qué dijo usted?”. La respuesta fue inmediata y firme: “No hay Dios...”.

II

Como dije en la columna anterior, el joven Ignacio Ramírez, requerido por don Andrés Quintana Roo, repitió el título de su escrito: “No hay Dios: los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos”. El enunciado hizo que el silencio escandaloso se convirtiera en una batahola escandalosa, en la que menudeaban gritos airados, acusaciones de hereje, apóstata, relapso, comunista, ateo, anticristo, blasfemo... Recordemos que aquella tertulia estaba integrada por liberales, moderados y conservadores o no tanto, mas no había ateos.

Guillermo Prieto y algunos amigos de Ramírez intentaron tranquilizar a los exaltados, argumentando que la Academia no debía convertirse en una oficina encargada de prohibir a ninguna persona la exposición de sus ideas y pensamientos. Don Andrés, con ademanes tranquilos, solicitó que se calmaran los ánimos y luego, con voz enérgica dijo: “No presidiré en ningún sitio en el que se pongan mordaza a las ideas ajenas”, y terminó diciendo: “Triste Dios y triste religión de los que tiemblan delante de ese montón de papeles bien o mal escritos”.

Inició su lectura, y cuando acabó fue ¿ovacionado?, la verdad ignoro si tal sería la palabra adecuada, el caso es que lo felicitaron hasta aquellos que se habían indignado al principio; elogiaron la brillantez de su prosa, la solidez de sus argumentos, la firmeza de la estructura del discurso... en fin, fue aceptado como miembro de la Academia, el único, por cierto, que se declaró ateo, pues todos los otros, incluyendo a los liberales furibundos, como Prieto, eran creyentes (enemigos de la clerecía y sus excesos, mas no de la religión).

La primera vez que escuché del escandaloso ingreso de Ignacio Ramírez a la Academia, fue cuando estaba en la

secundaria. Mi maestro de Historia de México lo dijo, como intentando provocar alguna reacción en los alumnos, pero como en Tampico no somos muy mochos que digamos y era una secundaria oficial, a los alumnos ni nos fue ni nos vino. Pregunté de qué se trataba el discurso y me respondió: “¿No te basta con el título?”. “Ah”, respondí, y pasaron los años. En mis andanzas por los autores del XIX surgía, en ocasiones, la anécdota del que más tarde sería llamado El Nigromante. Incluso adquirí, en alguna librería de viejo, una edición de sus *Obras*, facsimilar y con prólogo espléndido de Altamirano (2 vols., EDINAL, 1966); había poemas (excelentes, y algunos inéditos), discursos, artículos históricos y literarios, algunas cartas y ensayos o estudios sobre economía política, cuestiones políticas y sociales y los “diálogos” publicados en *El Mensajero*. Por ninguna parte aparecía el mentado texto de “No hay Dios...”. Llegué a pensar que tal anécdota había sido una más de las muchas atribuidas a Guillermo Prieto, o invención de masones o algo por el estilo, aunque tenía la referencia de que había sido publicado en *El Año Nuevo*, gacetilla que editaba la Academia de Letrán.

Hace unos cuantos días, husmeando en las mesas de novedades de algunas librerías a las que frecuento poco porque el dinero es poco y los precios muy altos, encontré un *Guillermo Prieto, crónicas tardías del siglo XIX en México*, de Emilio Arellano, y lo traje a casa. Al desempacarlo y hojearlo por curiosidad, para ver si traía algo nuevo para mí, me encontré, ¡oh maravilla!, fragmentos del tan mentado discurso de ingreso a la Academia, que según Arellano está en poder de los descendientes de Ignacio Ramírez. Finalmente, tuve una respuesta a mis inquietudes juveniles. ¿Por qué ha sido casi proscrito Ramírez del parnaso de patricios y hecho a un lado ese discurso? Creo

que por la vigencia de muchas de sus observaciones. Para no dejarlos con la curiosidad, transcribiré a continuación algunas líneas de los fragmentos que tuve oportunidad de leer en la obra mencionada:

¿Cómo podemos creer en algo sobrenatural cuando se nos mueren más de dos millones de connacionales de hambre, rodeados de miseria y enfermedad...?

[...] La materia siempre es indestructible y eterna, por ende, presumimos que nunca existió un Dios creador.

[...] Toda verdad es relativa, ya que son muchas las verdades y nada es absoluto. [...] Llegará el día en que los fenómenos naturales tengan una explicación científica, los males orgánicos sean curables y los derechos ciudadanos, algo común. ¿En qué vamos a emplear la divinidad entonces? Si solo nos acordamos de ella en la enfermedad o en la adversidad.

Ahora, algunas de esas ideas podrán verse como nada nuevas, pero en su momento se anticiparon a algunos de los grandes filósofos y pensadores universales. Vale la pena ver en El Nigromante no solo al inmenso poeta que es, sino también al gran pensador.

La bella y el nigromante

La Bella solo puede ser Rosario. Sí, la misma de Acuña y de muchos otros poetas de la época. Al parecer una beldad que traía locos a todos los vates, nacionales y extranjeros, como José Martí. Y de los de acá pueden mencionarse desde Ramírez, Altamirano y Prieto hasta Acuña, pasando por Juan de Dios Peza, Luis G. Urbina y, desde luego, Manuel Flores. Flores es tal vez el único que habría podido arrancar una flor del jardín de esta bella mujer, pero no lo hizo. Es una historia bastante triste, que no viene a cuento.

Ya en otra ocasión mencioné el escándalo que produjo el Nigromante cuando leyó, para ingresar a la Academia de Letrán, un discurso que iniciaba de la siguiente manera: “No hay Dios: los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos”. Cabe recordar que en la Academia convivían escritores liberales y conservadores, olvidaban diferencias ideológicas en aras de la literatura y el conocimiento.

Además de sus ideas, era característico de Ignacio Ramírez su estilo sardónico y ese humor amargo que campeaba en alguna de sus composiciones, sobre todo en su correspondencia con Guillermo Prieto. Y en algunos de sus poemas. Liberal y demócrata a ultranza. Defensor del Municipio libre y de la separación del Estado y la Iglesia, así como de los poderes de la

República y la constitucionalidad. Incluso escribió un artículo titulado “La Constitución” en el cual se lee: “El poder administrativo, siempre que se introduce en la formación de las leyes, comienza con hacer observaciones, sigue por conquistar el veto y acaba por establecer la dictadura”. Era tan consecuente en sus ideas y convicciones que, en cierta ocasión, cuando era jefe político en Tlaxcala, estuvieron a punto de lincharlo porque intentó dispersar una procesión católica. Pero no era mi propósito hablar de su trayectoria e ideas, sino contar un poco cómo se enamoró de Rosario de la Peña, la musa de todos los poetas de la época.

El Nigromante casó, según escribe López Portillo, con “una joven bellísima, llamada Soledad Mateos”. Con ella procreó cinco hijos y al parecer fue un matrimonio perfecto o por lo menos admirable. Ella murió en 1874 y don Ignacio quedó desconsolado. Tal vez, para animarlo, algún amigo le pidió que lo acompañara a las tertulias que se organizaban en el salón de Rosario, para conocer a nuevos poetas y convivir incluso con antiguos compañeros de lucha y amigos, como Altamirano y Prieto. Conocer a Rosario y quedar prendado fue uno.

Sin embargo, él reconoció que había mucha diferencia en las edades, aunque algunos opinan que no tanto. Ramírez solo tenía cincuenta y seis años en ese momento, y a esa edad un hombre todavía puede dar batalla. No obstante, el mismo Nigromante se burlaba de sus flaquezas. Escribió algunos poemas alabando, como tal vez ninguno de los otros vates, la belleza de Rosario, pero también otras poesías en las que se burlaba, con sarcasmo, de su persona y hasta de sus sentimientos.

En su soneto “Mi retrato”, por ejemplo, escribió: “Cuando pasen los años ¡oh Rosario!/ si no me encierras en perpetuo olvido,/ así dirás con aire distraído:/ ‘era de extravagancias un

armario...”. Y más adelante: “Cayó a mis pies como amador rendido,/ ya próximo a envolverse en el sudario”. Y el primer terceto cierra con lo siguiente: “Contra el dolor, la risa fue su escudo”. Pero acostumbrado a combatir, su soneto “Al amor” lo cierra con el terceto siguiente: “Al inerte león el asno humilla.../ Vuélveme, amor, mi juventud, y luego/ tú mismo a mis rivales acaudilla”.

Cosas del pito

“¿Y tú qué pitos tocas en este asunto?”, solemos decir a alguien cuando lo consideramos intruso o no acertamos a dilucidar sus propósitos o funciones. El caso es que en el siglo XIX había, por el rumbo de Michoacán, un pito que volvía loca a la gente, a tal grado que llegaban a pagar cien pesos (de los de entonces) por uno.

Según el *DRAE*, la primera acepción de pito es: “instrumento pequeño que produce un sonido agudo cuando se sopla en él”; esa no respondería a lo que necesito; la acepción número 5: “vasija pequeña de barro, que produce un gorjeo parecido al de los pájaros cuando, llena de agua hasta cierta altura, se sopla por el pico”. Esta acepción me late más, porque la siento más próxima a lo nuestro. Me refiero a que hace años, ignoro si todavía, en los estanquillos vendían un silbatito de plástico, cuya parte superior remataba un canario o avecilla, en la inferior tenía un minúsculo depósito para el agua y al soplar “gorjeaba”. Santamaría, en su *Diccionario de mejicanismos* también menciona este juguetito, pero al pito le agrega lo de real, y el historiador Inocente Peñaloza García lo alude en la introducción que hace a la edición facsimilar de *El Pito Real*, segunda época. Este fue un “periódico popular escrito para el pueblo, que por lo mismo se reparte con profusión y gratis”, rezaba en

el cabezal, abajito del nombre. No obstante, como ya se dijo, la demanda superaba a la oferta y en consecuencia se especulaba.

Los tres ejemplares que reproduce esta edición están fechados en Toluca, el 19, el 22 de febrero, y el 5 de marzo de 1867. La primera época de este periódico se dio en la sierra de Huetamo, Michoacán, un año antes al de la segunda época, y, según parece, no quedan ejemplares de esa etapa, ni noticia de cuántos números se publicaron.

Presumiblemente, el responsable fue don Vicente Riva Palacio, jefe de la guerrilla juarista. A él se le responsabiliza de *El Ahuizote*, que se editó en Ciudad de México, pero muy pocos mencionan *El Pito Real*, ignoro la causa. Lo primero que llama la atención son los nombres de estas publicaciones. Ahuizote es, en sentido estricto, un animal anfibio que, por la descripción que hacen de él Clavijero y Sahagún, podríamos ubicarlo como la nutria o un pariente cercano, al que por cierto también se le llamaba “perro de agua”. Pero el nombre de esa publicación satírica no respondía a tal acepción, sino al sentido más etimológico, pues en náhuatl venía a significar “el que molesta y fatiga a otro con exceso”. De donde se seguía que se acostumbrara decir “fulano es mi ahuizote”, en otras palabras, el que se la pasa fregándome bien y bonito. Así sí adquiere sentido el nombre para una publicación satírica.

En cuanto a *El Pito Real*, también es difícil creer que el nombre se refiriera a un silbatito que simula el gorjeo de los pájaros. Tiene más sentido si nos enteramos de que así se llamaba una danza chinaca, muy popular en tiempos de la Reforma y de la Intervención francesa. “Chinaca”, porque la guerrilla antiimperialista la componían los chinacos. Pero una danza, por más alegre que fuera, no alcanza a justificar el nombre de

ese periódico que se imprimía en una imprentita portátil, en el campamento de la guerrilla asentada en Huetamo.

Pero buscando se encuentra, y así de pronto aparece que también se le llama así a una garrapata redonda “cuya picadura produce comezón insoportable”, nos dicen los vocabularios citados. En otras palabras, un pito es una garrapata que “¡Ah qué bien chinga!” Y quien leyere los poquitos ejemplares de *El Pito Real* que han sobrevivido, aceptaría que mejor nombre no pudo tener.

En principio, veamos la organización de sus materiales. En la primera página aparecía la “Sección de fondo sin fondo”, en la segunda se le daba espacio a “El romancero de la China-ca”, le seguía la sección denominada “Variaciones”, en la que, por ejemplo, entrega unas “profecías”, paráfrasis de un texto bíblico, adecuado a las circunstancias, o unas “décimas” en las que, nos dice Peñaloza García: “Relata con sorna la primera crisis de locura que la emperatriz Carlota Amalia sufrió en el Vaticano...”. En la página cuatro aparecía la “Sección de pitos”. Un dato interesante para los curiosos y amantes de la lírica popular: en el número 2 está la letra original de “Adiós mamá Carlota”, la que presumiblemente escribió Riva Palacio. Puntualizo esto porque conozco otra versión, atribuida también a él, publicada en *El Ahuizote* del 13 de febrero de 1874, pero en esta “Don Sebastián” ocupa el lugar de Carlota.

La curiosidad...

La curiosidad mató al gato, se dice con frecuencia como advertencia a quien es proclive a meter las narices donde no lo llaman. No dudo que en ocasiones mate al felino, pero las más de las veces conduce a hallazgos (sobre todo en la ciencia). O También cuando uno anda husmeando en los libros.

Siempre me ha parecido asombrosa la cantidad de páginas que escribió Ignacio M. Altamirano y lamento sentir que no podré leer completo ese mundo de cuartillas. No obstante, cuando tengo “un tiempito” leo algo de él. Me acerco al librero y dejo que sea el azar el que lleve alguno de sus libros a mis manos; en dicho volumen busco en el índice algo que llame la atención, es decir, que suscite mi curiosidad. En esta ocasión me brincó a las manos *Paisaje y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*, y en la relación del contenido: “La noche Buena (Leyendas, tradiciones y costumbres)” y sin pensarlo mucho me propuse recorrer esas cuartillas teniendo presente (y tal vez haya sido el motivo principal) su *Navidad en las montañas*, además, que, como todos saben, el primer arbolito de navidad en nuestras letras se encuentra en *Clemencia*, de este increíble y mítico autor, del cual habría mucho que decir, pero lo dejaré para otra ocasión. De momento me interesa decir que el texto

aludido más arriba me llamó muchísimo la atención desde las primeras líneas, pues al parecer lo mexicano no era la médula.

No se trataba de una crónica costumbrista. El propósito de Altamirano era, lo dice, indagar en el origen de esta celebración, husmeando en la historia y sin dejarse llevar a priori por la idea de que surge con el cristianismo. Hace una revisión etimológica de la palabra *navidad*, remitiéndola a la latinidad, y posteriormente asienta que tal festividad se remonta “hasta el origen mismo de la Iglesia cristiana de Occidente. Fue instituida por el Papa Telésforo”, y puntualiza que “cuando surge la celebración, era movable, pues en algunas partes, la celebraban el 6 de enero, con el nombre de Epifanía, en otras el 13 de agosto o el 20 de abril”, pero “aunque en la cristiandad se celebra el 25 de diciembre como el día del nacimiento de Jesús, en realidad la fiesta toma forma cuando el cristianismo vence el paganismo romano y la gran fiesta pagana que se celebraba en honor del invicto sol se convierte en fiesta del nacimiento de Jesús”.

Papas van y emperadores vienen, y muchos de ellos intentaron hacer una separación absoluta entre la celebración pagana al sol y la del nacimiento de Jesús, pero la promiscuidad prevalece hasta fines del siglo IV. En todo ese tiempo, hay quienes piensan y sienten la fiesta como eminentemente cristiana, no obstante, para otros, como los gnósticos, los maniqueos y los priscilianistas, creen que la Navidad “es una simple transformación de la fiesta pagana de diciembre, *Dies natalis invicti soli*, como acaba de decir Balzer, de las Brumalia, de las Sigillaria, de las Strenae, etcétera”.

Por momentos y con discreción hace alusiones a las raíces paganas del catolicismo, pero elude abundar al respecto porque solo le interesa abordar la cuestión de la Navidad; así pasa a la relación con las letras y desde luego a la presencia del tema en los villancicos y otras expresiones líricas, menciona

el *Cancionero sagrado*, de Rivadeneira, a poetas como Lope de Vega, Francisco de Ávila, Francisco de Ocaña, Francisco de Velasco, Andrés de Claramonte y otros. Para esta primera revisión concluye que para él la fiesta de Navidad “no es más que la sustitución de las antiguas Saturnales romanas y de las Sigillaria, así como de la llamada *Dies Natalis invicti solis*, que eran celebradas en Roma con gran pompa”.

Los romanos se hicieron católicos, pero como estaban acostumbrados a celebrar en esas fechas al sol, siguieron haciéndolo, es decir, sucedió algo similar a lo que algunos dicen que fue la sustitución de Tonantzin por la Virgen de Guadalupe.

El texto sigue y analiza también las similitudes de fechas en celebraciones que ocurren en otras partes y no en torno a Cristo, es decir, incursiona por el rumbo de los romanos, los egipcios, los griegos y en la religión de los antiguos mexicanos, que la fiesta solsticial de invierno la solemnizaban con grandes fiestas y sacrificios humanos en los últimos días del mes Panquetzalistli, según algunos historiadores, o en los primeros del mes Atemoztli, según otros, y justamente en los días correspondientes a los de las Saturnales romanas o a las de nuestra Navidad.

El recorrido que nos entrega Altamirano es sorprendente por lo completo e inusitado de sus referencias, y por los relatos que hace de las costumbres en diversos países y tiempos. Podría decirse que, apoyándose en San León, concluye que “en su tiempo había en Roma gentes que decían que lo que hacía digna de veneración esta fiesta (la Navidad) era, no tanto el nacimiento de Jesús, cuanto la vuelta, o como ellos la llamaban, el nuevo nacimiento del sol”. En este caso y volviendo a las primeras líneas, estoy convencido de que la curiosidad no me mató. Y tampoco a ustedes.

¿Y ahora es distinto?

Entre los muchos artículos, crónicas, ensayos y en general textos de carácter periodístico, Ignacio M. Altamirano escribió uno titulado “Honra y provecho de un autor de libros en México”. Calculo que data de fines del siglo XIX. La ironía y el humor de este autor, vena que ha sido estudiada muy poco, campea a lo largo del texto. Inicia contándonos que un su amigo, afecto a escribir y publicar libros, le expuso en cierta ocasión que en México ya había pasado el tiempo en que los escritores tenían que ser poco menos que esclavos de editores y periódicos; al haber paz y una situación social y política estable, los escritores podrían publicar ellos mismos sus libros; ya no habría necesidad de enviarlos a España o Francia, o de entregar sus infolios a editores que jamás retribuían de manera justa al autor.

En ese momento, exponía el hombre amigo de Altamirano, el escritor podría publicar sus novelas o libros de ciencias e historia en el país, y venderlos a mejor precio que los editores, y con ello se fomentaría la lectura y la venta de libros, cosa que repercutiría en un buen ingreso para los escritores. ¡Llegaron los tiempos de auge para los pendolistas! No se podía decir que fuera a hacerse rico —como Pérez Escrich, en España, o el historiador Prescott, en Estados Unidos—, pero sí ganaría lo suficiente para vivir con dignidad y cómodamente. Y lo mejor

era que terminarían los tiempos en que los autores estaban sometidos a los abusos de impresores, editores o libreros.

Le expuso su plan, le habló de costos y precios y los resultados serían increíbles. “Ya habían pasado los tiempos en que Cardoso, Ramírez y Payno escribían por veinticinco pesos en casa de Cumplido y en que los poetas pobres y novelistas [...] se imponían privaciones horribles a fin de ver publicados en tomos sus versos o sus novelas que, por supuesto, no les traían provecho ninguno fuera del gusto de ser leídos”, puntualizó aquel autor. Al despedirse rebozaba de entusiasmo.

Altamirano quedó pensativo. La idea parecía convincente y aunque algo le decía que eran números alegres los que hacía su amigo, no dejaba de entusiasmarlo el hecho de que finalmente un escritor mexicano pudiera vivir del producto de sus libros. (Supongo que los 25 pesos que el editor e impresor más destacado del siglo XIX, Ignacio Cumplido, pagaba a Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto, era mensualmente, no por artículo o crónica que le entregaran.)

Pasaron los meses y Altamirano recibió un libro del susodicho. Pensó en presentarle personalmente su agradecimiento y de pasada preguntarle los pasos a dar para publicar un libro de historia de México que pensaba le reeditaría algún beneficio. Fue recibido con entusiasmo hasta que se le ocurrió hacer las preguntas, recordándole previamente los buenos augurios para los escritores que le había planteado en ocasión anterior. Entonces, el autor puso cara de circunstancia y con voz grave le respondió que se había equivocado. El experimento había sido un fracaso, pues “los editores tienen secretos que nosotros no poseemos. La suerte es una coqueta que no sonríe sino a los dueños de imprenta”. Enseguida le narró las peripecias realizadas y costo pagado para preparar el manuscrito, mismo

que posteriormente llevó a un impresor, solo para comparar con lo que él iba a invertir. El impresor evaluó el manuscrito, hizo algunos cálculos y concluyó que era un libro muy caro y no le convenía, ni a él ni a su autor imprimir. Protestó, pero el impresor lo calló de la siguiente manera: “¿Cuántos ejemplares cree usted que vendió el ilustre Orozco y Berra de su *Geografía de las lenguas de México*, obra preciosa y única en su género? ¡Pues en el espacio de diez años vendió trece!”.

Él, empecinado, a pesar de la advertencia lo publicó por su cuenta e hizo un tiraje de mil ejemplares. Entonces se topó con el siguiente problema: los libreros no se los compraban y todos, amigos y enemigos, conocidos y desconocidos querían un ejemplar, pero regalado. El caso es que de lo invertido en la publicación, virtualmente no recuperó nada. Altamirano, ante el panorama pintado por su amigo decidió quedarse con su manuscrito, a lo cual comentó el aludido: “Bien hecho; algún día en el siglo XXV valdrá algún dinero, como el manuscrito de Cuautitlán”.

El texto vino a mi memoria porque, para mí, el oficio —profesión, arte o lo que sea— del escritor en México sigue siendo una tarea poco o nada redituable. Ya en alguna parte Rubem Fonseca escribió que tal vez lleguen a terminarse los lectores, pero siempre habrá masoquistas... perdón, quise decir quien escriba.

El primer escritor de “la onda”

Aunque el término “onda”, o para más precisión “literatura de la onda” ya no les dice mucho a nuestros jóvenes escritores, es preciso recordar que hace algunas décadas, en el siglo pasado, fue algo bastante controvertido. Había escritores “serios” y críticos célebres y celebrados que aseguraban categóricamente que “eso” no era literatura; otros la descalificaban tachándola de estampida de búfalos que destruía cuanto se les atravesaba. Lo curioso e interesante, me parece, es que los más conspicuos protagonistas de esta literatura negaban ser “autores de la onda”, dando argumentos sólidos y fundados. Y les asistía la razón cuando por lo general lo de “la onda” tenía cierta intención peyorativa.

A pesar de todo, no han faltado investigadores que se han acercado con seriedad a estudiar las obras llamadas de la onda, o mejor, dicho, los autores más importantes. Han caracterizado, incluso, algunos rasgos de esta literatura, señalando, por ejemplo, la irrupción de jóvenes clasemedieros como protagonistas (con problemas muy diferentes a las angustias y melancolías de jóvenes como Adolfo o Werther); el *rock and roll* y un tímido asomo del consumo de drogas (al principio, después ya no se soslayó, excepción hecha de Margarita Dalton y Parménides

García Saldaña); y, campeando a lo largo y ancho de las páginas: desenfado e irreverencia.

Me detengo en estos aspectos: desenfado e irreverencia, que no son frecuentes ni fáciles de hallar en nuestras letras, que como alguien dijera, parecen adolecer de solemnidad y compostura. Me refiero a “letras”, no a los autores, porque estos, en su faceta de periodistas, a menudo se han soltado el pelo. Guillermo Prieto es diferente, aunque precisamente por eso en ocasiones los eruditos se refieren a él con cierta cautela, no atreviéndose a calificarlo de protagonista de nuestra literatura, a pesar de haber sido miembro conspicuo de la Academia de Letrán, a la que pertenecían los hermanos Lacunza, Andrés Quintana Roo, Ignacio Ramírez y otros poetas y dramaturgos distinguidos.

El motivo de tanta cautela es, quizá, su proclividad hacia lo popular, o si se prefiere, al “pueblo”, y en especial a los bajos fondos, donde encontraba los motivos necesarios a su cálamo y vena poética. En algunos de sus textos de *Los San Lunes de Fidel*, escribió: “para que no me embargase el marasmo, recurrí a mi arsenal de impresiones, que son los barrios, y me di una divagada entre Nuevo México y Tarasquillo, donde alegres vecindades en tortuosos y angostos callejones pugnan por borrar el aduar que existía cerca de la capilla de los Dolores, que tampoco existe, el afamado ‘Callejón de las Damas’ en convivencia con el del Huerto, ahora carrocería de Raymond, y el callejón de Salsipuedes...”.

En esa área se encontraban barrios muy jodidos o lugares otrora respetables y después abandonados, semiderruidos y a la sazón transformados en vecindades de todo tipo, con viviendas o como madrigueras de prostitutas y delincuentes. Curiosamente, ahí estaba desde la cárcel de La Acordada hasta

el edificio ruinoso que ocupaba la Academia de Letrán. Y si se quieren orientar con alguna referencia actual, trasládense al “Barrio chino”, es decir, a la calle de La Soledad, López, Independencia, Ernesto Pugibet, etcétera.

Posiblemente el estigma de Prieto es el de haber sido “tan popular como los frijoles bayos” y haber escrito, siempre, con desenfado e irreverencia. Inventaba nombres irónicos a sus personajes, se mofaba de autoridades políticas y eclesiásticas, conocía como nadie sitios para el buen comer (a la mexicana) y donde había pulques excelentes o “ganado bravo” y chinas coquetas amigas de bailar sonesitos y entrarle a la jarana sin remilgos. Despiadado en la crítica a la hipocresía de las mochas que comen santos y cagan diablos (esto él jamás lo escribió, fui yo), de los curitas y los ricachones enemigos de la República y la independencia, y al mismo tiempo poseedor de una empatía indudable.

Tal vez la cabeza más correcta para esta columna habría sido “Un escritor con onda antes de la onda”. O ponerle “h” a la primera onda.

“Lanchitas”, de José María Roa Bárcena

Siempre he sentido como algo descabellado, excesivamente descabellado, seguir criterios políticos, morales o ideológicos para calificar una obra literaria o artística. Está probado históricamente que tales exabruptos desembocan en aberraciones espantosas. Debe haber excepciones, pero no menudean.

Un ejemplo de lo anterior, creo, es el de José María Roa Bárcena, autor olvidado casi y bastante marginado, no por la calidad de sus escritos literarios, sino por sus convicciones. Algo parecido pudo sucederle a Rafael Bernal, pero *El complot mongol* borró de un plumazo su militancia sinarquista, de la cual nunca renegó. Eso, y que el volumen de su obra es considerable.

El caso de Roa Bárcena es diferente; escribió poesía, pero sus textos más importantes discurren por la prosa, sobre todo la narrativa e histórica. Bastante célebre es su libro *Recuerdos de la invasión norteamericana en México*; también destacan *Leyendas mexicanas* y su *Historia anecdótica de México*. Estrictamente literarios son *Noches al raso*, *Lanchitas*, *Combates en el aire* y *El rey bufón*, así como una primera novela (con fallas implícitas en esta categoría), *La quinta ideal*, en la que sus propósitos doctrinarios le ganan a los literarios.

Algunos liberales contemporáneos suyos aseguran que “fue uno de los paladines de las ideas conservadoras en la prensa;

pero ha tenido el orgullo de haberse retirado del combate sin haber escrito nunca en tales diarios ninguna de esas diatribas, ninguno de esos artículos en que el insulto y la calumnia son el hilo de la trama de que se vale el periodista”. Lo respetaban liberales de la talla de Ignacio M. Altamirano, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio... en fin, colegas de la pluma, con los cuales colaboró en ese ámbito.

Católico pleno, fue de los que se afanaron para traer a Maximiliano, pero se deslindó de él cuando el “empeorador” mostró su inclinación por conservar las leyes de carácter liberal que se suponía habría de desaparecer. Fue excelente traductor y, al decir de Menéndez Pelayo, “pocas veces se ha visto Byron en castellano tan bien interpretado, y quizás, ninguna mejor”. Estudioso continuo, a sus sesenta años le interesó estudiar latín y llegó a traducir con pulcritud a Horacio y a Virgilio. Lo sorprendente es que, según escribe Riva Palacio en *Los cerros*, “no estudió en colegio alguno; lo que sabe lo debe a sus propios esfuerzos y a su inteligencia”.

Quienes están más allá de banderías y dogmas consideran a Roa Bárcena el primer escritor mexicano que le da al cuento una orientación definida y ya con los rasgos del cuento moderno. A eso agregaría yo que también es pionero del cuento de horror, con sus narraciones “El hombre del caballo rucio” y, desde luego, el más conocido y mencionado por los asiduos a la literatura mexicana: “Lanchitas”.

Es curioso que el solo nombre de estos relatos para nada insinúa su macabra temática. En el primero, lo sobrenatural y demoníaco está ligado tanto a la bestia (el caballo rucio) como a su jinete; el discurso se realiza con un vocabulario preciso y conocedor de lo rural y las faenas campestres, pero ahí se percibe ya su preocupación por mantener una tensión continua y

creciente que avanza de un aparente costumbrismo a lo fantástico y macabro. En un momento parecería estar emparentado con el cuento “Encuentro pavoroso”, de Manuel J. Othón, pero en este lo macabro se desvanece muy pronto y se cae, a pesar de haber alcanzado en un momento dado tintes macabros extraordinarios. Roa Bárcena en ningún momento se desdice de lo lúgubre y lo lleva a sus últimas consecuencias: lo demoníaco.

En “Lanchitas” está de nuevo lo sobrenatural, aunque toda la primera parte del texto transcurre como una historia sencilla protagonizada por un simpático sacerdote, del cual deriva el nombre del cuento, no porque haya sido marino, sino por su apellido: Lanzas, que llevado al diminutivo termina como “Lanchitas”. Algo fortuito ubica a este personaje en lo espectral e inexplicable, lo que transforma por completo su carácter y su vida cotidiana.

Amado Nervo

“[...]En tanto nuestros mandatarios nos venden, como Judas al Redentor, por treinta dineros. Engordan y se enriquecen, matan nuestro comercio, nuestra industria, nuestra agricultura. Nos quitan el pan de la boca[...] ¡Nos roban! Brindan al extranjero con los tesoros de la Patria, a nosotros, con el hambre[...]”. Son las palabras de un sentenciado a muerte por robar algo para darle de comer a su familia. ¿Su autor? Un poeta “uruguayo” (según el breviario cultural o antes “estampita escolar” difundida en la red por la Secretaría de Cultura de la CDMX) sí, un poeta “uruguayo” que nació en Tepic, Nayarit, el 27 de agosto de 1870: Amado Nervo.

Ni me estoy burlando de nadie ni es un apócrifo, se trata del mismo Nervo que escribió poemas considerados cursis o mochos y del que muy pocos han tenido la curiosidad de asomarse a sus prosas. Las líneas transcritas son excepcionales, pues la denuncia social no era un tema frecuentado por Nervo. Sin embargo, su prosa, que visitó con frecuencia, en general parece un arroyuelo tranquilo y cristalino, que fluye sin tropiezos e invita a sumergirse en sus aguas. (Creo que ya me puse medio cursi, je, je, je.)

La enorme variedad de sus artículos periodísticos y crónicas son de una vitalidad increíble. Y sí, en ocasiones la

vena modernista le gana, pero no siempre nos topamos con “el cisne de engañoso plumaje”, y sí con tópicos y giros irónicos, humorísticos y apreciaciones agudas. Un ejemplo sería “Gatos suicidas”, en el que borda a propósito de los equívocos, por pereza o ignorancia, que se dan en las redacciones de los periódicos.

Sin embargo, los temas de carácter político no le eran ajenos, aunque en ellos se percibe una mordacidad peculiar, amable, podría decirse, pues no llega al escarnio. Tales son los casos de lo que escribió sobre el eterno adversario de Porfirio Díaz, don Nicolás de Zúñiga y Miranda, o lo escrito sobre la pena de muerte y, en fin, muchos otros tópicos. Uno que me llamó mucho la atención, pues parecía haberlo escrito hace veinte años, es “El siglo XX”, pues saca a colación la polémica habida a propósito de “saber si el siglo XIX acaba el 31 de diciembre de 1899, o el 31 de diciembre de 1900, y si, por ende, el siglo XX empieza el 1 de enero de 1900 o el 1 de enero de 1901”.

Como recordarán muchos, esa discusión la vivimos de nuevo para la llegada del siglo XXI. La multiplicidad de temas y su forma de abordarlos es sorprendente. Son temas de “uso diario”, no especulaciones abstractas y esteticistas, lo cual no obsta para que de manera periodística discuta con los adversarios del modernismo o del decadentismo, o incluso ponga en su lugar a los novatos que piensan que por escribir lo que se les ocurra y sin menor cuidado son innovadores y decadentistas.

Es posible que haya algún lector que, al acercarse a estos escritos de Nervo, los sienta machistas, pues lo que escribe a propósito de las mujeres se presta a eso; sin embargo, yo apuntaría que su opinión no es a propósito de la mujer, sino de algunas mujeres, y a veces de una mujer en particular. Algo similar sucede con sus opiniones sobre “lo popular” o la petición de algunos de que los poetas deberían escribir “para el

pueblo” sin precisar qué debe entenderse por tal. Consecuencia de esta posición es que sostenga que, en nuestro país, los poetas y escritores en general escriben para sus pares, y en última instancia, para el arte.

Es necesario superar la bola de prejuicios que hay sobre Nervo, como ya lo señaló José Emilio Pacheco en su momento, y adentrarse en la obra completa, no quedarse en los poemas archisobados y “populares”, mas no por ello deficientes. Sus ideas, lo sé, pueden ser discutibles, pero son totalmente respetables.

Todavía en nuestros días es extraordinario que la edición de un libro con tiraje de mil ejemplares se agote en un mes, cuando tenemos más de cien millones de habitantes. En fin, a Nervo, como a todos los poetas y autores de otros tiempos, hay que leerlo tomando en cuenta eso: sus circunstancias.

Amado Nervo narrador

Como otros poetas decadentistas, Nervo cultivó también la narrativa. Pocos se han ocupado de ella, empeñados en menoscarlo a partir de su poesía, sobre todo la de su última etapa, en la que se ponen de relieve con mayor fuerza sus inclinaciones metafísicas y su melancolía.

Como prosista, lo dije ya en mi columna anterior, es espléndido en sus artículos y crónicas periodísticas, en las que campean ironía y humor sutiles, no corrosivos ni tendenciosos. En cuanto a su narrativa, incursionó en el cuento desde sus inicios, posteriormente lo hizo en la *nouvelle* o novela corta. De sus primeros cuentos me sorprende su malicia narrativa, que contrasta con su, por otra parte, inocencia, lo cual es natural si tomamos en cuenta su temprano ejercicio literario. Con “malicia” quiero decir que no se deja llevar, como casi todos los que comienzan a escribir narraciones, por el lado de sus

“vivencias” y de un “yo” ontológico, lacrimoso y justificativo de todo; es decir, Nervo se preocupa por contar una historia, no por vomitarnos sus náuseas existenciales.

En los cuentos de Nervo se pueden encontrar páginas espléndidas, narraciones encomiables que abarcan los asuntos más insospechados. Están, desde luego, las anécdotas románticas, idílicas, sin caer en lo melodramático o melifluo, pero también historias que sorprenden por su anticipación, al grado de que se podrían calificar de cuentos o relatos de ciencia ficción, como “La última guerra”, y otros más en los que se vislumbra, por ejemplo, la criogenia (desde luego que no la llama así). Lo que muchos no sospechan es que ese poeta “melancólico, tristón o conformista” es un humorista de primera línea; conste que dije humorista, no chistoso. Ese rasgo aparece en algunos de sus cuentos, y matizado con habilidad, pues a veces ese humor es fresco, o es negro, y en ocasiones esa negrura colinda con la crueldad.

Nervo, hombre sensible de su tiempo, fue modernista, nos dicen desde la primaria, creo, y nos transmiten la imagen de un individuo con cara de que le aprietan los zapatos. Es más adelante, si se nos ocurre asomarnos a su obra, cuando nos enteramos de que era decadentista, es decir, afín a la corriente de autores como Lugones, o Díaz Dufoó, por lo tanto, a más de ser extremadamente cuidadoso en sus escritura, era simpatizante de temas oscuros, paranormales, fantásticos; de ahí que uno de sus volúmenes de narraciones se titule *Cuentos misteriosos*, aunque no solamente en este libro podamos encontrar textos que lo marcan, y aunque se le ignore, como precursor de la literatura fantástica latinoamericana, al lado de Lugones, para no mencionar a otros autores.

Si bien sus cuentos deben leerse tanto por los asuntos como por su tratamiento y manejo del lenguaje, creo que sus

mayores cumbres están en las *nouvelles*, o novelas cortas. Ya en la que me parece que es la primera de ellas, *El bachiller*, el desarrollo y desenlace son sorprendentes, mas no se aproxima a lo fantástico. A esos linderos se aproxima con *El donador de almas*, en la que también parece sentirse más a sus anchas y rompe moldes y apuesta a lo lúdico y lo maravilloso. *Mencia* es otra de las novelas cortas que deben leerse para tener una idea más precisa del Nervo narrador que, para Manuel Durán, “en muchos casos —y sobre todo para el gusto de hoy— (es) superior al Nervo poeta”.

La fantasía, los desdoblamientos ontológicos, lo paranormal, las psiques turbias, lo metafísico, el erotismo, el subconsciente... son recursos que podemos encontrar en las narraciones de Nervo. Y temo haberme quedado corto. Lo que sí es evidente y no deja lugar a dudas es, por un lado, la calidad de la prosa de este poeta y, por el otro, su afán por recorrer nuevas rutas, por buscar horizontes inexplorados para una narrativa que se había estancado en el naturalismo chato.

Si la memoria no me falla, creo que José Emilio Pacheco ya había señalado en su momento que era necesario y urgente revisar la obra de Nervo, pues se le ha menospreciado injustamente.

Amado Nervo, retratista

En la segunda mitad del siglo XIX hubo quienes practicaron un ejercicio bastante sano —desde mi perspectiva—: entregarnos a los lectores retratos de algunos poetas, dramaturgos, narradores, periodistas... en fin, personajes de quienes posteriormente tendríamos solamente efigies adulteradas por la solemnidad y el formalismo. Yo creo que quien puso el “mal ejemplo” en 1882 fue Cero, con *Los ceros. Galería de contemporáneos*, en la que consignó una muestra de autores que veremos en otra ocasión.

El seudónimo utilizado por el autor (Cero) fue un misterio por varias décadas. Había quienes aseguraban que tras él se ocultaba Juan de Dios Peza; otros, Vicente Riva Palacio. Eso ya lo veremos en su oportunidad.

Amado Nervo no integró una galería de retratos, pero sí dejó algunas impresiones que, me parece, nos dan una imagen diferente a la que encontramos en las estampitas escolares o los libros de texto. Nos entrega el lado humano, vulnerable o heroico, vivaz o taciturno de ellos; sean extranjeros o nacionales. De Manuel Gutiérrez Nájera no es mucho lo que escribió, ya que fue de los primeros poetas que conoció recién llegado a la capital: “Nada me dijo su figura inexpresiva y hosca; sus ojos minervinos, un poco saltones, nada me dijeron, y solo el prestigio que de su personalidad literaria emanaba, y que era firme y poderoso, pudo hacer que una desilusión inmediata no sustituyera el culto ingenuo y apasionado que mi alma le tenía”.

Posteriormente, lo vio en la redacción de *El Universal*, o de *El Partido Liberal*, donde se reunían con frecuencia Bulnes, Díaz Dufoó, Rabasa, Gutiérrez Nájera, Urbina y otros, a contar chistes e intercambiar chismes: Ahí: “Gutiérrez Nájera tartamudeaba los suyos [chistes] con una gracia peculiar” frente a la fluidez y gracejo de otros. Menciona que en solo tres ocasiones cruzó palabra con él, lo cual no menoscabó su admiración.

El retrato de Rubén Darío, al que conoció en París, es magnífico: “Alto, robusto, inexpresivo; ojos oscuros, pequeños y vivos; nariz ancha, de alas sensualmente abiertas; barba y cabellos ligeramente rizados; manos de marqués. Parsimonioso y zurdo continente; hablar pausado y un sí es no, es tartamudeante, pero siempre ático y fino”. Enseguida especifica que durante nueve meses convivieron dándose la gran vida, pero asienta que no siempre hubo tiempos buenos. Así, “la vida para

él, llena de azares, no ha mermado sus quilates interiores. Es bueno. Es un niño —un niño egoísta o tierno, caprichoso o sereno—, celoso de sus cariños, susceptible como una violeta, capaz por esta misma susceptibilidad de comprender y sentir todos los matices de una palabra, de un gesto, de una actitud: un gran niño nervioso”.

Rafael Delgado, Federico Gamboa, Micrós (Ángel de Campo) y Díaz Dufoó son algunos de los autores nacionales que retrata, así como a los extranjeros Benito Pérez Galdós y Leopoldo Lugones, entre otros. Pero regresando a Darío, creo que vale mencionar que fue con él al Teatro del Pueblo, un jacalón miserable que califica como “rincón anarquista”, y en un rumbo bastante sórdido de París. La crónica que hace del lugar y de los oradores, escritores y artistas es espléndida; menciona que se representó una sátira de Octave Mirbeau en la que el autor participó como actor. “De ahí salimos medio sofocados, y Rubén Darío, que ha estado conmigo durante toda la velada, me dice:

—Yo soy anarquista, porque no puedo ser príncipe; pero mi anarquismo es otro. ¡Quiero la aristocracia del talento!

—Del talento y del corazón —añado yo—. Dante y San Francisco de Asís; Víctor Hugo y San Vicente de Paul.

—¡Eso es, eso es! —replica el autor de *Azul*.”

Los retratos de Micrós, de Díaz Dufoó y Lugones son reveladores de personalidades muy diferentes a las que encontramos en libros de texto. Es lamentable que Nervo no haya realizado una verdadera galería de sus contemporáneos. Tal vez no lo hizo porque, aunque tuvo oportunidad de conocer y tratar a grandes poetas, los admiraba demasiado como para querer tratarlos. Eso nos remite a su poema que termina: “...cerrando los ojos la dejé pasar”.

Laura la de Acuña

I

Es posible que quienes se han tomado la molestia de leer mis más recientes columnas hayan detectado que están orientadas a rescatar del olvido a algunos cuentistas, la mayoría del siglo XIX y principios del siglo XX. Autores que siendo joven, o no tanto, leí, me gustaron y guardé un grato recuerdo de sus letras. Ahora saqué de mi librero esos libros y, además de releer esos cuentos, he procurado documentarme un poco más sobre la vida de tales autores. Y es que tengo la malísima costumbre de leer las obras y no procurarme más información sobre los escritores. Como que en eso tengo el mal hábito de quedarme con la impresión de las letras, gustarlas y no pasar más allá, tal vez por un absurdo temor de enterarme de que era un hijo de la chingada o algo similar, lo que podría restarle sabor a lo leído.

En esta ocasión me propuse escribir a propósito de *Simplezas*, cuentos de Laura Méndez de Cuenca. Me llevé el primer chasco cuando consulté el *Diccionario de escritores mexicanos* editado por la UNAM y no encontré ninguna entrada para Laura Méndez de Cuenca. Fui al *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, la edición que tengo es de 1964, y a Laura Méndez de Cuenca le dedican un párrafo de más o

menos veinte líneas, en las que consignan su labor educativa y desempeño periodístico, pero de su obra literaria solo consignan su novela *Espejo de Amarilis* (publicada por entregas), *Simplezas* y “cuentos cortos en periódicos de la época”. No más. Ningún comentario que orientara sobre las características de su obra, su matrimonio con Agustín F. Cuenca, al que se considera uno de los precursores del modernismo.

En opinión de José Emilio Pacheco, la poesía de esta mujer tiene tal grado de perfección que puede decirse que es la única discípula de Ignacio Ramírez. ¿Por qué el vacío en torno a su literatura? Al parecer, porque fue “novia” de Manuel Acuña, con el cual tuvo un hijo que murió de pulmonía pocos días después del suicidio del poeta. No fue “Rosario la de Acuña”, eso está más que comprobado, pero entonces ¿por qué ese bloqueo a su persona y su obra? La verdad es que procuré averiguar más al respecto, pero no he podido despejar la interrogante. Sí, fue una precursora del feminismo en nuestro país, también fue muy importante su papel en la educación, sobre todo de párvulos, pero no menos lo fue su ejercicio en la poesía y la narrativa.

Para mí prevalece la incógnita, a pesar de los espléndidos trabajos de Leticia Romero Chumacero, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, Pablo Mora y otros investigadores de “peso completo”. También hay estudios e investigaciones sobre sus aportes a la educación y su desempeño en encuentros internacionales de pedagogía, incluso a propósito de sus epístolas y otros escritos. Sin embargo, insisto, para mí no queda claro el motivo de haber sido ignorada por muchos años. En fin, eso quedará para mentes más audaces y agudas que se empeñen en desentrañar el enigma.

¿Por qué rescaté de mi librero *Simplezas*? Porque tenía muy vivo el recuerdo de esa lectura, la fluidez de los relatos, su

economía, la perfección estructural, la engañosa “simplicidad” y su lenguaje espléndido mas nunca afectado o retorcido, más bien de una tersura asombrosa en su complejidad. Porque hay textos que se deslizan con suavidad asombrosa y te envuelven con su ritmo y armonía. Al releer los cuentos confirmé aquella impresión y también que no se quedan ahí sus virtudes. De inmediato me remitió a otra gran escritora española, la condesa de Pardo Bazán, también de alguna manera relegada en su momento por sus contemporáneos y también precursora del feminismo.

Hasta donde sé, nunca perteneció a ninguna capilla; tal vez sea ese el motivo de su marginación. Nunca asistió a las tertulias en casa de don Juan de la Peña y Margarita Llerena, padres de Rosario la de Acuña, aunque ahí estaban todos los vates de la época que aspiraban a sus encantos, desde los más jóvenes hasta los más viejos. Pero esa es otra historia y de los cuentos de Laura Méndez de Cuenca escribiré en mi próxima columna.

II

Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) nació en Amecameca, pero desde muy chica su familia se trasladó a Ciudad de México. Supongo que ella y su hermana realizaban veladas literarias en su domicilio, pues ahí fue donde Manuel Acuña la conoció. Desde muy joven escribió poesía y, como opina Pablo Mora: “El poeta (Manuel Acuña) le dedicaba versos que constataban la intensidad intelectual y emocional de una relación amorosa singular, pero sobre todo advertían ya la fortaleza y el carácter de la amante: “Sí, Laura... que tu espíritu despierte/ para cumplir

su misión sublime,/ y que hallemos en ti a la mujer fuerte/ que del oscurantismo se redime”.

Iré directamente a su producción narrativa, iniciada años después, a la par, supongo, de sus colaboraciones en periódicos. Reunidos en un volumen publicó solamente *Simplezas*; el resto, que son muchos más, quedaron dispersos en periódicos y revistas. En estos relatos el lector encuentra una prosa tersa y rica, pero también y sobre todo una sorprendente malicia narrativa, aunada a sus ideas feministas, expresadas por contexto y no grotescamente, pues también encontramos un realismo depurado en el que no vacila, por ejemplo, en mostrar la “monstruosidad” de algunas madres.

Su cuento más famoso e incluido en las antologías es el titulado “La venta del chivo prieto”, sin duda una excelente muestra de su capacidad para tramar y crear personajes y situaciones verosímiles, que obedecen a una delicada estrategia narrativa. En realidad, todos sus textos responden a estas características, hasta los más “simples”, que son en apariencia solo una anécdota. Porque, en efecto, algunos tienen tramas más elaboradas que otros, pero ninguno se queda en simple anécdota o chiste.

Buen número de las historias se ubican en el país, pero también hay los que acontecen en Estados Unidos, España o Berlín. Llamen poderosamente la atención los que se localizan en el vecino país del norte, donde encontramos indicios del chicanismo, así como evidencias de la explotación e injusticias que padecen los paisanos, que a veces ya son ciudadanos del otro lado, pero su evidente ascendencia mexicana los hace objeto de tales desmanes.

Otra característica interesante de los cuentos de esta mujer es el talento para presentarnos mujeres de todos los

estratos sociales, y la caracterización responde a su extracción, es decir, las mujeres de la aristocracia para nada se comportan o piensan como las fámulas o chichiguas; tampoco las de más edad se comportan como las jovencitas. Esto no quiere decir que las jóvenes sean lo que hoy denominan *guerreras*, pero sí que llegan a tener conciencia de su potencial, pues una joven esposa, de apenas dieciséis años y casi recién casada, resuelve una peligrosa situación ingeniosamente y el relato termina con ella que piensa: “¡Ay, si yo me decidiera a hacer lo que soy capaz!”.

Hasta donde recuerdo, en la mayoría de los cuentos las protagonistas son mujeres. Ocurren asesinatos, infidelidades, injusticias y todo lo que ustedes puedan y quieran imaginar. Laura Méndez de Cuenca escribía con soltura y llanamente historias en las que podemos encontrar un *ménage à trois* que le costó cárcel de por vida a un sirviente inocente, pero narrado con tanta naturalidad y finura que, estoy seguro, habrá lectores que no se den cuenta de lo que pasa. Algo similar ocurre con “La gobernadora”, donde aparece una madre-monstruo (*Domenella dixit*), una de cuyas hijas casa con un viejo general que llega a gobernador, pero entra en decadencia y acaban viviendo con un joven hijo del militar en una vecindad donde “¡Qué escenas se suceden en el hogar del viejo senador! ¡Qué de cosas presencia, miserable y enfermo, desde la poltrona donde al fin lo encadena una parálisis parcial!”.

Ignoro si hay ediciones recientes de sus relatos, solo tengo noticias de la edición de sus cuentos que hizo la UNAM en su colección Al Siglo XIX, *Ida y Regreso*, que no he conseguido. Tampoco su novela por entregas, que me parece fue editada en dos volúmenes hace muchos años.

La Pardo Bazán, cuentista

A la condesa de Pardo Bazán, o Emilia Pardo Bazán, se le asocia de inmediato con la novela, y en particular con *Los pazos de Ulloa*, texto polémico en su momento y que no deja de ser interesante si se considera que presenta personajes, conflictos y ambientes que cuestionan la sociedad de su época, muestra los prejuicios sociales y políticos, la decadencia e injusticia de la España —y en particular de Galicia— de finales del XIX y principios del XX. Si a lo anterior añadimos que tal herejía había sido escrita por una mujer, además preparada e inteligente, uno puede imaginarse el escándalo que provocó en el mundo hispano de las letras, ámbito casi en su totalidad exclusivo de los hombres. Ella misma comentaba que si en su tarjeta de presentación se leyera “Emilio” en lugar de Emilia, su vida habría sido otra.

Hace muchos-muchos años, en una antología de cuentos que preparó Menéndez Pidal, leí dos textos de la Pardo Bazán (“El salón” y “El zapato”); me parecieron simpáticos, no más. En ellos predominaba el humor, la ironía y un buen manejo en la organización de la historia. El hecho es que doña Emilia también fue cuentista, y en serio, es decir, no escribió dos o tres cuentos por encargo o compromiso. En su haber tiene más de seiscientos relatos, publicados en periódicos y revistas que, posteriormente,

se editaron en casi veinte volúmenes. La casualidad trajo a mis manos varios de estos libros y me sorprendieron positivamente. Es más, podría decir que me agradaron —y emocionaron— más que sus novelas.

Tal vez porque el primero que tuve oportunidad de leer fue “Un destripador de antaño”, que me remitió a los realistas y naturalistas franceses decimonónicos, que siempre han sido admirados por mí. Me refiero a Balzac, Zola, Flaubert, Maupassant, etcétera. “El destripador...” es un relato que, en mi opinión, marca una línea entre las narraciones costumbristas de los “realistas” españoles y la posición renovadora y desafiante de la Pardo Bazán, en la que se impone su mirada crítica y analítica de las costumbres gallegas, la situación de las mujeres, el maniqueísmo de la Iglesia y una especie de humor negro o ironía respecto a la “justicia” y la corrupción de la misma.

Una constante en sus textos es la mujer, vista como tal y no como paradigma de sufrimiento, amor, dulzura y similares que caracterizaban las narraciones decimonónicas de los autores y autoras españoles. Los paisajes idílicos, las relaciones “románticas” —entiéndase almibaradas y melancólicas— las situaciones a modo y los personajes planos quedan relegados, las más de las veces, en los textos de la Pardo Bazán. Ella crea personajes redondos, verosímiles, producto de pasiones, ideas, sentimientos y herencias atávicas. Por esto fue considerada determinista y positivista, pues se declaraba “naturalista”, discípula de Zola, y krausista, es decir, de mentalidad científica, contraria a las prácticas e ideas de una sociedad ñoña, mojigata y bastante oscurantista.

He revisado una parte mínima de la producción cuentística de la condesa, solo cuatro volúmenes que tuve la suerte de conseguir: *Cuentos de invierno*, *Cuentos sangrientos*, *Cuentos*

de verano y otoño y Cuentos de mujeres valientes. Son apenas una muestra de su escritura, y encontré en ellos un mundo de temas y tratamientos, de búsquedas y también — hay que decirlo, porque no va en demérito del grueso de su producción— algo de inocencia, producto de su afán de mantenerse en el “naturalismo”, es decir, en una posición científica, que a la vez era matizada por sus creencias religiosas, herencia familiar. Esta es otra de las peculiaridades de la Bazán: era partidaria de las ciencias, pero no por eso renegaba de su catolicismo. Esto tampoco lo entendía Zola, amigo de ella, a quien le parecía inexplicable que la condesa pudiera conciliar el naturalismo con su ferviente catolicismo.

Reconocía que algunos de sus textos no eran producto de su imaginación, sino que estaban basados en hechos reales, llegados a ella como experiencias narradas por testigos de los mismos o protagonistas de ellos; otros, imagino, los había cosechado de la tradición oral, los dichos, los periódicos, la observación de su entorno en cuanto expresiones y hablas, y desde luego, posteriormente elaborados por su talento. De ahí que los “atentados” al casticismo hayan sido otro de sus “pecados”, pues introdujo en sus relatos tipos, conflictos, ambientes y temas considerados obscenos, y que, en la actualidad, al sacar de contexto, podrían calificarse de inocentes.

Mi aproximación a estos relatos de la condesa me convenció de que era una excelente cuentista.

Emilia Pardo Bazán: el feminismo de la condesa

Doña Emilia Pardo Bazán publicó en 1882 *La tribuna*, considerada como la primera “novela proletaria” en España, pues la protagonista es una obrera republicana que trabaja en una fábrica de tabacos. Para escribirla, la autora pasó dos meses observando y conviviendo con las trabajadoras de una fábrica en La Coruña; de ahí que, según Danilo Manera, “se basa en lengua y costumbres populares, sin huir de las situaciones consideradas escabrosas”. Le impresionaron fuertemente las infernales condiciones de trabajo de estas mujeres, su carácter y su espíritu de lucha. El marco es una huelga de las cigarreras que, como es de suponer, no tiene final feliz. En su momento la obra se consideró escandalosa.

Para algunos estudiosos de la literatura española, la Pardo Bazán introdujo el naturalismo y un aliento innovador en la narrativa hispana, y también desafió el vetusto casticismo al utilizar coloquialismos en su discurso, algo tal vez más escandaloso para los puristas, al grado de que don Leopoldo Alas, desde la Academia, despectivamente la acusó de “prosaica”. Es obvio que por ese motivo, aunque en una o tres ocasiones fue propuesta para ingresar a la Real Academia Española de la Lengua, lo impidió la oposición de los ínclitos miembros de la misma. Juan Valera

argumentó: “Por poco que abriésemos la mano (al ingreso de mujeres), la Academia se convertiría en aquellarre”.

El escozor provocado por *La tribuna* se acentuó años después, con *Insolación*, novela publicada en 1889. El escándalo fue mayúsculo, previsible en una sociedad comparable con la época victoriana inglesa, es decir, excesivamente mojigata y conservadora. Las reseñas aparecidas la criticaron severamente, lo que era de esperarse de epónimos especímenes de las letras ibéricas de entonces, pero incluso Leopoldo Alas escribió, refiriéndose a la protagonista: “Una señora, lo que se llama una señora, no disfrazada de señora —¡hay tantas que a la postre resultan unas tías!— no admite de buenas a primeras [...] la invitación de un hombre casi desconocido a una romería donde menudean los navajazos y las borracheras...” y “Qué idea tan triste da esta novela del nivel moral de la mujer madrileña”.

Para las mentes gazmoñas era inconcebible que una mujer decente tuviera “apetitos”, o tal vez podrían aceptar que los tuviera, pero no que cediera a ellos. Resulta escandaloso, por lo tanto, que la marquesa (protagonista de la novela) se meta con él (que recién conoció) “en figones y merenderos, se emborracha, etcétera, hasta volver ambos ahitos y saciados de todo lo imaginable, para continuar amancebados a la vista del lector, con minuciosos pormenores sobre su manera de pecar...”. (Creo que sobran los comentarios.)

También en 1889 corrió el rumor de que tres mujeres podrían llegar a la Academia y, ante la cerrazón de los académicos, la Pardo Bazán publica dos trabajos que se consideran su respuesta: “La cuestión académica. A Gertrudis Gómez de Avellaneda”, y “La mujer española”, escrito por encargo de una publicación inglesa, *Fortnightly Review*, publicado también más tarde en España y en el que aborda la situación de la mujer en

los diferentes estratos sociales, desde la clase baja hasta la aristocracia. Ese año es significativo, pero en realidad en todos sus escritos está presente siempre la mujer española y planteada, de manera sutil o abierta, la doble moral imperante en la sociedad, en tanto fija una conducta sexual para el hombre y otra para la mujer. El machismo, la sumisión injustificada de las mujeres, etcétera, son temas que abordó en sus novelas y relatos, y también en artículos (que fueron miles), ensayos y conferencias.

Casada a los diecisiete años, se separa del esposo en 1884 cuando este, alarmado por la respuesta escandalosa de la élite literaria, le prohibió que siguiera escribiendo. Desde ese momento se dedicó al periodismo y escribió a Benito Pérez Galdós: “Necesito un poco de serenidad, para trabajar sin desaliento. Me he propuesto vivir exclusivamente del trabajo literario sin recibir nada de mis padres, puesto que si me emancipo en cierto modo de la tutela paterna, debo justificar mi emancipación no siendo en nada dependiente”. En otras palabras, deseaba ser consecuente en todo.

En 1916, la Universidad Central de Madrid (hoy Complutense) la nombró catedrática de Literaturas Neolatinas. Se dice que el claustro de profesores y algunos alumnos la boicotearon y decidió retirarse; otros afirman que su cátedra era tan exitosa que llegaron a matricularse en ella más de ochocientos alumnos, mientras en la del ilustre Ramón y Cajal había solo doscientos veintiuno.

El Arlt desconocido

Su nombre renació cuando encontré, recientemente, una edición de su *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*. Casi había olvidado esa cara de Arlt, es decir, la de un autor de altos vuelos con trayectoria periodística.

No faltará quien me señale que han sido numerosos los grandes escritores que incursionaron en el periodismo; sin embargo, han sido pocos los que han trabajado cotidianamente en un diario. Muchos han colaborado como columnistas o articulistas, pero son pocos los que se han fletado al ejercicio diario, ya sea como reporteros, cronistas, articulistas o columnistas. Roberto Arlt (Roberto Godofredo Christophersen Arlt) publicó su primer cuento en 1918, en una revista, y a partir de ese año menudean sus colaboraciones en diarios y revistas de Buenos Aires; publica en 1926 su *Juguete rabioso* y aparecen ya con frecuencia relatos suyos en la revista *Don Goyo*. Al año siguiente ingresa al periódico *Crítica* como cronista de nota roja y, ya precedido de cierto nombre, se incorpora en 1928 a *El Mundo*, diario que transformaría la prensa periódica en Argentina.

Ahí escribió día con día, entre otras cosas, sus “Aguafuertes porteñas”, hasta el 27 de julio de 1942, fecha en la que aparece su última nota, no porque haya desertado del oficio, sino

simple y sencillamente porque murió el día anterior. Apunto esto porque escuchamos, un día y otro también, a poetas o narradores que se quejan de tener que trabajar en un diario. Y para ello esgrimen a Hemingway, quien declaraba que el ejercicio periodístico era una buena escuela para los narradores, siempre y cuando se alejaran a tiempo de él.

Tal vez resulte oportuno mencionar que Roberto Arlt publicó varias novelas, múltiples obras de teatro y cuentos suficientes para integrar con ellos dos o tres volúmenes. En cuanto a sus cuadros de costumbres, crónicas y artículos periodísticos, seguramente completarían varios volúmenes de grosor considerable, que no desmerecerían junto a los “textos literarios”. (El entrecomillado responde a que, desde mi punto de vista, en Arlt los escritos periodísticos tienen igual calidad literaria que las novelas, dramas y cuentos.)

La lectura de las primeras páginas del libro antes mencionado bastó para traerme a la memoria que ese estilo y tratamiento ya los conocía. Y me fascinaban. Un estilo ágil, mordaz, irónico, en ocasiones despiadado y certero, así se trataría de un barrio de Buenos Aires o la gente que puebla las calles, los parajes urbanos y los suburbios. Lo anterior era el complemento de una mirada cuidadosa y sensible a los rasgos característicos y matices de los asuntos y gente. La óptica de Arlt es muy amplia y siempre capaz de atrapar con una mirada los pequeños mundos, e incluso las paradojas e inmundicias de nuestra sociedad. Mucho de eso era lo que había leído hace cuarenta años, por lo menos, cuando encontré en alguna mesa de remates de alguna librería *Las muchachas de Buenos Aires*. En aquel entonces disfruté de su lectura, pero no supe de dónde habían salido esos textos, pues la edición no daba

ninguna información al respecto. Respondiendo a los tópicos del momento, lo consideré “varia invención”, y punto.

Las muchachas... es una galería variopinta de caracteres femeninos. Son textos que seguramente aparecieron en su columna de los aguafuertes publicados en *El Mundo...* En el mismo volumen está una fascinante serie de “Pícaros sin historia” en la que, al pintarlos, Arlt se muestra mordaz y bastante despiadado; casi lo obliga a uno a tratar de averiguar qué fue primero: el tango “Cambalache” o esos cuadros que con unas cuantas pinceladas nos dan su visión de la contrastante sociedad bonaerense y del Buenos Aires mismo: “Cuatro recovas. Tiene [...] cuatro y distintas”. Después de especificar cada una de ellas, remata: “cuatro recovas que son como los cuatro puntos cardinales de la miseria humana; cuatro recovas que son el caldero de la roña, el paseo de la mugre...”.

Si en sus novelas y cuentos deambula cierta mirada apocalíptica y por momentos algo de fantasía, en sus aguafuertes prima el realismo y se siente mayor soltura y fluidez. Así descubrimos desde parajes sórdidos hasta sitios pintorescos y al mismo tiempo surrealistas (por ejemplo, los alrededores del matadero y los gauchos de nuevo cuño, que aparecen como fantasmas de Martín Fierro o de Don Segundo Sombra en la primera mitad del siglo XX) o su comentario a quienes afirman que las plazas de la ciudad están llenas de vagos, y después de recorrer las plazas asegura que no están llenas de vagos, que están llenas de desempleados. Textos magníficos.

Cuando salí de *El bar*

No salí araña fumigada, tampoco arrastrando la cobija y ensuciando el apellido, o con el sombrero en las patas —como decían en mi pueblo—. Salí totalmente sobrio, pero embriagado por la prosa de Rubén M. Campos, autor de *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Esta obra dice mucho de los autores (algunos) que se agruparon en torno a la *Revista Moderna*. Sus páginas contienen crónicas valiosas, centradas fundamentalmente en la atmósfera y la bohemia existentes en el mundo intelectual de finales del siglo XIX e inicios del XX. Encontramos poetas, músicos, pintores y artistas en general, a veces únicamente mencionados, otras, en afortunados retratos trazados con volumen y pinceladas dramáticas o trágicas. La proclividad a disfrazar un poco a los aludidos se evidencia en el caso de dos de los personajes, el uno llamado Benamor Camps (anagrama del autor) y el otro, Raúl Clebodet (anagrama de Alberto Leduc). Los más, como Amado Nervo, Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Díaz Mirón, Julio Ruelas, Manuel M. Ponce, Miguel Lerdo de Tejada, etcétera, aparecen con sus nombres.

Dejemos eso para mejor ocasión, pues tal vez haga otras visitas a *El bar*. De momento, y dada la fecha, quiero hablar de “El santuario de la villa de Guadalupe”, uno de los capítulos de este libro, que me llevó a confirmar algo que venía rondando

en mis demacrados lóbulos cerebrales. ¿Qué tan cierto es eso de que la virgen de Guadalupe es la reina o patrona de TODOS los católicos mexicanos? Hay crónicas que relatan la ostentación mostrada por quienes acudieron a darle la bienvenida a Carlota y Maximiliano, que habían pernoctado en ese santuario la víspera de su entrada a la Ciudad de México. Magnificencia similar se había presentado antes, en las visitas de algunos gobernantes de abierta filiación monarquista y coludidos con jerarcas de la Iglesia. Pero después de Calpulalpan, aristócratas, plutócratas y fauna similar se esfumaron.

Benamor Camps y Clebodet acuden a la Villa un 12 de diciembre y los comentarios que hace el segundo de lo que encuentran son tremendos y hasta crueles, si ignoramos las circunstancias. La descripción de la Villa y alrededores es la de un lugar inmundo, y hace una crítica feroz a los peregrinos, gente ordinaria, indios de todas las regiones del país que arrastran su miseria y sumisión, pero “no solo los indios infestan la villa de Guadalupe en las fiestas de diciembre, sino toda clase de vividores que acuden a explotar el tianguis que se renueva cada vez que hay fiesta: galleros que abren un palenque donde se despluma más a los jugadores que a los gallos...” y la enumeración continúa, para poco después señalar que “además de las muchedumbres de indios que se retiran temprano a acampar en sus clanes al aire libre, hacen irrupción de noche millares de truhanes de todas calañas, jugadores y rateros, mujerzuelas y rufianes...”. Los comentarios de Clebodet siguen por el mismo tenor, lo que molesta a Benamor, que pregunta: «¿No es este el núcleo de la fe de los mexicanos y por tanto el lugar de honor en que se reúnen?». La respuesta de Clebodet la pueden imaginar. El caso es que yo me he preguntado algo similar, pues jamás he visto que haya peregrinaciones a la Villa de congregaciones de

Polanco o de las Lomas de Chapultepec, por decir solamente dos sitios. Es más, ni siquiera de la colonia Roma o de la Narvarte.

Si se hiciera un recuento de los peregrinos que llegan a la Basílica cada año, estoy cierto de que en su inmensa mayoría serían gente humilde, campesinos, indios, obreros, artesanos, “toreros”, ambulantes... y no se encontraría ni una sola persona de las colonias mencionadas. Tal vez, algunos de clase media baja y media-media; los de la media-alta no creo que acostumbren asistir a dicho santuario, y menos en diciembre, cuando el peladaje llena el recinto y se desborda. (Es posible que debido a la transmisión por TV que se hace, lo que implica la presencia de “estrellas” cantándole las mañanitas a la guadalupana, asistan algunas personalidades y “gente de bien”; pero lo harán por conveniencia y porque alguna autoridad eclesiástica los invitó, no por gusto, menos todavía por convicción. Y seguramente les abren camino cuando termina el borlote, para que no tengan que mezclarse con los peregrinos andrajosos y lleguen sin problema a sus camionetas blindadas).

Si les preguntáramos el motivo de su ausencia, seguramente responderían: “Todavía hay clases sociales”. Y cada vez se polarizan más y se incrementa la desigualdad, agregaría yo. Pero a la jerarquía eclesiástica le parece normal esa discriminación.

Pablo Palacio, un clásico

I

Se le atribuye a Carlos Monsiváis la definición de lo que es un clásico autor que todos mencionan sin haberlo leído (o como si lo hubieran leído). En este sentido, Pablo Palacio es un clásico. No hay antología “que se respete” del cuento hispanoamericano o incluso universal que no incluya un cuento de él. En sentido estricto eso de “un cuento”, porque en todos esos volúmenes es el mismo texto: “Un hombre muerto a puntapiés”. Lo que me lleva a sospechar que dichos compiladores desconocen la obra de este autor ecuatoriano, muerto a temprana edad, de sífilis, en un manicomio de su país. En otras palabras, mi suspicacia es que, como ya es costumbre, las antologías reproducen lo que ya está en otras antologías; los antologadores no se toman el trabajo de indagar qué otros textos tienen los autores.

Ocho relatos integran *Un hombre muerto a puntapiés*, volumen que toma el nombre del primer cuento. Ciertamente es que dicho texto concentra en gran medida los rasgos característicos de la narrativa palaciana, insólita para su tiempo, para Ecuador y hasta para nuestra América hispana. Este libro lo publicó la Universidad Central de Ecuador en 1927, cuando realismo y naturalismo hacían de las suyas por estos rumbos. En Europa,

Kafka y Joyce habían publicado algo de sus obras, pero estaban lejos de haber sido divulgadas profusamente (el *Ulises* en 1922 y *El proceso* en 1925) y mucho menos traducidas al español. Lo menciono porque algunos críticos los asocian con la obra de Palacio. La relación es temeraria, pues Pablo Palacio no dominaba ni el inglés ni el alemán. En México, la crema de la intelectualidad y las artes estaba por empezar a publicar en 1928, la revista *Contemporáneos*, en la que colaboraron Jorge Cuesta, Novo, Pellicer, Torres Bodet y muchos otros cuya inteligencia, capacidad creativa e inquietudes intelectuales y artísticas quedan fuera de toda duda y suscriben la posibilidad de que estuvieran al tanto de cuanto ocurría en el vecino país del norte y en Europa. Pero... Pablo Palacio, si acaso, habría comulgado más con los Estridentistas que con los Contemporáneos. De los cuentistas mexicanos de la época, quien más se aproximaría sería el Efrén Hernández de "Tachas", publicado en 1928. Yo aventuraría la idea, tal vez muy descabellada, de que la influencia más evidente en el escritor ecuatoriano no es de carácter literario sino plástico, pues el cubismo se había iniciado ya en 1910.

La idea me nace del hecho de que en su obra narrativa utiliza la palabra "cubo" como sinónimo de casa, vivienda o habitación; y, para no abundar, las siguientes líneas, que pueden leerse en uno de sus textos: "A los cuentos añádase el examen de unas cuantas estampas que el médico le llevaba; de esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan sensación de movimiento, solo sirven para impresionar a las sencillas señoras que creen que existen en realidad mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismo de ojos y más locuras. No son raros los casos en que

los hijos pagan estas inclinaciones de los padres: una señora amiga mía fue madre de un gato”. Esto lo piensa la protagonista de “La doble y única mujer” no el autor, sin embargo, sí puede estar dándonos una pista.

Dejando a un lado los aspectos de técnicas narrativas, que para nada son soslayables, se puede decir que Pablo Palacio es un autor que se adelantó a su tiempo en todos sentidos. Es más, son varios los cuentos merecedores de aparecer en antologías, no solo el mil veces citado; son varios los textos que nos llevan de sorpresa en sorpresa, que fluyen sin disonancias y deslumbran por el manejo del lenguaje, por los giros inesperados y por cómo cuenta, que con apariencia de sencillez nos aproxima al absurdo. Sus protagonistas, por otra parte, son entes mórbidos, rayanos en lo teratológico.

Lo sorprendente, también, es su capacidad para encontrar lo sorpresivo en los remates; cuando creemos que no puede haber más, él le da otra vuelta a la tuerca. Es posible que las innovaciones técnicas y temáticas sean lo que en su época —y todavía hoy— motiven en la crítica la idea de que tenía influencia de algún autor europeo. Esto disimula una posición discriminatoria: la idea o prejuicio de que un “simple hispanoamericano” —con excepción de Rubén Darío, claro— sea capaz de originalidad, de la heterodoxia y el desafío. O todavía peor, que la literatura es algo muy serio. Se niegan a considerar que, para algunos, como Pablo Palacio, la literatura sea “un sitio donde se juega con lo serio”.

II

Pablo Palacio es un autor singular en las letras hispanoamericanas. Nació en Loja, Ecuador, en 1906, y se dice que cuando

tenía pocos años la corriente de un río lo arrastró y pudieron rescatarlo río abajo, con graves lesiones en la cabeza (hubo, en su momento, quienes atribuyeron a eso las extravagancias de su escritura). Posteriormente, con apenas quince años ganó un premio con “El huerfanito”, texto que, según algunos, es autobiográfico. Este cuentecito no llega a las tres cuartillas y no lo incluyó en ninguno de sus libros. Se trasladó a Quito, se graduó de abogado y fue de los fundadores del Partido Socialista Ecuatoriano. Aquí salta lo que para muchos críticos, de su época y actuales, es una pardoja: su narrativa: ¿un autor de ideología materialista que no tiene como tema la lucha de clases, que aborda historias “insignificantes” con personajes monstruosos?

En los años treinta, se pretendía que un escritor socialista debía seguir la línea realista, y más todavía: someterse al denominado realismo socialista. En América y en nuestro país proliferaron los autores que consideraban un pecado escribir historias que no fueran “realistas”. Se valía incursionar en los problemas de los indígenas, o del campesinado, incluso —muy pocos— en el medio urbano. Se oye raro, pero no olvidemos que las nuestras eran sociedades eminentemente rurales, de ahí que incluso los relatos protagonizados por el “proletariado” tenían algo de abstracto o generalizador, que forzaba o se apartaba de la realidad. Pero eran “realistas”, según la crítica a modo del momento. De ahí que textos como los de Pablo Palacio pasaran inadvertidos y fueran ignorados por varias décadas, y podría decirse que tal invisibilidad llegó a nuestros días. Porque muchos se refieren a “clásicos” hispanoamericanos como Jorge Icaza (*Huasipungo*), Alfredo Pareja Diez Canseco (*El muelle*), Demetrio Aguilera Malta (*Canal zone*) o Adalberto Ortiz (*Juyungo*), todos ellos ecuatorianos y contemporáneos de Pablo Palacio, pero este queda en las sombras. O, en el mejor

de los casos, lo mencionan y no más, o cuando mucho hablan de su cuento “Un hombre muerto a puntapiés”.

¿Razones para la discriminación? Lo insólito de su obra narrativa, poblada de personajes cuya individualidad no encajaba en ninguna noción de clase. Aparentemente irreales. Son seres neuróticos, tratados con humor negro, morbosidad, irreverencia, y con técnicas narrativas que infringían toda preceptiva. Además, en sus novelas la organización es fragmentaria, el protagonista es por momentos inubicable, en fin, atentaba contra todo lo que se estaba haciendo en el ámbito literario de su país. De no haber sido por su filiación socialista y porque Benjamín Carrión —político emblemático y patriarca de la cultura en Ecuador— encomiaba su obra, los críticos lo habrían acusado de loco.

Ocupó en dos ocasiones la Subsecretaría de Educación. Únicamente un trastornado se habría atrevido a acusarlo de orate. La crítica ecuatoriana no creó un vacío en torno a las narraciones que iba publicando, pero sí eludió referirse a ellas, tal vez porque no alcanzaron a comprenderlas. Y en el mejor de los casos, algunos atribuían las “irregularidades” de sus textos a las heridas sufridas en la cabeza cuando niño. En 1927 publicó *Un hombre muerto a puntapiés*, cuentos, y la novela *Débora*; ambos libros, vistos en perspectiva, se anticipaban a los tiempos y, “con audacia irresponsable”, se diría que fueron señeros para los autores hispanoamericanos. Esto resulta absurdo, pues la circulación de sus cuatro libros —los ya mencionados más *Comedia inmortal* y *Vida del ahorcado*— fue bastante local.

No es extraordinario asociar sífilis con demencia. Ergo, “Palacio escribió sus jaladas porque estaba loco”, aventuraría alguien temerariamente, ignorando que junto a los textos “absurdos” están sus artículos periodísticos y filosóficos,

contemporáneos de los de ficción, pero a diferencia de estos, son muestra de su capacidad intelectual y expositiva —no exenta de ironía—. En ellos aborda temas como “El sentido de la palabra verdad”, “Sentido de la palabra realidad” o “La propiedad de la mujer”, entre otros asuntos. Una confirmación de su ideología es el “Comentario del año 1957” (la fecha seguramente es una errata de la edición que consulté, pues Palacio falleció en 1947), en la que narra una de las represiones más sangrientas habidas en Ecuador.

En pocas palabras, creo que va siendo hora de que dejemos de ver a Pablo Palacio como “un clásico” y empecemos a leerlo.

Don Artemio de Valle-Arizpe

Hace varias décadas tuve la mala suerte de acercarme a don Artemio de Valle-Arizpe por una de sus obras dedicadas a santos y milagros. Ni acabé el libro ni volví a pasar por ahí. Fue años después que de nuevo inicié otra aproximación, y esta vez tuve mucha más suerte y comencé a encontrarle el sabor a sus escritos. Fueron sus crónicas y relatos los que me jalaban a leer cuanto encontraba en las librerías de viejo y no fueran consideradas “joyitas bibliográficas”, es decir, para nada al alcance de mi poder adquisitivo.

En la segunda intentona, lo primero que leí fue *Historias de vivos y muertos*, que me sorprendieron porque eran más que simples crónicas de añejos asuntos; había en tales relatos malicia narrativa en la construcción, a más del lenguaje florido, barroco, pero de una cadencia embriagante, seductora y natural, valga el oxímoron (lo digo porque toda seducción tiene algo o mucho de artilugio, a menos que el fenómeno se reduzca a cuestiones hormonales y confunda las “ganas” con el afán seductor).

También en esa ocasión dejé atrás la idea de que un escritor como él debía ser aburrido, solemne, excesivamente serio y enemigo de la ironía o el humor. La mayoría de sus textos están salpimentados con detalles humorísticos, picardías sanas, pero al fin picardías, y usa para ello vocablos adecuados al nivel social

o cultural de los personajes. Eso se me hizo más evidente desde el inicio de *El Canillitas*, novela espléndida, para mí tal vez lo mejor que escribió, aunque no podía dejar a un lado algunos de sus relatos que bien podrían llamarse cuentos por su estructura y eficacia narrativa.

Fue precisamente en algunas páginas de don Artemio que me enteré de la asombrosa trayectoria militar de Ignacio M. Altamirano, que debió ser excelente jinete, pues llegó a comandar escuadrones de caballería que combatieron en el sitio de Querétaro y en otras batallas durante las intervenciones y la Reforma. Su admiración por el “maestro” Altamirano es absoluta. Algo similar expresa respecto a Guillermo Prieto, no como guerrero sino como persona honesta, que sirvió en diversas ocasiones a los gobiernos liberales, incluso como secretario de Hacienda, y nunca robó ni un peso, pues entró en esos puestos siendo pobre y salió igual: pobre. Don Artemio era católico irredento; su faro en la formación intelectual fue Ipandro Acaico, a la sazón arzobispo de San Luis Potosí. Una muestra de su integridad intelectual la encontramos cuando asegura que “no buscó ganancias fáciles don Guillermo Prieto, como tampoco las buscó ninguno de los miembros del gabinete juarista; todos eran hombres íntegros, de probidad indesviable. No perseguían dinero, sino un ideal alto, limpio”. Sí criticaba los abusos que se dieron durante la Reforma y con la Ley Lerdo, incluso los califica de arbitrario despojo de bienes a la Iglesia, pero no era antijuarista recalcitrante.

Emmanuel Carballo, en sus *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, asegura algo con lo cual concuerdo: “Sus manos y sus ojos cargan de ironía o de veneno la conversación más ingenua”, lo cual me recuerda otro de sus para mí fascinantes textos: *Don Victoriano Salado Álvarez y la*

conversación en México, arte muy frecuentado en otros tiempos y posteriormente —por desgracia— olvidado.

Para terminar, me referiré a un escrito obligado si se quiere entender a don Artemio: *Historia de una vocación*. Al parecer fue uno de sus últimos escritos y en él da cuenta de su formación, hace recomendaciones de lecturas, da consejos a los aspirantes a escritores y platica anécdotas divertidas. Algo más: en las últimas líneas se disculpa por “el tedio que les causé con este largo escrito. Salió muy extenso de mi pluma porque no tuve el tiempo suficiente para hacerlo corto”. Lo que coincide con: “Lamento escribirte una carta tan larga, pero no tengo tiempo de hacerla más corta”, que aparece en una carta de Carlos Marx a Federico Engels. Curioso, porque Marx no pudo leer a De Valle-Arizpe y no creo que este haya leído a Marx.

La cáscara guarda al palo

Hace algunos meses alguien me preguntó si los intervencionistas franceses habían civilizado a nuestros connacionales, cuando vinieron en apoyo al imperio de Maximiliano. Solicité que me repitieran la pregunta. Precisarón: seguramente fueron ellos o los estadounidenses los que trajeron la costumbre del baño, pues los indígenas son (eran) muy sucios. Confieso que no me dio un infarto tal interrogación, más bien me provocó una sonrisa amarga, pues reflejaba esa discriminación casi atávica que traemos auestas los mestizos (o, si se prefiere, los neomexicanos).

¿Cuál fue mi respuesta? La inmediata: que los perfumes franceses eran famosos desde entonces—incluso desde antes de ese entonces— precisamente porque servían para cubrir olores corporales acumulados por semanas o meses de hombres y mujeres que parecían súbditos ciegos de la conseja: “quien mucho se baña, la salud deja en el agua”, que traducida a nuestro humor de rurales raíces sería: “la cáscara guarda al palo”.

El arribo de los españoles, según parece, erradicó de los “incivilizados” gentiles del continente recién descubierto la nociva costumbre de limpiarse el cuerpo con agua, en los ríos o en el temazcal. Los conquistadores, y sus mujeres, preferían prácticas más “saludables e higiénicas”, como limpiar sus

cuerpos cada viernes de San Juan, pero no con agua, sino con tuétano o manteca.

Si tomamos en cuenta que en la Antigüedad el baño era costumbre en Grecia, Roma, Egipto, etcétera, de inmediato salta la pregunta: entonces, ¿de dónde surgió el “sano” hábito de no tocar el agua ni con la punta de la uña? Porque tan sana costumbre data de la Edad Media o de antes. A propósito de este asunto, don Artemio del Valle-Arizpe relata que la ínclita Isabel la Católica juró que no se cambiaría de camisa mientras los árabes estuvieran en territorio hispano; en otras palabras, que lo haría cuando los moros fueran arrojados de Granada; al decir de algunos, cumplió su palabra al pie de la letra, pues la camisa que se quitó tenía tal color que a ella se debe la invención de llamar “isabelino” al color pardo. Una anécdota más, proporcionada por don Artemio, es la de que Margarita de Navarra, famosa por sus libidinosas inclinaciones —que seguramente culminaron en buen número de ayuntamientos—, acostumbraba lavarse solamente las manos cada semana; y no siempre, solo cuando se acordaba de hacerlo. En este caso, pienso, debe suponerse que era extremadamente hábil en las lides amorosas, pues de otra manera la imaginación no me alcanza para pensar que hubiera galanes capaces de soportar el hedor que había bajo sus faldas. Y ya que por las faldas andamos, otra anécdota al respecto es que cuando Isabel II, hija de Fernando VII, fue desterrada a París, quiso hacerse unos chapines y llamaron a un afamado zapatero, mismo que se desmayó cuando la infanta levantó su falda para que el artesano midiera su pie. La terrible hediondez seguramente se localizaba en el pie y más arriba.

Recuerdo haber leído por aquí y por allá anécdotas similares de personajes de la aristocracia o de la nobleza de otros países europeos, no solo de España, cuyo tufo debió ser

insoportable porque eran enemigos del agua y el jabón. No es necesario ser un agudo pensador o analista para ver de inmediato las orejas de la causa de tal fobia: la religión católica que traían encima tales sociedades, no solo sus gobernantes. Bañarse implica desnudez, y la desnudez conduce al pecado de la lujuria, la infidelidad, las relaciones sexuales extramaritales, y si no hay pareja a la mano con la mano basta y no es menos pecado. Lo interesante es que todo eso se daba en palacios, jacales e iglesias, según testimonian numerosos textos que van de lo humorístico a lo crítico, pasando por la crónica.

Cuenta don Artemio que en el siglo XIX mexicano, en Ciudad de México había baños públicos, algunos eran para hombres y mujeres (separados, porque entre santa y santo, pared de calicanto), y uno que era exclusivamente para mujeres, las cuales se bañaban desnudas y metidas en una reducida tina de madera, ignorando al bañero que les acarrea el agua caliente o fría en cubos de madera. Creo que la Iglesia se hacía de la vista gorda y permitía que tan lascivas y promiscuas prácticas continuaran porque ella estaba más ocupada combatiendo a los herejes liberales que intentaban arrebatarles poder y canonjías, y lo que es peor: separar la Iglesia del Estado. Después de todo, el pecado de la carne no debe ser tan nefasto como pretendían.

Algo del Dr. Atl

De Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, se ha dicho y escrito una cantidad enorme de historias, en las que destacan su espíritu aventurero, contestatario y herético, o su talento pictórico. Sin olvidar su romance tormentoso con Nahui Olin. Muy de pasadita hacen referencia a su faceta de narrador, que las más de las veces se apunta con un simple “escritor” que se pierde entre las menciones de vulcanólogo, geólogo, explorador, excursionista, filósofo, activista político (en Italia y en México), socialista, carrancista, gambusino y mujeriego.

Hasta donde sé, son tres volúmenes de *Cuentos de todos colores*, dos novelas y ensayos los que integran su bibliografía como escritor. De los cuentos mucho puede decirse y pocos se animan a hacerlo. La denominación de “cuentos” se debe al propio Murillo, y tal vez algunos estudiosos o críticos cuestionan tal denominación y temerosos de enunciarlo dejan de leerlos a las primeras de cambio. En efecto, esa categoría es bastante laxa, pues del primer volumen pocos son los que se aproximan a lo que es un cuento literario, muchos son viñetas, cuadros, anécdotas, pero bien contados, interesantes y, a diferencia de lo que he leído en algunas notas sobre ellos, no son de “la Revolución”. Hay en este primer volumen y en los otros dos, historias que van de la aventura a lo dramático, lo trágico y el

Grand Guignol. La brujería y lo fantástico también aparecen, y la gama de asuntos y tratamientos es muy amplia.

En algunos de los textos se manifiesta fuertemente el carácter y formación del pintor, pues son pasajes de una fuerza plástica indudable; en otros se aventura a jugar con el habla de los personajes, buscando la reproducción fonética e ignorando la corrección lingüística. Las historias, insisto, son interesantes y bien contadas; puede ser que cojeen por falta de trama, pero la vitalidad está ahí; lo mismo, a veces, la rabia, el dolor, el dramatismo o la sonrisa.

Aclaro: algunos de esos textos son cuentos, sin lugar a dudas, y otros son cuentos *in nuce*, es decir, promisorias semillas de cuentos que al Dr. Atl o no le interesó o no quiso desarrollar como tal, sino dejarlas en absoluta desnudez. Tal vez por respeto a la tradición oral, a las consejas rurales o los mitos y fantasías que ruedan por las rancherías y pueblos que conoció en sus correrías como explorador de montañas, bosques y volcanes. Un ejemplo de esto es su cuento “El hombre y la perla”, que cierra el segundo volumen de sus cuentos, publicado en 1936.

Cuando lo leí, sentí que esa historia ya la conocía. Busqué *La perla*, de Steinbeck (en ese momento solo había visto la película del Indio Fernández protagonizada por Pedro Armendáriz) y sí, había similitudes. También diferencias. La novela se publicó más o menos diez años después de que apareció el texto de Atl.

¿Cuáles son las diferencias? En el cuento de Atl, el protagonista es un joven pescador que busca reunir dinero suficiente para casarse con la mujer amada; en el de Steinbeck, los personajes principales son el pescador Kino, su mujer y su hijo «Coyotito».

¿Similitudes? La tragedia que acarrea el hallazgo de una hermosa y enorme perla que podría ser la resolución a todos

sus problemas y resulta lo contrario. Si el texto de Murillo se publicó antes que el de John Steinbeck, no significa que este haya plagiado al otro.

En el prefacio de su novela, el narrador estadounidense escribe que “la historia de Kino, Juana y Coyotito se ha relatado tantas veces, (que) ha echado raíces en la memoria de todos” (los del pueblo). Sea un recurso narrativo para dar volumen y teñir de verdadera la historia, sea un reconocimiento a la tradición oral, es lo de menos. El Dr. Atl no refiere para nada alguna deuda con la tradición oral, pero la posibilidad de que exista no es descabellada, pues pudo haberla escuchado en alguno de sus muchos recorridos por montes, valles y montañas de nuestro país, y nos la contó sin “trabajarla”, despojada de vestidos narrativos, en plena desnudez.

Independientemente de lo anterior, lo que sí es evidente en ambas versiones, es que el simbolismo que hay en la perla es muy rico.

De sus otros libros escribiré en otra ocasión.

El Dr. Atl, un “contreras” de nacimiento

Un descuido imperdonable me hizo cometer un error en mi anterior columna. Mencioné que el Dr. Atl había publicado “tres volúmenes de cuentos, dos novelas y ensayos...”. Por fortuna, anoté previamente “Hasta donde sé...”. Esa falla se debió a que las obras mencionadas son las que tengo en mi librero.

Cuando me disponía a redactar estas páginas para comentar sus “dos novelas”, me enteré de que existe otro libro de relatos, *Cuentos bárbaros*, publicado en 1928 con un tiraje de cien ejemplares y dos o tres novelas más. Una puntualización conveniente: escribió numerosos folletos y artículos en periódicos y revistas, tanto cuando estuvo en Europa como en nuestro país; no solo de cuestiones estéticas o plásticas, creo que la gran mayoría de estos textos abordaban temas políticos, económicos, filosóficos, geológicos, históricos... en fin, era un hombre inquieto y “revolucionario”.

Gentes profanas en el convento es, quizá, la más comentada de sus ¿novelas? Los signos de interrogación se deben a que tal vez para algunos no sea novela, sino biografía, para otros sea novela biográfica, o biografía novelada, o nada de eso sino apuntes para redactar sus memorias mezcladas con algo de fantasía e imaginación. Para mí, eso es lo de menos, el caso es que el libro es seductor, interesante de principio a fin, y en ella

se encuentran páginas que son verdaderas crónicas para documentar esos años y darnos una idea de la excentricidad de Atl, de sus valores y convicciones, de su pensamiento, así como de las situaciones adversas por las que atravesó después de haber estado en la batalla de Aljibes (en la que fueron destrozadas las tropas de Carranza), ser prisionero, salvarse de ser fusilado, estar en prisión y escapar para rondar por las calles cercanas a La Merced, “con el pantalón ensangrentado de un muerto y la blusita color de rosa de su viuda...”, en fin, es un libro intenso que expone de manera vigorosa a un personaje contradictorio, o como encabezé esta columna: “contreras”, pues en este caso, primero fue contrario a Carranza y cuando este va perdiendo, se hace carrancista.

Sus amores y temores también quedan expuestos: “cartas de amor encontradas en una tumba del claustro mercedario”, escribe en el prólogo el mismo Dr. Atl. Añádanse sus encuentros con fantasmas y ángeles, su convivencia con chicos de la calle que subsisten con lo que encuentran en la basura del mercado... todo esto y más hay en *Gente profana en el convento*.

En *El Padre Eterno, Satanás y Juanito García*, con prosa irreverente, sarcástica, humorismo y sutil cinismo, el Dr. Atl cuestiona asuntos eclesiásticos, de la Biblia misma y de la humanidad. El narrador es un “bienaventurado” cuyas virtudes ejercidas en el “Departamento de Investigaciones de la Jefatura de Policía del cual yo era jefe...” causan que al llegar a la Gloria su ángel de la guarda lo conduzca al “Department of Interuniversal Researchs...” y gran parte de su tiempo, cuando no está investigando a quienes pretenden ingresar al Cielo, se la pasa a lado de San Pedro, conversando de lo que ocurre y ha ocurrido allá y también en la Tierra, donde las cosas no se ven del todo bien. Tantas guerras, tanta hambre, tantos odios... en fin. Y

para colmo de males, El Padre Eterno aparentemente ya está cansado y no se entera de las cosas, al grado de que se queda dormido y Satanás, con sus huestes diabólicas, intenta tomar por asalto el Paraíso.

Baste decir que muchas otras cosas suceden allá en las alturas, entre ellas un golpe de Estado y la celebración de un parlamento y... En síntesis, El Padre Eterno toma conciencia de que la Tierra y sus habitantes no son lo que él quería que fueran y decide regresar para componer el mundo y queda un “encargado de despacho” —diría un político de hoy.

Las descripciones que hace del Cielo son geniales. El desenlace también es maravilloso y con una sorna deslumbrante, que seguramente nada gustó a los católicos de entonces, y tal vez tampoco gustaría a los de ahora.

Rafael Bernal cuentista

De cuanto escribió y publicó, lo más conocido de Rafael Bernal es su novela *El complot mongol*. Se hace a un lado, quiero suponer que por una distribución deficiente, su obra cuentística, dramática y ensayística. La suposición se debe a que si bien perteneció al cuerpo diplomático, para nada comulgaba con los gobiernos emanados de la Revolución.

Militó en el Partido Fuerza Popular, de corte sinarquista, y fue a la cárcel acusado de haber atentado contra la efigie de Juárez que está en la alameda central; él siempre negó su participación directa en esa acción, el presidente Miguel Alemán le ofreció el indulto y él lo rechazó, porque aceptarlo implicaba aceptar su culpabilidad. Es uno más de esos casos políticos —valga la expresión— “oximoronescos” que se han presentado en nuestra historia, y en la de otros países, claro. (Por mencionar solo unos pocos: José Vasconcelos, Knut Hamsun, Jorge Luis Borges y, recientemente revelado, el de Günter Grass.)

Volviendo a Bernal cuentista, son también conocidos, creo, sus relatos policíacos, en su mayoría de corte muy tradicional, es decir, planteados como enigmas a resolver; relatos a la usanza inglesa y siguiendo la escuela de Agatha Christie y Chesterton, aunque con personajes peculiares, como don Teóduo Batanes, arqueólogo de profesión y metiche por vocación.

Algunas de estas historias policíacas son de extraordinaria factura, como “La declaración”.

Con frecuencia se olvida o se desconocen los cuentos no policíacos de este autor, en su gran mayoría preñados de sentido social encubierto, de crítica a los usos y costumbres y a las autoridades, mas no de manera grotesca, sino sutil y sin olvidar la esencia literaria del texto.

De sus cuentos, uno que aparece en muchas antologías serias es “La media hora de Sebastián Constantino”, muestra magistral de tensión sostenida y habilidad en el tramado, estructurado de tal manera que la intensidad crece de manera sostenida y llega a un desenlace relampagueante. Porque otra de las características de las narraciones cortas de Bernal es esa: desenlaces relampagueantes, sean esperados o inesperados, pero siempre vertiginosos.

Su preparación académica y su desempeño en los ámbitos internacionales y diplomáticos le permitió explayarse en ambientes muy diversos, que van de los pantanos de Chiapas a Japón o Nueva York, sin olvidar zonas arqueológicas de México. De oído sensible, el habla de sus personajes, sin caer en un excesivo y falso regionalismo, responde a las necesidades de su historia y les da volumen y carácter a sus personajes.

Su primer volumen de cuentos, *Trópico*, editado por Jus en 1946 (recientemente fue reimpresso), contiene seis cuentos, todos excelentes y diferentes entre sí, aunque todos ubicados en Chiapas. En algunos hay cierto hálito de humor a veces fresco, a veces negro, amargo, mas nunca alejado de las contradicciones buenas y malas del hombre y la mujer.

El siguiente fue *En diferentes mundos* (FCE, 1967), donde hay historias en varios países, algunas teñidas de humor e ironía, pero otras cargadas de una amargura e intensidad

colindantes con sabor del drama y la tragedia. En algunos de los textos de este volumen se siente, asimismo, el enfrentamiento (como dijo León Felipe respecto a España) de un México que nace y otro que ya se fue. Tales son los casos de “El tío Merced” y “El ciclista tuerto”, con sendas tramas apoyadas en sus protagonistas y no en sus respectivas historias apuntadas hacia un final inesperado.

Existe otro título que nunca he podido conseguir, *Doce narraciones inéditas* (Mortiz, 2006), y desde luego los textos policíacos, afortunadamente rescatados por Martín Solares (FCE, 2015); en este volumen están las novelas y los cuentos que siguen esta tesitura (la policíaca) por mucho tiempo menospreciada por nuestra intelectualidad, calificándola de “menor” o de “puro entretenimiento”, hasta que se enteraron de que Borges, Bioy Casares y muchos grandes escritores eran aficionados al género y a veces lo cultivaban furtivamente.

Un tal Salvador Salazar

I

Este hombre nació en 1899 en Sonsonate, población ubicada en la República de El Salvador. ¿Su nombre completo? Salvador Efraín Salazar Arrué, más conocido, aunque no creo que por muchos, como Salarrué. Si bien a temprana edad publicó sus primeros textos en un periódico de su país, fue su talento como pintor lo que lo llevó, becado, a la Corcoran School of Art de Washington. En una galería de esa ciudad montó su primera exposición individual. Tenía solo veinte años.

Es muy posible que durante su estancia en el extranjero siguiera escribiendo, pues al regreso a su país lo contrataron como jefe de redacción de un diario, y al mismo tiempo laboraba en la Cruz Roja (no he podido averiguar qué hacía en esa institución). En 1927 publica *El Cristo negro*, relato por demás interesante que pone de relieve su capacidad estilística, así como también su mentalidad, fincada en principios teosóficos, singulares para su tiempo y para el mundo intelectual hispanoamericano. Es un relato de prosa impecable y eficaz, en la que se percibe también una increíble habilidad para crear a su personaje y llevarlo a límites que desquician al lector. Esta narración está ubicada en el siglo XVI y su protagonista es

singular. En las primeras líneas leemos: “San Uraco de la Selva no se encuentra en el martirologio, pero podemos atrevernos a creer que debía hallarse allí, aunque en el mismo cielo de Nuestro Señor, y aun en el infierno de los cornudos se vieron en grueso aprieto para saber dónde debía quedar”.

De entrada, Salarrué está presentando un personaje que es imposible precisar si por su santidad debe ir al infierno, o por sus pecados al cielo. Su complejidad es indiscutible.

Uraco es hijo de la india Txinque, “nieta de reyes, medio bruja y medio loca”, y Argo de la Selva, nacido en Badajoz y lugarteniente del gobernador de Guatemala. Al quedar huérfano (obviaré detalles) se refugia en el convento de San Francisco y lleva una vida ejemplar, llegan a llamarlo “fray” antes de profesar en la orden. Sin embargo, cierto día se encuentra en el campo a una joven mestiza que arde de deseo por el hijo de su patrón, el cual es menor de edad y le confiesa a Uraco que son tantas sus ganas que ya no lo pensará más y seducirá al joven. Entonces, el fraile, para evitar que ella peque y haga pecar al chamaco... se ofrece a saciar sus apetitos. Uraco se ausenta con frecuencia del convento y llega a oídos de los monjes que está amancebado con una mujer, con la cual tiene un hijo. Los monjes, comprensivos, toleran la falta, que a fin de cuentas sería solamente el principio.

En otra ocasión escucha que el hortelano y el llavero están planeando robar las joyas y los objetos de oro del santuario. Uraco, para evitar que pequen, las roba, funde el oro, y tanto las piedras preciosas como el oro fundido lo entrega a quienes habían pensado cometer aquel sacrilegio que, sin duda, los habría llevado al cadalso. Resuelve irse, arroja el hábito y comienza de esta manera una vida harta de pecados y tropelías que comete siempre para evitar que otros sean condenados al

averno. Se pasa la vida huyendo y esperando, en cada ocasión, que llegue el castigo divino para pagar por sus pecados. Porque: “Aquel hombre que se llamó Uraco y que tantos males hiciera en este mundo, para salvar de las llamas del infierno a tantos otros seres, condenando su alma, como él decía, en servicio de Dios y de los hombres...” termina convertido, por así decirlo, en la efigie de un Cristo negro, pues, a fin de cuentas, es una maravillosa “antítesis de Cristo, que cree ser llegado, no como aquél, para purificar las almas con el bien, sino para salvarlas con el mal”.

Después de este relato asombroso por su perspectiva y por su escritura, dio a conocer otros que son muy diferentes. Late, en el fondo de ellos, ese aliento metafísico y teosófico que habrá de caracterizar en alguna medida toda su obra, pero en ellos el horizonte apunta hacia lo surrealista o hacia la ciencia ficción. (Lo mismo se proyecta en sus obras como pintor, al grado de que algunos críticos lo señalan como un artista prepsicodélico.) Después verán la luz sus obras literarias más conocidas y polémicas: *Cuentos de barro*, *Trasmallo*, *Ingrimo*, *Cuentos de cipotes*, *La espada y otras narraciones*, etcétera. Tal vez, el que muchos de sus títulos publicados (solo mencioné algunos) sean casi imposibles de conseguir, ha hecho que algunos críticos lo ubiquen, de manera simplista, en el costumbrismo indigenista, lo cual, desde mi punto de vista, no se justifica. Pero esto lo veremos en mi próxima columna.

II

Mejor conocido como Salarrué, este hombre singular se destacó como pintor, narrador, poeta y músico, pues fue autor de alrededor de cien canciones. No obstante, me referiré a él solo

como narrador. En mi columna anterior abordé su obra inicial, *El Cristo negro*, tal vez la más conocida por haber sido editada en la UNAM, en su colección Relato Licenciado Vidriera. La mentalidad del protagonista es asombrosa, pues no es común encontrarse a alguien convencido de que puede salvar almas haciendo el mal. Las obras anteriores y posteriores inmediatas (*O'Yarkandal*, *Remontando el Uulán* y *El Señor de la burbuja*), ya lo señalé, están muy cargadas de sus convicciones teosóficas y metafísicas, de tal suerte que habrá quienes las clasifiquen como surrealistas y quienes las ubiquen en la ciencia ficción. Lo que no se puede negar es su ubicación en la literatura feérica o fantástica, lo cual, según parece, desconcertó a la crítica de su época, que empezó a registrarlo a partir de sus *Cuentos de barro* (1933), en los que incursiona en lo que sería, aparentemente, la literatura costumbrista e indigenista.

Subrayo lo de “aparentemente” porque sus narraciones van mucho más allá de lo temático. Sí hay personajes de la etnia de los izalcos, que poblaban la región de Sonsonate, pero el manejo del lenguaje es lo que más destaca. En primer término, muestra un oído extraordinario (algún autor destacado, leí en alguna parte, decía que un escritor lo primero que debe tener es buen oído), pues “transcribe” al papel los giros lingüísticos y la sonoridad del habla de estos indígenas. Utiliza, desde luego, palabras típicas del país, alguien diría que demasiadas, pero la verdad es que ni falta hace consultar un vocabulario para entender de lo que están hablando o a lo que se refieren. Por si fuera poco, no se queda en el “color”; sospecho (nunca he estado en El Salvador, mucho menos en Sonsonate) que maneja el lenguaje de tal manera que consigue tropos y figuras sorprendentes. Tal vez un curioso antropólogo salvadoreño jamás encuentre a un

indígena que hable así, pero Salarrué consigue sin problemas la verosimilitud.

En el racimo de historias que integran *Cuentos de barro* hay ese lenguaje, pero también historias muy bellas, a veces por su aliento poético, a veces por la naturalidad o una “inocencia” cargada de un humor arrebujaado en los personajes o la situación, no en el autor. Esto, por el contrario, refleja la malicia de Salarrué. El tremendismo y lo patético, tan frecuentes en la narrativa indigenista, no asoman por ninguna parte, o si se vislumbran, es con sutileza muy objetiva, sin moralina, y a veces con algo de humor negro. No puedo dejar de mencionar que su sensibilidad de pintor le permite llevar paisajes y colores maravillosos a sus textos. Por algo ha sido calificado de modernista. Esta cualidad se hace más evidente en otros de sus libros, como *Trasmalo*, *Eso y más* o *La espada y otras narraciones*. Aclaro que la sonoridad y las imágenes y colores de los paisajes enriquecen la prosa y fluyen con una naturalidad sorprendente, no con intención de “hacer bonito” el texto.

Los *Cuentos de cipotes* acentúan muchas de las cualidades mencionadas, más una visión infantil. No se dice, pero la forma transmite la idea de cipotes (niños) contando alguna historia “pedestre” a otros niños. No son cuentos para niños contados por adultos, sino cuentos de niños contados a sus pares. Esto hace una de las grandes diferencias, y como se publicaban en los diarios, debe haber muchos más que los que yo leí y fueron editados en forma de libros. Los títulos de algunos de estos cuentos son más reveladores: “El cuento del gringuito regalante que da zapatos y no guante”, “El cuento del cadaverito chiquito y la loca Catapulta que onde vido vio”, “El cuento del alma que salía y la sexion espietista”, “El cuento del imprudente glis-glis, los chicos-chicotes y el culebrerío peligrante”, “El cuento de la

mula morida que creyó questaba viva y estaba tonta la pogre almita matere”, “El cuento del plantío volante, los intrusos pichiches de ultramundo, el vigilante rubicundo y el fracaso histórico”...

Sensible a la “forma” de los cuentos infantiles, que se apoyan mucho, o casi siempre en estribillos para el inicio y el cierre, Salarrué no la ignora y todos su *Cuentos de cipotes* comienzan con “Puesiesque” y cierran con “siacabuche, equivalentes al tan común “había una vez” (o muletillas similares: “A’i tienes que”, etcétera) y al “colorín colorado, este cuento se ha acabado”.

En pocas palabras, creo que Salarrué es un autor que debe ser rescatado.

Don Chipote y Sufrelambre

Mucho se ha dicho que los mexicanos estamos enfermos de gravedad, no porque estemos desahuciados (aunque sí), sino porque somos muy solemnes, serios, melodramáticos y cosas por el estilo. La irreverencia, el humor, la transgresión, son cuestiones que sentimos reñidas con la literatura y el arte en general. Algo que sea humorístico no es digno de tomarse en cuenta, a menos que se trate de los clásicos, porque a ellos sí se les perdona todo: el que hayan sido satíricos, burlones, escatológicos o similares.

Según parece, el criterio prevaleciente es que los temas serios, o dramáticos, son sagrados, por lo tanto, el tratamiento serio, por sacro, es lo indicado. Un escritor serio tiene prohibido coquetear siquiera con la sátira o el humor, porque al ser paradigmas del buen decir y la decencia, no hacerlo equivaldría a desafiar el canon, la moral y la estética y ética al uso. En otras palabras, estaría transgrediendo tales parámetros y cayendo en el cuestionamiento y la confrontación. La transgresión no es para las buenas conciencias.

Sin embargo, la literatura picaresca aparece en los programas de literatura, y la picaresca es transgresora por excelencia. Llama la atención, por otra parte, que en España encontremos numerosas muestras del género, a partir de *El Lazarillo de*

Tormes, pasando por la inefable y magistral *Vida del Buscón* de Don Pablos de Quevedo, y en nuestro país han sido pocos los seguidores de esta vía literaria. Sobre todo los encontramos en el XIX, desde Fernández de Lizardi hasta Guillermo Prieto y Ángel del Campo, pasando por Riva Palacio. Y aquí podría añadirse, aunque parezca mentira, a Ignacio M. Altamirano, de quien siempre se nos ha dado una imagen casi apostólica.

Esto de la picaresca lo menciono porque a raíz de la candidatura de Demián Bichir al Oscar, recordé *Las aventuras de don Chipote*, o *Cuando los pericos mamen* de Daniel Venegas, esta obra que podría considerarse la primera “novela chicana”, aunque Bruce Novoa escribe: “Es posible estudiar sus antecedentes (de la literatura chicana) y tradiciones remontándose hasta 1848, y quizá más allá, puesto que ha habido una constante actividad literaria realizada por mexicanos residentes en Estados Unidos a lo largo de estos años...”. Creo que hay algo de exageración en esta aseveración, porque “más allá” de 1848 mucho del territorio “chicano” era mexicano. Y si se localizaran autores en esa área, *strictu sensu* no eran “chicanos”, sino mexicanos.

Pero volvamos a lo nuestro. La novela de Venegas data de 1928 y fue publicada en Los Ángeles. Al decir de Nicolás Kanellos, fue un “inesperado hallazgo” para los investigadores que en ese momento (calculo que finales de 1970, inicios de la década siguiente) se dedicaban a rastrear los orígenes de esa literatura, husmeando en periódicos y libros editados del otro lado entre 1850 y 1940. *Cuando los pericos mamen* me llamó la atención por el tratamiento, que yo ubicaría en el ámbito de la picaresca. Los problemas de indocumentados y chicanos han sido tratados con frecuencia, sobre todo a partir de los años sesenta, pero escasean los textos humorísticos o picarescos. El de Venegas lo es. La narración presenta numerosas situaciones

humorísticas, personajes que saben hacer de tripas corazón y encontrar la salida ingeniosa en momentos críticos. Mas no solo eso, porque el lenguaje es otro de los rasgos sobresalientes, ya que aun cuando su autor era una persona preparada, según nos dice en la introducción Nicolás Kanellos, y de clase media, adopta el lado de los jodidos, de los trabajadores indocumentados sobreexplotados por el capital estadounidense.

Escrita en español por alguien de ancestros mexicanos, lo destacable es su conocimiento de los giros idiomáticos mexicanos, y sobre todo de los campesinos mexicanos. Refranes y dichos brotan oportunamente a lo largo del relato y referencias escatológicas tampoco faltan. No obstante, lo más extraordinario es que en la picaresca el pícaro es un sobreviviente, alguien que se las ingenia, siempre, para seguir existiendo, para comer, para tener lo indispensable aunque para ello deba pasar sobre otros. Don Chipote de Jesús María Domínguez es un alma de Dios (dirían en mi rancho), nada tiene de pícaro, pero sí Sufrelambre, su perro, que lo sigue desde que sale de su rancho rumbo al otro lado, en busca de mejor fortuna, o sea, para hacerse rico y tener con qué darles de comer y buenas cosas a doña Chipota y sus chipotitos. Pero termina convenciéndose de que un migrante mexicano se hará rico trabajando en Estados Unidos, cuando los pericos mamen: nunca.

A partir de *El compadre general sol*

Desde hace tiempo tengo intenciones de escribir algo sobre Jacques Stephen Alexis, ese injustamente olvidado, o tal vez únicamente soslayado, novelista haitiano, autor de, entre otras obras narrativas, *El compadre general Sol*. Para ser más preciso, esa idea surgió hace años, cuando, debido al terremoto en aquella isla, menudearon los reportajes al respecto, y en los suplementos y páginas culturales aparecieron muestras de la poesía y los poetas de Haití, mas no recuerdo que se haya mencionado a los narradores.

Desde entonces coloqué a mano los dos libros de Stephen Alexis que tengo y bajé de la red su *Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos*. Quise localizar otras dos obras narrativas, de ahí que fuera posponiendo la escritura de ese texto que deseaba fuera lo más completo posible.

Lo curioso, o tal vez paradójico, es que a pesar de lo antes dicho y del título de la columna, me temo que seguiré posponiendo ese artículo. ¿Por qué, entonces, el título de la columna? Porque los hechos recientes (estoy escribiendo esto el 5 de julio) y ver la novela de Stephen Alexis me llevó a reflexionar en algunas cuestiones de carácter literario que me parece sería necesario explorar.

JSA nació en Gonaives el 22 de abril de 1922. Sus padres, además de tener ancestros célebres como patriotas, disfrutaban de una buena posición económica. El padre, hombre de letras, llegó a ser embajador. Y publicó una novela de la cual solo tengo noticia y me parece muy atractiva por su título: *El negro enmascarado*. Ya desde temprano mostró preocupación social y fue militante comunista hasta mediados de abril de 1961, cuando fue asesinado por los *tontons macoutes*, en Haití. Era médico especialista en neurología y neuropsiquiatría, tal vez por eso son impresionantes los pasajes en los que se muestran cuestiones médicas, como los ataques de epilepsia de Hilarion Hilarius.

Cuando vi en mi mesa de trabajo los libros de JSA, recordé la fuerza de los ambientes y de los personajes marginados de sus relatos. Recordé que la mayoría de los mejores narradores latinoamericanos y del Caribe coincidieron con nuestro escritor en cuanto a sus inquietudes sociales y su capacidad y eficacia para tratar el ambiente y los problemas de los jodidos; de las clases bajas, los llamarían algunos, o de lo proletarios, dirían otros. Recordé a José Revueltas y a muchos otros que abordaban esos temas y presentaban tales caracteres sin caer en los vicios del realismo socialista y sí, en cambio, haciendo aportaciones a la poética narrativa. De esos autores surgió lo que JSA denominó realismo maravilloso, Carpentier lo real maravilloso y algunos otros realismo mágico.

Hubo otros autores (y autoras) que también presentaron en sus textos narrativos problemas sociales y políticos, como Magdalena Mondragón, que en su novela *Yo, como pobre...* disecciona el mundo de los basureros y la corrupción política dentro de ellos y del PRI, entonces llamado PRM. La relación de obras (buenas y malas) y de autores (buenos y malos, mexicanos y de otros países latinoamericanos) puede ser extensa. Lo

importante, y es lo que me llevó a escribir esta columna, es que de pronto intenté hacer memoria de los actuales narradores y me percaté de la ausencia de ese tipo de personajes, ambientes y preocupaciones en la narrativa de nuestros días. ¿Será porque ya no hay pobres y los problemas actuales se reducen a los del narcotráfico, la inseguridad, el derecho a decidir sobre mi cuerpo, el sexo seguro, la libertad para decidir mis preferencias sexuales y el ecocidio, entre otros de igual calibre? Lo digo así porque de ninguna manera pongo en duda la importancia de tales asuntos, pero ¿dónde quedó la voz de los jodidos?

Desde luego que los jodidos nunca han sido, creo, escritores famosos (aunque sí ha habido escritores jodidos, sobre todo en sus inicios, pero también a lo largo de su vida), pero no se puede poner en duda la existencia de escritores muy valiosos que han enarbolado la causa de los marginados, de los grupos depauperados y sin esperanza, víctimas de injusticias, abusos. Escritores que han sido portavoces, voceros de esas clases —que de manera reduccionista podríamos designar como todas las gamas de la pobreza—, de todo el drama que los acecha; y muchos de esos escritores no se han quedado en el ámbito de la denuncia, sino escrito verdaderas obras literarias.

El problema es quién va a escribir de esos temas y contradicciones actuales. Y lo lamentable es que tal vez sea no por incapacidad, sino por prejuicios.

Prolegómenos

I

¿Qué es eso? Es un “estudio preliminar, introductorio y simplificado” (Abbagnano). En este sentido, precisamente, la palabra es adecuada al texto de Jacques Stephen Alexis titulado *Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos*, presentado en 1956 en el Primer Congreso Internacional de Escritores y Artistas Negros, realizado en París, en La Sorbona.

A estas alturas de nuestra occidental civilización, una reunión de escritores y artistas negros puede parecer absurda, automarginadora e intolerante; sin embargo, en aquellos años el racismo y el *apartheid* eran cosa cotidiana en Europa, América y la propia África. Todavía no cuajaba en Estados Unidos la organización de Malcolm X y tampoco era evidente la beligerancia de los Panteras Negras y de otras organizaciones defensoras de los derechos de los negros. Es obvio que a los negros se les llamaba negros y no, eufemísticamente, afroamericanos. En síntesis, este Primer Congreso Internacional tenía una fuerte carga política, social, ideológica, además de estética. De ahí la importancia, me parece, de estos *Prolegómenos...*, de Stephen Alexis.

La sola mención de “realismo maravilloso” remite de inmediato a “lo real maravilloso” de Carpentier, que años antes

(1949) había publicado *El reino de este mundo*, con un prólogo, dicen los investigadores —mi edición no lo trae— en el que exponía sus ideas sobre lo real-maravilloso. Esta novela fue consecuencia de una visita que Carpentier realizara en 1943 a la isla caribeña, coincidiendo ahí con Wifredo Lam, Aimé Césaire y André Breton. El surrealismo estaba en su apogeo y se consideraba una corriente verdaderamente revolucionaria. Alexis, militante desde los dieciséis años del Partido Comunista, fundado dos años antes por Jacques Roumain, mostró siempre una actividad disidente contra los gobiernos de su país que obedecían como títeres a los estadounidenses, sin importarles que el grueso de la población estuviera en la miseria y muerte de hambre.

En los *Prolegómenos...*, que perfectamente podrían haberse denominado Manifiesto, Alexis realiza en su primera parte un análisis de la situación mundial y de su país, del azote del capitalismo y el imperialismo que repercuten negativamente en las expresiones artísticas y han dado pie a una respuesta en la que “todas las razas, todos los pueblos, todas las patrias se lanzan impetuosamente a la conquista de un estándar de vida por fin humano”. Enseguida hace una síntesis de la historia de Haití y comienza a analizar la cultura local, haciendo a un lado la idea, en su momento tan común, de que ahí solo había negros africanizados. Rescata la cultura de los pueblos indígenas (los taino-*Chemés*) que se encontraban ahí a la llegada de los españoles, a la que se añade lo que traen los españoles y posteriormente los negros, a lo que se suma la lengua francesa cuando fueron colonia de Francia; sin embargo, hace la distinción de que el francés como tal se redujo a las capas aristocratizantes, en tanto que el pueblo inventó y utilizaba el creole.

Jacques Stephen Alexis, en el recuento mencionado, apunta que “la cultura haitiana se dibujó progresivamente a partir del aporte decisivo africano, hasta el día de la independencia, el 1° de enero de 1804, en que la nación haitiana y su cultura en formación iban a proseguir un desarrollo autónomo”. Esta tendencia fue reforzada decisivamente por los negros bozales, llamados creoles por haber nacido ya en la isla. Sus aportaciones fueron desde la lengua hasta la música y las leyendas de tradición oral; “su originalidad y riqueza fueron cada vez más grandes —escribe Alexis— y todo aquello que se aportaba se fusionaba bien, puesto que, excepto la impronta francesa y occidental, todas las demás contribuciones reflejaban sociedades con un similar estadio de desarrollo histórico”. Esta propuesta, me parece, es interesante para un estudio más detenido de la cultura, sobre todo en países o naciones que fueron víctimas de colonización, pues, como él mismo escribe: “Las culturas de todos los pueblos son hermanas de distinta edad, pero hermanas”.

Por estas y otras líneas citadas, es evidente la mentalidad marxista de Alexis, lo cual, a su vez, implica que comulgaba con la filosofía materialista. De ahí surge una inquietud, creo, natural, si consideramos que en la cultura haitiana están muy presentes el vudú y los zombis. ¿Los niega Alexis en estos *Prolegómenos*...? ¿Los desprecia? ¿Qué plantea este notable narrador haitiano al respecto? Tendremos que dejarlo para la próxima columna.

II

El documento *Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos* de Jacques Stephen Alexis, presentado en 1956 en el Primer Congreso Internacional de Escritores y

Artistas Negros, prefigura algunos de los temas que se discutirían más tarde en el ámbito del marxismo. Lo interesante es que él no cuestionaba a los comunistas ortodoxos ni a la llamada estética marxista, pero la sorteaba para presentar una tesis que, siguiendo muchos principios y planteamientos del materialismo histórico, señalaba rutas nuevas. Desde luego que desde Marx se había librado la discusión en torno a cuestiones estéticas, y no fueron pocos los que se aventuraron (Lunacharski, Plejanov, Gorki, Lukacs) y hasta normaron la cuestión, pasando del nefasto realismo socialista al realismo crítico; no obstante, fue más o menos por el 57 cuando se inician los debates más serios al respecto, cuestionando las visiones estrechas y dogmáticas de la llamada “estética marxista”. Alexis era militante comunista desde la juventud, y siguió siéndolo hasta su muerte, ocurrida en 1961, cuando regresó a Haití para encabezar la revolución y lo aprehendieron los *tonton macoutes* duvalieristas, quienes lo torturaron y asesinaron.

Por 1957 se acentúa el debate sobre la estética marxista, y autores como Garaudy, Gisselbrecht, Sartre y muchos otros cuestionaron lo que hasta ese momento se había considerado como tal, por lo mismo, de alguna manera reivindicaron obras tachadas de burguesas o decadentes por los comunistas dogmáticos. El rasero que estos habían utilizado tenía que ser destruido. De ahí que un comunista militante desde su adolescencia, como Alexis, presentara planteamientos que se salían de la “línea del partido”. Pero no solo eso. Presentó su escrito en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, no obstante, puntualizó que esa idea de la negritud era un concepto populista o manejado por la clase gobernante (al menos en Haití) cuando le convenía, de ahí que demandara eliminar toda connotación racista, rescatar el carácter de clase de la

lucha que deberían librar los artistas y escritores, pero sin caer en los esquemas impuestos por los supuestos teóricos y papas de la estética marxista.

Frente a aquellos que privilegiaban “el realismo” en contraposición con lo fantástico, lo mágico, etcétera, argumentando que esas eran expresiones de sociedades primitivas, o actitudes metafísicas, Alexis exclama: “¡Maldito sea el realismo analista y razonador que no conmueve a las masas! ¡Bendito sea un realismo vital, ligado a la magia del universo, un realismo que estremezca no solo el espíritu, sino también el corazón y los nervios!”. Por lo menos las palabras magia y espíritu seguramente les provocaron un soponcio a muchos comunistas. Ahogados por el dogma no tomaban en cuenta que el realismo de Alexis no era un realismo artificial, falso, sino un realismo verdaderamente realista y de acuerdo a su realidad inmediata, pues “El arte haitiano presenta... lo real con su cortejo de objetos extraños, fantásticos, de ensoñación, de penumbra, de misterio y de mágico...”.

Y más adelante agrega: “¿Qué es entonces lo Maravilloso, sino el imaginario en el que un pueblo envuelve su experiencia, refleja su concepción del mundo y de la vida, su fe, esperanza, su confianza en el hombre, en una gran justicia, y la explicación que le encuentra a las fuerzas antagónicas del progreso?”. Y al ser el pueblo haitiano un crisol en que se mezclan sustratos taínos, africanos, españoles, franceses y de otras culturas occidentales, predominando lo africano, el vudú es algo arraigado en ellos, por lo tanto, es un aspecto de sus más fuertes creencias y sería absurdo ignorarlo; algo similar ocurre con los zombis. Seymour Menton afirma que Alexis censuraba (o condenaba, no recuerdo bien qué expresión utiliza) esa creencia, aunque, como veremos en otra ocasión, está presente en sus textos.

Creo que Alexis no condena ni niega la cuestión de los zombis, sino que los despoja de su carácter demoniaco, pues para él los zombis son individuos con exiguas facultades mentales, con deficiencias o minusválidos. Toma cierta distancia al jugar con la ambigüedad, pues entonces no habían avanzado tanto las investigaciones al respecto, pero como médico especialista en neurología es posible que intuyera raíces físicas o materiales en este fenómeno y rechazara categóricamente que eran producto de los “poderes” de un santón o brujo, mucho menos, como ya dije, se trataba de una cuestión diabólica. En pocas palabras, estos prolegómenos merecen un buen análisis.

¿Lo dijo o no lo dijo?

Cierto, fue en mayo. Pero no ha pasado mucho tiempo. Me refiero al 150 aniversario del natalicio de Sir Arthur Conan Doyle, a quien puede considerársele precursor de la investigación criminalística moderna, además de creador de uno de los detectives más célebres de la literatura —o tal vez lo primero fue consecuencia de lo segundo.

Por si fuera poco, ambos —creador y criatura— han sido cuestionados y polémicos. Uno, porque habiendo enarbolado el espíritu científico, el racionalismo y el método en sus escritos, y siendo médico de profesión, devino espiritista furibundo y cazador de haditas; y el otro, por ser un prototipo del héroe victoriano: soberbio, con algo —a veces mucho— de prepotencia, imperialista, egocéntrico, en alguna medida misógino e inteligente. (Lo reconozco, eso parece contradictorio, pues un hombre inteligente no puede odiar a las mujeres, ni siquiera alegando, como Sherlock Holmes, que el amor, como toda otra pasión, no puede anidar en un alma fría, serena y fanática del método.)

Los rasgos que le atribuimos a Holmes más parecerían defectos que atributos, no obstante es indudable que a pesar de ellos cautivó y sigue cautivando a mucha gente. No es el momento ni el lugar para meternos en cuestiones de la recepción, si acaso

podemos aventurar que el atractivo ha sido la confrontación del misterio con la inteligencia, la ecuación enigma-análisis, adobada con el peligro inminente.

Desde luego que Sherlock Holmes no fue el primer detective como tal, antes encontramos al célebre Auguste Dupin, investigador surgido de la febril imaginación de Edgar Allan Poe, y del cual no se expresa muy bien el mismo Holmes, que se considera superior a él. Tal vez porque el inglés consideraba más científicos sus análisis, pues el XIX estaba ya bastante avanzado y la mentalidad “positivista” campeaba tranquilamente, haciendo adeptos por toda Europa.

Empero, ¿cómo era Holmes? Según su compañero y “biógrafo”, el doctor Watson, era un hombre ignorante de cuestiones literarias, filosóficas y astronómicas; de política sabía muy poco, de botánica sabía algunas cosas, por ejemplo, lo referente a narcóticos y venenos, pero no más; sus conocimientos de química eran excelentes y los de geología bastante aceptables; los de anatomía podían considerarse buenos, pero poco sistemáticos; tocaba el violín, boxeaba y manejaba bastante bien la espada y el bastón, e indudablemente era un tremendo erudito en “literatura sensacionalista”. Suponemos que Watson se refería con esa expresión a lo que actualmente llamamos nota roja. Algo que el compañero de Holmes no menciona es la habilidad que tenía este personaje para disfrazarse, como se nos cuenta en algunos de los relatos.

¿Por qué asentábamos al principio que puede considerársele precursor, o incluso iniciador de la investigación criminalística moderna? En opinión de los estudiosos del tema, porque Conan Doyle, en los relatos protagonizados por Holmes, marca la transición de la investigación empírica a la científica. Quien haya leído algunas de las obras de este autor, recordará

que su capacidad de observación es asombrosa, pues detalles aparentemente insignificantes los vuelve significativos al asociarlos con sus conocimientos del entorno, de las costumbres, de lo social, del ser humano, o con información extraída de sus lecturas escandalosas.

Esa capacidad podía ser producto, como apuntan algunos de sus biógrafos, de su formación profesional, pues en aquella época los médicos debían diagnosticar al paciente basándose exclusivamente en la observación, tanto de la apariencia física como de los síntomas que presentaba o le contaba el enfermo, pues eran desconocidos todos los recursos que existen actualmente para revelar al médico (análisis diversos, tomografías, electrocardiogramas, rayos X, resonancias magnéticas, etcétera) los males del enfermo.

Al parecer, en aquellos años la policía ignoraba los pequeños detalles y desechaba los datos que no encajaran con la hipótesis elaborada inicialmente, lo opuesto a la concepción de Holmes, que condenaba a los detectives de Scotland Yard porque teorizaban antes de analizar cuidadosamente las evidencias, de manera que acababan deformando los hechos para ajustarlos a la teoría, en vez de adecuar esta a los hechos. De ahí su frase: “Cuando se ha eliminado todo lo que parece imposible, lo que queda entonces, aunque improbable, se considera como verdad”.

Lo anterior puede adquirir más cuerpo y sentido si le añadimos dos juicios más: “No debe confundirse lo insólito con lo misterioso. Cuanto más ordinario es un crimen, más misterioso también, ya que estarán ausentes las características o peculiaridades que puedan servir de punto de partida a nuestro razonamiento”. Y: “En la resolución de un problema, lo principal es la capacidad para razonar hacia atrás. Es una habilidad muy

útil y muy fácil, pero que la gente no practica mucho. Cuando hablo de razonar hacia atrás, quiero decir analíticamente”.

Por si fuera poco, Sherlock fue pionero de métodos o técnicas científicas que ahora pueden considerarse “obvias” en una investigación, pero no lo eran en su tiempo. Por ejemplo, la balística, las posibilidades de la grafología, el estudio de las huellas digitales o también la posibilidad de averiguar en qué máquina de escribir había sido escrita una nota, porque “no hay dos máquinas que escriban igual”.

De ahí que sea incomprensible cómo el creador de este personaje de mentalidad eminentemente racional, científica y positivista, haya sido defensor del espiritismo y fuera engañado por unas niñas que le enviaron la fotografía de unas hadas en el bosque de Cottingley. Al parecer, la emoción o los sentimientos pueden, si las circunstancias se presentan, dominar lo racional, pues hay quienes dicen que fue la muerte de su hijo mayor lo que llevó a Doyle al espiritismo, pero también hay quienes sostienen que eso es una falacia. El misterio persiste, quizá haría falta un Sherlock Holmes para descifrar la incógnita.

Y para terminar, diremos: No lo dijo. Sí, me refiero a la famosa frase “Elemental, mi querido Watson”, que supuestamente pronuncia Holmes cuando su amigo le pregunta cómo solucionó determinado caso. En los libros no está, sí en las películas. Pero, como diría otro personaje de nuestro mundo fílmico nacional: “Eso... no tiene la menor importancia”.

Carpentier, espacio y arte de birlibirloque

Estas líneas solamente son una aproximación al tema del espacio y la estrategia narrativa en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier; pero también toman en cuenta la controvertida idea del “realismo mágico” y tratan de exponer por qué este novelista es un hábil prestidigitador y ventrílocuo. El presente análisis aborda solamente los capítulos de la novela que me parecieron más adecuados para el propósito: “El gran vuelo”, “La llamada de los caracoles”, “Crónica del 15 de agosto” y “La noche de las estatuas”.

El manejo del espacio

El lugar para la puesta en escena de una secuencia narrativa contribuye de manera importante a lograr tanto la articulación adecuada de los elementos del relato como la eficacia de su funcionamiento. Cuando la ficción no tiene que ser congruente con situaciones de carácter histórico, el escritor puede armar escenarios que respondan a sus necesidades de composición, pero cuando esto no ocurre y debe respetar determinados estatutos, busca la forma de construir con coherencia el ámbito adecuado. Esto es lo que hace Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*.

Los espacios abiertos. Carpentier no es muy afecto a utilizar como escenarios grandes superficies a la intemperie. Cuando por necesidad —impuesta por la historia o los requerimientos argumentales— debe manejarlos, busca la manera de reducirlos para crear la atmósfera en la cual se siente más a gusto: el espacio cerrado.

Por ejemplo, en el capítulo llamado “El gran vuelo”, en el cual presenta la ejecución de Mackandal, el autor delimita físicamente la Plaza Mayor: estaban las tropas, la iglesia y edificios cuyos balcones eran usados como palcos “de un vasto teatro”. El símil cierra de inmediato el espacio y el efecto es reforzado cuando, pocas líneas más abajo, leemos: “Los negros esperaban un espectáculo [...] una función de gala para negros.” La muchedumbre y lo cerrado del espacio permite a Carpentier el juego de manos mediante el cual Mackandal muere en las llamas, pero al mismo tiempo, para sus adeptos, sigue “en el reino de este mundo”. Al avanzar la acción, el espacio abierto del capítulo se reduce al ámbito de la alcoba de Lenormand de Mezy, y todavía más: se estrecha a un minúsculo lugar de grandes perspectivas, es decir, al útero de una cocinera a la que Ti Noel preña de jimaguas (gemelos) esa misma noche. Sin mucho esfuerzo se percibe el manejo binario de opuestos: muerte-vida, abierto-cerrado, negro-blanco. También, con increíble habilidad, Carpentier plasma en ese pasaje el ensanchamiento del futuro, o por lo menos la existencia de este encarnado en lo que va a nacer.

Por necesidad argumental el autor maneja un espacio abierto en “La llamada de los caracoles”. En este caso el capítulo se inicia cuando Monsieur Lenormand de Mezy cavila, disgustado, sobre la piedad hacia los negros que desde París manifiestan e imponen a sus colonias los gobernantes; y todavía

más le molestan los absurdos seculares concebidos por utopistas europeos de toda laya. Amargado por sus reflexiones sale (Carpentier nunca precisa el lugar en el que estaba el personaje) “hacia el batey de la tabaquería” en busca de una adolescente negra para saciar su erotomanía. En ese momento se escucha, a lo lejos, el sonido de una trompa de caracol, al que siguen otros desde muy distintos rumbos y distancias. Ahora el achicamiento del espacio es producto del avance gradual del sonido de las conchas. Esta amenaza lejana llega abruptamente: del barracón principal de la hacienda escapa la voz de un guamo (trompa de caracol). Todavía nada concreto. Se trata de una acción subjetiva que aterra a Lenormand de Mezy y lo impulsa a ocultarse “detrás de un macizo de buganvillas”. De nuevo hay un salto repentino de lo abierto a lo cerrado. Aquí, Carpentier cambia el punto de vista (solamente una alteración en el matiz), para abrir su espacio, pero apoyándose sustancialmente en las acciones colectivas, aunque sin olvidar la necesidad de manejar la singularización como recurso para lograr efectividad narrativa.

Después de una rápida mirada sobre el conjunto y los hechos que ocurren dentro de la mansión, incluso en el sótano de la misma, el autor concentra la mirada en Ti Noel para apuntar la salida hacia un espacio intermedio, que no es el de las profundidades cerradas del sótano, pero tampoco la anchura exterior del batey. Se supondría que tal espacio es la alcoba de Mademoiselle Floridor; no obstante, literalmente, el espacio es más reducido y carnal: el cuerpo de la frustrada actriz y esposa de Monsieur Lenormand de Mezy.

Los espacios cerrados. La iglesia de Limonade es el escenario de la primera secuencia del capítulo denominado “Crónica del 15 de agosto”. Arrancamos de un espacio cerrado y denso, como es el de cualquier iglesia. Un espacio delimitado

física y psicológicamente, que le permite a Carpentier centrar sus esfuerzos en la creación de una atmósfera propicia a la escena que presentará: el ataque de apoplejía que sufre Henri Christophe, el desvanecimiento del polémico sacerdote Juan de Dios González y, de manera sugerida, el inicio del fin del regimiento de Christophe.

Desde las primeras líneas del capítulo el autor da relieve a la sensualidad, o para ser más específico, a los olores: las fragancias que menciona en latín el sacerdote (*Quasi palma exaltada sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho. Quasi oliva speciosa*) y los aromas que percibe la reina María Luisa (“hallaba aquella mañana una misteriosa armonía entre el olor del incienso, la fragancia de los naranjos de un patio cercano y ciertas palabras de la Lección litúrgica que aludían a perfumes conocidos”). De los sentidos se traslada el peso de la narración hacia las sensaciones de Henri Christophe (“sentía su pecho oprimido por un inexplicable desasosiego”). De aquí es casi natural y obligado seguir hacia algo más profundo: “el rey se sentía rodeado de fuerzas hostiles”, lo que engendra en nuestro personaje la sospecha: “en alguna casa retirada [...] habría una imagen suya hincada con alfileres o colgada de mala manera con un cuchillo encajado en el corazón”. El tránsito del exterior al interior ha sido vertiginoso, extremadamente efectivo, pues de ahí en adelante todo cuanto ocurre en el exterior es, en realidad, desde la perspectiva del interior de Christophe alterado tanto por sus suspicacias como por los pródromos del ataque apoplético y la crisis del mismo.

El tránsito inverso al antes descrito se inicia cuando Christophe yace en el piso y sabemos que en “sus oídos crecía un ritmo que tanto podía ser el de sus propias venas como el de los tambores golpeados en la montaña”. Lo trasladan al Palacio

de Sans Souci, lo recluyen en el dormitorio; paulatinamente salimos de él hacia otras habitaciones del Palacio y por medio de rumores que bien pueden ser “tambores en la montaña”, que a veces se mezclan con el bisbiseo de los rezos en palacio, el espacio se neutraliza, se transforma en una especie de limbo, en algo impreciso, simultáneamente abierto y cerrado.

Otro es el tratamiento que Carpentier da al espacio cerrado en el capítulo “La noche de las estatuas”. Aquí partimos de una secuencia muy familiar que ubica geográficamente la acción, pero también y fundamentalmente prepara el final. En el cuadro inicial participan la reina María Luisa y sus hijas Amatista y Atenais, que en el ocio disfrutaban de un caluroso verano en Roma, en las habitaciones del palacete que ocupan. Con un sencillo “También Solimán se sentía feliz en aquella Roma estival”, pasamos de un espacio cerrado a otro abierto, en ambos casos bastante genéricos. Después de presentarnos al Solimán que han configurado las nuevas circunstancias, el narrador lo planta en el Palacio Borghese, donde tiene una amante que está al servicio de la mansión. Se trata de un espacio cerrado, la habitación de la servidumbre, aunque cabe señalar que el resto de las áreas del castillo están casi abandonadas porque los amos están de viaje. Carpentier da otra vuelta, y decisiva, a la tuerca con las siguientes líneas: “Una noche en que Solimán y la piamontesa habían quedado solos en la cocina por lo tardío de la hora, el negro, muy ebrio, quiso aventurarse *más allá* de las estancias destinadas al servicio. Luego de seguir un largo corredor, desembocaron a un patio inmenso de mármoles azulados por la luna [...] Alzando y bajando el farol de andar por las calles, la piamontesa descubrió a Solimán el mundo de estatuas que poblaba una de las galerías laterales. Todas eran de mujeres desnudas [...] algunas de esas señoras [...] huían de

hombres bicornes, con las patas de chivo, que *algún parentesco debían de tener con el diablo*” (las cursivas son mías).

Insisto en que la vuelta de tuerca es decisiva porque, si bien la pareja sale de un espacio físico reducido como la cocina, y entra en un espacio físico más amplio, como el “patio inmenso”, narrativamente se está pasando de un espacio ambiguo a otro que la penumbra disminuye psicológicamente. Esto lo subraya Carpentier al manejar que el farol (equivalente a la luz de una palmatoria) era la fuente lumínica que le descubría a Solimán el mundo de las estatuas. En otras palabras, ese espacio, subjetivamente, no rebasaba el ámbito que puede abarcar la luz de una bujía. Resulta, pues, un lugar psicológicamente más estrecho, y se incrementa la merma cuando la amante abre una puerta, baja el farol y deja el acceso libre para que Solimán entre en el gabinete donde hay una sola estatua. En ese momento se da una convergencia: espacio físico (se trata de un gabinete, que por definición es estrecho) y espacio psicológico también mínimo (la luz escasa, ya que la mujer bajó el farol), lo que conduce a una proximidad excluyente, una concentración de todos los sentidos en el sentido del tacto: “Palpó el mármol ansiosamente, con el olfato y la vista metidos en el tacto”. El adentramiento se acentúa porque al tocar el mármol se le aguza la memoria: entonces recuerda las formas y reconoce empavorecido que esa “estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido”.

Después de haber cerrado tanto el espacio psicológico, se da la eyección mediante los gritos de Solimán. De nuevo se abre el espacio paulatinamente, la iluminación crece con candiles y faroles de sirvientes y gendarmes. El negro huye violentamente del Palacio y más tarde enferma. Se refugia en la residencia de la exreina María Luisa y sus hijas, quienes cuidan de él porque

aparentemente “había sido agarrado por el paludismo de los pantanos Pontinos”, pero en realidad su mal es anímico.

Como puede verse, la escena con la que inicia el capítulo y que daba la impresión de tener algo de gratuita, pues los pasajes más intensos son los que vive Solimán, al final del capítulo muestra plenamente su función.

La estrategia narrativa

Aunque resulta obvio, no está de más recordar que los narradores generalmente se proponen alcanzar cierto efecto con un texto. Para lograrlo deben recurrir a procedimientos o artificios, deben utilizar una serie de técnicas literarias; deben articular con *eficacia* el conjunto. Esto es lo que podemos denominar estrategia narrativa, y que en síntesis es: los recursos de que se vale el narrador para lograr el efecto que se propone con anticipación.

La estrategia utilizada por Carpentier en *El reino de este mundo* (cuya primera edición data de 1949) resulta en verdad sorprendente. Es difícil encontrar otro autor tan realista que al mismo tiempo logre alturas fantásticas extraordinarias, que para algunos son “mágicas” aunque nada tengan de ello.

La llamada “magia” de Carpentier es producto de sensualidades exacerbadas, procesos psicológicos, mentalidades surcadas por atavismos y en circunstancias complejas. En consecuencia, podría decirse que “la magia” de Carpentier es en realidad una extraordinaria capacidad de prestidigitación y ventriloquia. Esto no se propone peyorativamente, sino como un reconocimiento a su talento y a su capacidad para fabular y manejar las palabras de manera que hace aparecer lo fantástico como verdad frente a sus criaturas y lectores.

Un enorme animal metafísico

Si le preguntáramos a lectores contemporáneos el nombre de cinco escritores (narradores) latinoamericanos de gran peso, apostaría que el primero en ser mencionado sería Jorge Luis Borges, después Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y... es muy posible que nadie, o muy pocos, se acordarían de Ernesto Sábato.

El pretexto para tal omisión podría ser que desde 1998 no han aparecido nuevas obras de este enorme autor, del cual Thomas Mann dijera: “Novela impresionante”, refiriéndose a *El túnel*, la primera que publicó, después de haber renunciado a su carrera como científico. De su siguiente novela, *Sobre héroes y tumbas*, Witold Gombrowicz se expresó con las siguientes palabras: “No conozco ninguna obra que introduzca mejor en los secretos de la sensibilidad contemporánea de la América Latina, a sus mitos, a sus fobias, a sus alucinaciones... pero su contenido es universal, atravesado por la prodigiosa metáfora del Informe sobre ciegos”.

En el año antes mencionado publicó *Antes del fin*, volumen en el que incursiona una vez más en ese mundo de reflexiones y juicios plasmados en textos que recogen sus puntos de vista sobre temas diversos, inquietud que asomó desde *Uno y el universo*, su primer libro. Su vocación lo ha llevado por el

camino de los filósofos, mas no para filosofar sistemáticamente, sino para pensar. Además de excelente narrador, Sábato es un pensador inquietante.

Otro motivo para tener arrumbado a Sábato, por cierto bastante soterrado, debe ser su

posición política, plenamente antiimperialista —palabra bastante olvidada en este mundo globalizado—, de izquierda y siempre a favor de los desposeídos. Pero, al mismo tiempo, también siempre consecuente consigo mismo y alejado de dogmas. Es lo que otrora se denominaba, con cierto dejo peyorativo, un “francotirador”, y por lo mismo, desde esa perspectiva miope, era un burgués para los izquierdistas y para los burgueses era un vil comunista. Escribí “era” porque esa caterva ya se olvidó de él, que dejó de escribir por problemas de la vista.

En su libro *El escritor y sus fantasmas* hay unas líneas que, me parece, lo pintan de pies a cabeza, aunque él no sea solamente narrador: “El escritor de ficciones profundas es en el fondo un antisocial, un rebelde, y por eso a menudo es compañero de ruta de los movimientos revolucionarios. Pero cuando las revoluciones triunfan, no es extraño que vuelva a ser un rebelde”.

Habrán quienes vean en estas líneas rasgos de una ideología reaccionaria cuando es todo lo contrario. Lo que encierran es una acendrada y confesa vocación libertaria, ajena a dogmas, partido, conformismos y “gratitudes”. El volver a ser rebelde no significa hacerse reaccionario o retardatario, sino exigirle a la revolución que no se aburguese y mucho menos que por afanes pragmáticos claudique. Es, en pocas palabras, el exigirle a la revolución que no deje de ser revolucionaria y que no pierda de vista que las revoluciones no tienen como objetivo tomar

el poder para demostrar la pertinencia de algunas teorías o planteamientos filosóficos, sino beneficiar al hombre concreto.

Fue presidente de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), encargada de investigar las atrocidades y crímenes cometidos por los militares golpistas en Argentina. El informe se publicó en 1984 con el título de *Nunca más*, con un prólogo sin firma que, no obstante, se le conoce como el Informe Sábato. Cinco años después Carlos Menem indultó a los militares y Sábato condenó y repudió por inicua la indulgencia del presidente argentino.

Su vida ha sido una vida de lucha contra las injusticias y por el hombre íntegro. En uno de sus textos de *El escritor y sus fantasmas*, afirma que “toda novela es una novela de hombres, y el hombre es un animal metafísico...”. Se pronuncia a favor de lo que denomina novelas profundas, las cuales no pueden no ser metafísicas, porque debajo de todas las cuestiones inmediatas y cotidianas en las que se debaten los hombres “están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia”. El hombre, para serlo, debe ser un animal no político, sino metafísico. En otras palabras, debe estar en perpetua agonía.

Creo, por eso, que Ernesto Sábato es un enorme animal metafísico, al que creí necesario recordar y celebrar ahora que acaba de recibir la presea José Hernández, justo al cumplir noventa y nueve años. Hombres de su estatura merecen cumplir cien, doscientos y más años.

De rupturas a rupturas

En una de las charlas que Julio Cortázar dio en Berkeley en 1980 (la transcripción fue publicada recientemente con el título *Clases de literatura*), expuso a los oyentes que en su camino como escritor había pasado por tres momentos muy definidos: el estético, el metafísico y el histórico. Repasé en mi memoria cuanto había leído de él y me di cuenta de que estaba bien fundado lo que decía. Tal vez el azoro apareció de inmediato en la cara de sus oyentes o discípulos berkeleyanos, pues enseguida procedió a exponer las razones de su clasificación, explicable por completo para quien conozca la obra de Cortázar.

La etapa que él denomina estética corresponde a ese momento por el que todos (o casi todos) hemos pasado, cuando creemos ciegamente que “lo estético” es lo único que importa, que el realismo o las inquietudes sociales, políticas, filosóficas y hasta las existenciales dañan las obras; insisto, creo que todos comenzamos así, pero algunos se quedan ahí, suponiendo que esa actitud incrementará el “valor literario” de sus obras. Nunca, en esos momentos, se nos ocurre preguntarnos qué es “lo estético”, nos perdemos en esa falacia del “arte por el arte” y, lo que es peor, a veces creyendo que estético quiere decir bonito. Cortázar puntualiza que en esa etapa los jóvenes de su generación y él mismo no ignoraban lo que estaba ocurriendo

en el mundo —por ejemplo, la guerra civil en España— y en su propio país, sino simplemente lo consideraban ajeno a sus preocupaciones literarias. Al parecer no se daban cuenta de que un escritor es también un hombre que existe en un momento histórico, en una circunstancia que es más que solo literaria. De ahí que para ellos lo importante era estar al día en cuanto a las obras que aparecían en Europa para tomarlas como modelo a seguir; lo otro, su circunstancia —diría Ortega y Gasset—, estaba ahí, pero no los tocaba. En el mejor de los casos, les preocupaba estar en la vanguardia, romper con las formas literarias gastadas, así como con los temas, desde su punto de vista, obsoletos. Eran autores de ruptura.

Posteriormente, su segunda etapa, la que denomina metafísica (en realidad, creo, es existencial), corresponde al momento en el que decide aventurarse en la escritura de novela. Dejaré a un lado los detalles de todo el proceso, el caso es que percibió que en sus cuentos los personajes estaban ahí para responder a los requerimientos de la ficción, por más fantástica que esta fuera; eran el pretexto para que “lo fantástico pudiera irrumpir”. Fue a partir de su cuento “El perseguidor” que comenzó a tomar conciencia de que su personaje ya no era una figura para que surgiera la fantasía, sino que el personaje se había convertido en el centro del cuento, había adquirido una relevancia que desbordaba lo fantástico.

Para ese entonces ya vivía en París. Lo agobiaba la realidad y se sentía en una abrumadora soledad, por ello comenzó a descubrir al prójimo, la importancia de ese otro que era él mismo. Se dio cuenta de ello en medio de atentados, terrorismo, represiones, masacres. Eran los años de la guerra de Argel y para ambos países —Francia y Argelia— las consecuencias eran trágicas. Luego, la Revolución cubana lo sedujo poderosamente

y cuando, dos años después del triunfo, lo llamaron para ser jurado en el Premio de Casa de las Américas, pudo quedarse en la isla y convivir con aquel pueblo que carecía de todo y luchaba día con día para hacer avanzar la revolución. Era un pueblo admirable. A su regreso, comenta en la charla, sintió que había dejado de ser argentino y era latinoamericano. La historia arraigó en él con fuerza y con ella su conciencia histórica. Sus textos tomaron un cauce distinto y respondieron a una causa. Se pronunciaron de nuevo por la ruptura, sin renunciar por ello a nada y sin aceptar oportunistamente el entonces llamado compromiso, pero comprometiéndose en verdad con la realidad de Latinoamérica y con su escritura. Coincidentemente, nuestro continente comenzó a surgir en el mundo.

Eso ocurrió, calculo, más o menos cuando los autores europeos, principalmente los franceses, sostenían que la novela (escribió Jean Ricardou en alguna parte) dejó de ser la escritura de una aventura para convertirse en la aventura de una escritura. Los personajes se transformaron en pronombres y no pocos novelistas llegaron a afirmar que ellos no escribían sus obras, que estas se habían escrito solas; ellos habían sido solamente una especie de médium utilizado por las palabras. También había ruptura ahí, pero... ¿hubo cambio en ellos?

La lucha en *Las batallas en el desierto*

“La novela ya no es la escritura de una aventura sino la aventura de la escritura”. No recuerdo si lo leí o lo escuché, tampoco dónde ni cuándo, mucho menos el autor. El caso es que de inmediato metí el enunciado entre interrogaciones. Cada vez que necesito realizar algo de gimnasia, rescato la oración para rebatirla. También lo hago cuando algún colega o alumno se afana en velar sus textos con algo de magia o esoterismo. Esto último generalmente lo hacen para curarse en salud, es decir, echarle la culpa a las “fuerzas oscuras” de lo que ellos no supieron hacer.

En la segunda mitad del siglo pasado se manejó hasta el hartazgo la idea de esa especie de literatura por generación espontánea. No eran pocos los que afirmaban, por ejemplo, que ellos no escribían sus novelas, que sus novelas se escribían solas. El oficio de escritor, en consecuencia, era más bien el de ejercer como médium. Podríamos bordar al respecto en el vacío, pero prefiero hacerlo tomando como referencia *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. Quien haya leído esta novela, sabe que el relato fluye con la suavidad y sabor de una “novela de educación” (así denominada por Bajtín, género al que antes se le conocía como de “educación sentimental”). Es en el último apartado o capítulo donde JEP efectúa una

pirueta insólita. Para algunos críticos o analistas de las letras, a partir de ese momento, en *Las batallas...* se resquebraja la verosimilitud que cuidadosamente venía construyéndose: se rompe la ilusión autobiográfica y se cuestiona la veracidad de la historia narrada. Porque al final Carlos (el joven protagonista) renuncia al recuerdo como vehículo de la escritura y se instala definitivamente en el terreno de la imaginación, poniendo en duda la existencia de Mariana. Repentinamente la evocación se vuelve conjetura.

Por lo menos eso comunican las siguientes líneas de Hugo J. Verani en un ensayo dedicado a estudiar esta obra: “De aquí en adelante se cuestionan las ‘verdades’ que sustentan al texto y se pasa, sutilmente, de la historia social a la invención de una realidad, acentuándose el proceso de construcción verbal”. Ya puesto el razonamiento en esa línea, la siguiente estación es considerar que: “Al cuestionarse la veracidad de la historia narrada, lo imaginario se independiza y consolida, absorbiendo y relativizando la realidad empírica. Se plantea, de hecho, un problema fundamental de la literatura: crear la ilusión de que nada existe fuera de la realidad verbal, construir un mundo válido por su carácter ficticio que se impone por su verosimilitud de experiencia vivida”.

Me parece temerario aseverar que un problema (podría entenderse, también, como objetivo) fundamental de la literatura sea “crear la ilusión de que nada existe fuera de la realidad verbal”. En el mejor de los casos, podría decirse que ese es un problema que le quita el sueño a cierta literatura, a algunos autores y en una época determinada.

Ahora bien, ese salto brusco, esa pirueta realizada para ir de una historia de educación (*Bildungsroman*) a un relato fantástico, plantea la incógnita: ¿Debemos pensar que el motivo fue un

repentino remordimiento de conciencia del autor, al percatarse de que su novela era realista en exceso y la moda demandaba marginar esa actitud y en su lugar “construir un mundo válido por su carácter ficticio que se impone por su verosimilitud de experiencia vivida”?

Para mí, sería infundado pensar que JEP intentó literaturizar a ultranza su relato, es decir, llevarlo a ese espacio que —cuando se refería al llamado “mundo moderno”—denunciaba Gogol: “El temible reino de las palabras usurpando el lugar de los hechos”. ¿Podemos tomar entonces el relato como una alegoría, como una metáfora? En ese caso, metáfora ¿de qué? En ese último capítulo podríamos aventurar que no se trata de algo “fantástico” el hecho de que Mariana, Jim y su mundo hayan “desaparecido”, sino que con ese recurso se está enfatizando la capacidad del autoritarismo y de las posiciones de poder que se han manejado a lo largo de la novela. Es decir, se estaría subrayando la capacidad de la autoridad (¿gobierno?, ¿Estado?, ¿alto funcionario?, ¿clase social?) para hacer la historia a su gusto y conveniencia. Indicios que apoyarían esta opción los encontramos cuando Carlitos está indagando en el edificio sobre lo ocurrido con Jim y Mariana, y recaba las siguientes impresiones y palabras: “En todos los departamentos *me escucharon casi con miedo...*”; “No te metas en lo que no te importa *ni provoques más líos...*” (el subrayado es mío); también es significativo que don Sindulfo, portero del edificio, sea amigo del padre del dueño del inmueble, que coincidentemente es el Señor (amante de Mariana y padre putativo de Jim). El *establishment*, parecería estarnos diciendo el narrador, es capaz no solamente de reprimir los sentimientos, apetitos e ideas de un niño, sino que también es capaz, en su “advocación” de Estado, de borrar lo que se le antoje y escribir la historia que quiere. Y

lo que es peor: no solamente el *establishment* es culpable, sino también la sociedad, la gente, que carece de memoria histórica y se concreta a digerir la que se le da ya masticada: “No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia”. En este caso, resulta obvio que no se estaría jugando a convertir en “fantástica” la historia, sino de mostrar la otra cara de la moneda.

No puedo cerrar este brevísimo comentario sin añadir que la necesidad de releer esta novela —de pasarla por nuevos cedazos—, se debe a que estoy convencido de que fueron muchas las circunstancias y no menos los factores que concurrieron en su concepción, en el tramado y en su escritura. Es posible, por último, que el entorno y las circunstancias se hayan desprendido, en esta obra, de una lucha más intensa y profunda. Porque, como escribió Bajtín: “La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo”.

A casi un año

I

Hace poco menos de un año me invitaron a participar en una mesa de homenaje a Emmanuel Carballo; habían transcurrido pocas semanas de su fallecimiento. Acepté de inmediato y preparé un texto que a la postre no leí. Opté por improvisar, pues lo que había leído en la prensa y lo que escuchaba eran elogios a una de su obras, sin lugar a dudas emblemática e imprescindible, pero —intencionalmente o por omisión— ignoraban el resto de sus obras; y los esbozos biográficos aludían siempre al mismo Carballo y a su *Protagonistas de la literatura mexicana*. No recuerdo que nadie mencionara, por ejemplo, su *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, o *El periodismo durante la guerra de Independencia*, o *Ya nada es igual*, *Notas de un francotirador...* en fin, sus otros libros, algunos de ellos cargados de crítica implacable, por momentos despiadada y hasta cruel a obras y autores contemporáneos. No hacía concesiones ni a santones ni a los amigos por ser amigos; esto le valió, obviamente, enemistades a diestra y siniestra, y casi siempre vitalicias. Para mí, eso que algunos llaman “crítica positiva” no son más que halagos, apapachos y similares: la crítica siempre es crítica, sin adjetivos, por eso no entiendo cuál es la “crítica

negativa”, de la cual acusaban con frecuencia a Carballo. Creo que los escritores e intelectuales mexicanos sufrimos de un infantilismo atroz: si alguien nos “critica”, nos señala fallas o errores, nos recrimina desaseo en la escritura, epigonismo mal embozado o falta de originalidad, de inmediato hacemos un puchero, soltamos el llanto y nos alejamos indignados del canalla que no festejó la “gracia” que hicimos. Los críticos, al parecer, deben estar ahí para celebrar cuanto hagamos. Si su comportamiento es lo contrario, resultan incómodos y hasta detestables. A lo largo de su trayectoria Emmanuel tuvo tales experiencias numerosas veces, solo porque se atrevía a decir lo que pensaba de alguna obra o escritor. Incluso cuando sabía que se colocaría contra la corriente. En ocasiones, tal vez, se equivocó, pero en principio nunca estuvo dispuesto a solapar a nadie, tampoco a la lisonja fácil solo para estar a la moda o con la mayoría. Era esencialmente contestatario, beligerante y provocador, mas no por pose sino por convicción.

Desde sus inicios en el medio intelectual y cultural, en Guadalajara, dio muestras de empeño creativo y criterio renovador. Se trasladó a Ciudad de México en 1953 con el propósito de, en principio, entrar al Centro Mexicano de Escritores y dar salida a sus impulsos e inquietudes literarias. Fundó o contribuyó a la creación de varias revistas culturales, dirigió revistas y suplementos culturales y colaboró en otros que hoy por hoy son paradigmáticos; impulsó la realización de la primera exposición de escultura abstracta en México; en fin, siempre fueron evidentes su actividad, energía y desenfado. Por los años cincuenta fue el *enfant terrible* de la literatura mexicana. (Una espléndida y apretada semblanza la hace Beatriz Espejo en el “Estudio preliminar” del libro Emmanuel Carballo: *Protagonista de la literatura mexicana*, publicado por la Universidad

de Monterrey en 2004), por ello no insistiré en lo que respecta a su faceta literaria).

En la ocasión mencionada al principio de esta columna, no hablé de su desempeño como crítico, tampoco del importante papel que jugó como editor y difusor de las letras mexicanas. Me propuse hablar, muy brevemente, del hombre fiel a sus ideas, congruente con sus principios, y que para nada gustaba de andar navegando con bandera ajena ni presumiendo de lo que no era. Él mismo declaraba ser un francotirador, es decir, un individuo solitario que no se apoyaba en otros para disparar a un objetivo. En otras palabras, nunca perteneció, que yo sepa, a ninguna organización de izquierda, tampoco se ubicaba como comunista, revolucionario o proletario. Se decía pequeñoburgués; no obstante, desde esa posición se manifestaba a favor de las causas revolucionarias de México y de Latinoamérica.

Su compromiso no era de dientes para afuera, pues participó en alguna huelga de hambre, siguió puntualmente el desarrollo de la Revolución cubana y manifestó su simpatía por este movimiento (lo cual, reconozco, no tiene nada de heroico, pues entonces eran muchos los intelectuales que defendían a la Revolución cubana); se entusiasmó con el Movimiento Estudiantil del 68 y estuvo en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre. De esta faceta y otras muy importantes hablé ese día y escribiré en mi próxima columna.

II

En mi columna anterior dije que en esta oportunidad abordaría algunos aspectos de Emmanuel Carballo que han sido eludidos en cuanto semblanza se hizo después de su fallecimiento.

Fundó la editorial Diógenes, con el apoyo de don Rafael Giménez Siles, quien sabía mucho de libros y cuestiones editoriales; en su país, durante la República, organizó las bibliotecas ambulantes, unos vehículos con estantería y libros que recorrían las poblaciones más pobres y olvidadas para acercar los libros a la gente de escasos recursos. Aquí, don Rafael fundó, en su momento, la increíble Librería de Cristal de la Alameda y Empresas Editoriales, que editó varias colecciones, algunas de ellas con títulos emblemáticos e inconseguibles actualmente. Recuerdo, de manera muy especial (siempre quise tenerla y nunca lo conseguí) *La comedia humana*, de Balzac, en volúmenes preciosos y con pasta dura. Emmanuel había colaborado muy cerca de este español singular y encomiable por cuanto hizo por crear una cultura del libro en nuestro país. Reconocía el talento de Carballo y escuchó sus ideas respecto a colecciones y autores nacionales.

Emmanuel, como ya lo he dicho, era beligerante, desenfadado, irreverente (aunque no por eso dejaba de reconocer el valor de algunos autores *demodé*, como lo constata en su *Protagonistas...*), las ideas bullían en su cabeza y simpatizaba con los movimientos contestatarios y la rebeldía, individual o gremial. Ese hervidero de ideas y actitudes contradictorias tal vez era producto de una permanente agonía. (“Me repugna el elitismo, despierto y dormido me considero un pequeñoburgués avergonzado de sus canonjías, en constante lucha con los intereses propios de su clase y, al mismo tiempo, ávido de gozar ‘en los agridulces suburbios del sistema’ las oportunidades sensibles e intelectuales que me ofrece la burguesa civilización occidental.” Escribió en su *Párrafos para un libro que no publicaré nunca*.)

En Diógenes, Carballo comenzó a publicar autores latinoamericanos; relevantes todos, aunque en nuestro país fueran

poco o nada conocidos. Apostó también por los autores mexicanos jóvenes y, en el colmo de su desafío al sistema, publicó libros que difundían ideologías “exóticas y subversivas”. Esto último ocurrió después del Movimiento Estudiantil del 68: la literatura paulatinamente pasó a ser solo una de las líneas editoriales, y comenzaron a preponderar títulos de enfoque latinoamericanista, con evidente carácter político, social y anti-imperialista. En esos años las dictaduras dominaban en muchos de los países de nuestro continente, y también en muchos de esos países había movimientos guerrilleros, sin excluir a México. Las noticias al respecto en los medios impresos y electrónicos eran “muy objetivas”, en otras palabras, no decían nada, no explicaban nada. En el mejor de los casos, “informaban” los aspectos amarillistas de las confrontaciones. Se hablaba de la guerrilla urbana, pero no había una idea precisa de lo que era. Aquí, la guerrilla seguía siendo eminentemente rural. A Emmanuel se le ha calificado, a veces, como un crítico de la literatura mexicana; sin embargo, creo que asimismo fue un conocedor de la literatura latinoamericana y también difusor de la idea de una América Latina unida, libre del imperialismo. Creía fervorosamente en la llegada de “el hombre nuevo”, sin prejuicios y revolucionario.

Si mal no recuerdo, uno de los primeros libros que aparecieron, marcando el nuevo rumbo de Diógenes, fue *Che comandante*, de Luis Agüero et al., le siguieron *La oligarquía en el Perú*, de Francois Bourricoud et al.; *La revolución chilena*, de Gustavo Canihuante; *Con las armas en la mano*, de Camilo Torres; *El proceso de dominación política en Ecuador*, de Agustín Cueva; *Para leer a Althusser*, de Enrique González Rojo; *Maquiavelo y Lenin, notas para una teoría política marxista*, de Antonio Gramsci, dos volúmenes con las actas tupamaras, también dos

volúmenes con textos de Carlos Marighella (revolucionario brasileño); *Mi campaña con el Che*, de Inti Peredo; *Tania la guerrillera*, de Marta Rojas y Mirta Rodríguez; y *Cristianismo y revolución en América Latina*, de Manuel Mercader Martínez. Estos solo son algunos títulos.

Hablar de eso, en la actualidad, debe causarle risa a algunos “activistas de izquierda”, pero en tiempos de Díaz Ordaz y de Echeverría, publicar ese tipo de literatura era un atentado al pudor y estaba muy lejos de ser una “posición política correcta”. La guerra sucia era lo cotidiano. Emmanuel, se diga lo que se diga, creo que siempre fue fiel a sí mismo y congruente con sus ideas.

La vida te va apagando

Hace tres o cuatro semanas me comuniqué por teléfono con él, para saludarlo y preguntarle cómo estaba, cómo se sentía. Aproveché para felicitarlo por la aparición de su *Párrafos para un libro que no publicaré nunca*, recién editado por Conaculta. ¿Ya lo leíste?, me preguntó. ¡Claro!, respondí, y creo que resolviste de maravilla las dudas que tenías en cuanto a los episodios sentimentales de tu vida, apunté. Fue una charla breve; en su voz percibí el cansancio de la edad y los males que con ella vienen. No obstante me preguntó en qué estaba trabajando y le respondí que en una novela que me costará un chingo de canas verdes; él sonrió y me dijo que canas tenía desde hace mucho; porque desde hace mucho me cuesta trabajo escribir como antes, respondí, escribir media cuartilla me cuesta un huevo y la mitad del otro. Es que lentamente la vida te va apagando, sentenció y yo no me atreví a decirle: te estás autoplagiando, pues esas palabras se hallan en el párrafo antepenúltimo del libro.

Conocí a Emmanuel en 1967, si la memoria no me falla, en una ceremonia de premiación. Yo había obtenido el segundo lugar en el primer concurso de la revista *Punto de Partida*, en cuento. Julieta Campos y Emmanuel Carballo habían sido los jurados. Entablamos conversación y él me preguntó si tenía alguna novela, pues Diógenes (la naciente editorial que él

dirigía) estaba organizando la publicación de seis novelas en competencia de jóvenes escritores mexicanos, y le faltaban dos o tres títulos. Le respondí que tenía una en proceso. Llévame a casa lo que tienes, para echarle un ojo. Así lo hice y me dijo que le gustaba y que siguiera escribiéndola, a ver si la terminaba satisfactoriamente antes de que se completaran las novelas requeridas para el certamen. Lo conseguí y al parecer los resultados fueron satisfactorios, pues la publicó.

Ese fue el inicio de nuestra amistad. Después, como producto de nuestras charlas, nacieron tres libros más, que él editó. Cuando don Eulalio Ferrer le pidió que se hiciera cargo de la revista *Cuadernos de Comunicación*, me llamó para que fuera el secretario de redacción. De esa época recuerdo que ambos —y José Ciccone, como diagramador— sacábamos adelante la revista; todos los lunes, por la mañana, antes de iniciar las labores, comentábamos el capítulo de nuestra “telenovela favorita” —lo decíamos burlándonos de nosotros mismos—, *Los de arriba y los de abajo*, una serie inglesa espléndida en todos sentidos. Posteriormente comenzó a colaborar como articulista en la Organización Editorial Mexicana, a invitación de don Benjamín Wong, quien acabó convenciéndolo de que aceptara ser el jefe de la sección editorial, y le daba carta blanca para invitar colaboradores, quitar a los que sintiera obsoletos, etcétera. Fui invitado a colaborar, y dadas sus relaciones con intelectuales latinoamericanos de “peso completo” en ese momento, que estaban como refugiados políticos, la nómina del diario se enriqueció considerablemente. Hubo algunas fricciones con el jefe de redacción o subdirector, ya no lo recuerdo bien, pero don Benjamín Wong siempre le dio su apoyo a Emmanuel. El problema se presentó cuando el licenciado Mario Moya Palencia dejó la Secretaría de Gobernación y sustituyó en el timón a

don Benjamín. Hubo problema con algunos de mis artículos, le dije a Emmanuel que para evitarle problemas renunciaría y me respondió que él también lo haría. Lo hizo saber a los colaboradores, que de inmediato se solidarizaron. Se presentó públicamente la renuncia, y Emmanuel también lo hizo de manera individual en una carta dirigida al Lic. Moya, vía Enrique Mendoza, expresando su total desacuerdo por la conducción autoritaria y nueva línea editorial del periódico, ahora carente de crítica y servil, y por lo mismo se oponía a que los artículos de los colaboradores que él había llevado a la Organización fueran mutilados o sometidos a censura.

Podía haber hecho caso omiso del problema, en cierta medida menor, pues en realidad al único colaborador al que se le habían mutilado colaboraciones fue a mí, que escribía de cuestiones nacionales, pues el resto abordaban los problemas de Latinoamérica. Pero no lo hizo. Iba contra sus principios libertarios, de solidaridad y, por así decirlo, de izquierda sin partido. Él siempre se consideró un “francotirador”. Tanto en la literatura como en la política. Nunca solapó debilidades o errores de amigos o enemigos. Esto le acarreó muchas enemistades y pérdida de “amigos” incapaces de aceptar críticas. Tal vez se quedó malacostumbrado a ser el “infante terrible” que en los años cincuenta apareció en la crítica literaria de nuestro país. Y, en alguna medida, se fue quedando solo. (Como casi solo, en su ataúd, estaba este lunes 21 en la funeraria. La fiesta fúnebre estaba en otra parte, donde había cámaras, medios, celebridades. Pero esta no era excluyente, los excluyentes fueron los asistentes al duelo.)

¿Cuál fue el mayor pecado de Emmanuel Carballo? Decir lo que pensaba y ser congruente con lo que decía. Además, allá en el rancho habríamos dicho: no tenía pelos en la lengua. Era

consciente, por otra parte, de que podía estar equivocado en sus juicios, pero de lo que siempre estaba convencido era de la sinceridad de los mismos. En cierta ocasión, cuando tenía poco de conocerlo y tratarlo, me dijo que le espantaba la idea de llegar a una edad en la que se estancara intelectualmente y quedara ligado a prejuicios literarios o políticos conservadores o, lo que era peor, reaccionarios. Que para él, los críticos debían ser como los poetas marchitos, que si tienen suerte se retiran a tiempo, para no escribir pendejadas obsoletas y olorosas a naftalina. Emmanuel Carballo, estoy convencido de ello, no tuvo que retirarse porque nunca llegó a viejo; siempre fue, a lo largo de su vida, el infante terrible, el “mal necesario”, como él mismo calificaba su oficio.

A veces declaraba estar esperando la aparición de un joven crítico al que pudiera dejarle la estafeta. El problema, ahora, aunque se oiga como lugar común, es que deja un vacío tremendo. No veo a ese joven que pueda llenar los zapatos de Emmanuel. En la academia hay muchas y muchos de gran talento y con conocimientos muy amplios, pero tal vez por lo mismo incapaces de la pasión y vehemencia necesarias para ser críticos.

Fuentes

La Huasteca

El regocijo desmadroso de la Huasteca

A Quien Corresponda, agosto-septiembre / 1994, No. 38-39, pp 14-16

Para hablar de la Huasteca

Tierra Adentro, agosto-septiembre /1997, No. 87, pp 12-17

B. Traven en Tampico

La Jornada Semanal, 15 de agosto 2010, No. 806

Agonía de la literatura

A Quien Corresponda, julio1994, No. 37

El oficio de narrar

Allá por Dinamarca

La Jornada Semanal, 7 de abril de 2013, No. 944

¡Qué difícil es!

La Jornada Semanal, 11 enero de 2015, No. 1036

Cuestión de género

La Jornada Semanal, 11 de marzo de 2012, No. 888

¿Género en vías de extinción? I, II y III

La Jornada Semanal, 26 de julio de 2015, No. 1064; 23 de agosto de 2016, No. 1068 y 20 de septiembre de 2015, No. 1072

Una vieja cuestión

La Jornada Semanal, 23 de octubre de 2011, No. 868

Perspectiva negra I y II

La Jornada Semanal, 16 de diciembre de 2012, No. 928 y 13 de enero de 2013, No. 932

¿Anticipación o coincidencia?

La Jornada Semanal, 11 de abril de 2010, No. 788

Narrar no es solo un arte

La Jornada Semanal, 13 de noviembre de 2016, No. 1132

El abuelo

La Jornada Semanal, 10 de enero de 2016, No. 1088

A propósito de “La mujer” de Juan Bosch

La Jornada Semanal, 11 de agosto de 2019, No. 1275

Augusto Roa Bastos y el cuento

La Jornada Semanal, 6 de diciembre de 2009, No. 770

Alerta ¿naranja o roja?

La Jornada Semanal, 19 de octubre de 2014, No. 1024

Algunos ¿consejos?

La Jornada Semanal, 28 de julio de 2013, No. 960

Interviú

Cualquier tiempo pasado nunca fue mejor

Sonarte. Revista del Taller Literario Syan Caan, octubre-noviembre 1997, No. 3

La ambigua condición del ensayo

El Sureste de Tabasco, Sección Cultural, 3 de junio 2000

Orlando Ortiz, treinta años de escritor

Relieves. Revista del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, primavera 2000, Año 1, No. 1

Apuntes literarios

Guillermo Prieto y la estufa del tinterillo

La Jornada Semanal, 28 junio 2020, No. 1321

Los misterios de Prieto y Ramírez I y II

La Jornada Semanal, 8 de marzo 2020, No. 1305 y 5 de abril 2020, No. 1309

¡Hereje, apóstata, relapso...! I y II

La Jornada Semanal, 27 agosto 2017, No. 1173 y 8 de octubre 2017, No. 1179

La bella y el nigromante

La Jornada Semanal, 30 de mayo 2021, No. 1369

Cosas del pito

La Jornada Semanal, 1 de julio de 2012, No. 904

La curiosidad...

La Jornada Semanal, 31 de diciembre de 2017, No. 1191

¿Y ahora es distinto?

La Jornada Semanal, 24 de agosto 2014, No. 1016

El primer escritor de la “onda”

La Jornada Semanal, 3 de mayo de 2020, No. 1313

“Lanchitas”, de José María Roa Bárcena

La Jornada Semanal, 15 de noviembre de 2020, No. 1341

Amado Nervo; Amado Nervo narrador; Amado Nervo retratista

La Jornada Semanal, 23 de agosto de 2020, No. 1329; 20 de septiembre de 2020, No. 1333; 18 de octubre de 2020, No. 1337;

Laura la de Acuña I y II

La Jornada Semanal, 4 de abril de 2021, No. 1361; y, 2 de mayo de 2021, No. 1365

La Pardo Bazán, cuentista

La Jornada Semanal, 15 de julio de 2018, No. 1218

Emilia Pardo Bazán, el feminismo de la condesa

La Jornada Semanal, 12 de agosto de 2018, No. 1223

El Arlt desconocido

La Jornada Semanal, 27 de julio de 2014, No. 1012

Cuando salí de *El Bar*

La Jornada Semanal, 11 de diciembre de 2016, No. 1136

Pablo Palacio, un clásico I y II

La Jornada Semanal, 7 de febrero de 2016, No. 1092 y 6 de marzo de 2016, No. 1096

Don Artemio de Valle-Arizpe

La Jornada Semanal, 9 de febrero de 2020, No. 1301

La cáscara guarda al palo

La Jornada Semanal, 20 octubre 2013, No. 972

Algo del Dr. Atl

La Jornada Semanal, 24 de febrero de 2019, No. 1251

El Dr. Atl, un “contreras de nacimiento”

La Jornada Semanal, 24 de marzo de 2019, No. 1255

Rafael Bernal cuentista

La Jornada Semanal, 8 de septiembre de 2019, No. 1279

Un tal Salvador Salazar I y II

La Jornada Semanal, 26 de junio de 2016, No. 1112 y 24 de julio de 2016, No. 1116

Don Chipote y Sufrelambre

La Jornada Semanal, 6 de mayo de 2012, No. 896

A partir de *El compadre general Sol*

La Jornada Semanal, 29 de julio de 2012, No. 908

Prolegómenos I y II

La Jornada Semanal, 23 de septiembre de 2012, No. 916 y 21 de octubre de 2012, No. 920

¿Lo dijo o no lo dijo?

La Jornada Semanal, 3 de enero de 2010, No. 774

Carpentier, espacio y arte de birlibirloque

La Jornada Semanal, 7 de noviembre de 2010, No. 818

Un enorme animal metafísico

La Jornada Semanal, 29 de agosto de 2010, No. 808

De rupturas a rupturas

La Jornada Semanal, 3 de mayo de 2015, No. 1052

La lucha en *Las batallas en el desierto*

La Jornada Semanal, 16 de mayo de 2010, No. 793

A casi un año I y II

La Jornada Semanal, 8 de febrero de 2015, No. 1040 y 8 de marzo de 2015, No. 1044

La vida te va apagando

La Jornada Semanal, 4 de mayo de 2014, No. 1000

ÍNDICE



Prólogo | 11

LA HUASTECA

El regocijo desmadroso de la Huasteca | 19

Para hablar de la Huasteca | 25

B. Traven en Tampico | 37

Agonía de la literatura | 45

EL OFICIO DE NARRAR

Allá por Dinamarca | 53

¡Qué difícil es! | 57

Cuestión de género | 61

Entre burlas y veras | 65

¿Género en vías de extinción? | 69

Una vieja cuestión | 77

Perspectiva negra | 81

¿Anticipación o coincidencia? | 87

Narrar no es solo un arte | 91

El abuelo | 95

A propósito de "La mujer" de Juan Bosch | 99

Augusto Roa Bastos y el cuento | 103

Alerta ¿naranja o roja? | 107

Algunos ¿consejos? | 111



INTERVIÚ

- Cualquier tiempo pasado nunca fue mejor | 117
La ambigua condición del ensayo | 123
Orlando Ortiz, treinta años de escritor | 127

APUNTES LITERARIOS

- Guillermo Prieto y la estufa del tinterillo | 139
Los misterios de Prieto y Ramírez I y II | 143
Hereje, apóstata, relapso... I y II | 149
La bella y el nigromante | 155
Cosas del pito | 159
La curiosidad... | 163
¿Y ahora es distinto? | 167
El primer escritor de la “onda” | 171
“Lanchitas” de José María Roa Bárcena | 175
Amado Nervo, narrador y retratista | 179
Laura la de Acuña I y II | 187
La Pardo Bazán, cuentista | 193
Emilia Pardo Bazán: el feminismo de la condesa | 197
El Arlt desconocido | 201
Cuando salí de El Bar | 205
Pablo Palacio, un clásico I y II | 209
Don Artemio de Valle Arizpe | 215
La cáscara guarda al palo | 219



Algo del Dr. Atl	223
El Dr. Atl, un “contreras de nacimiento”	227
Rafael Bernal cuentista	231
Un tal Salvador Salazar I y II	235
Don Chipote y Sufrelambre	241
A partir de <i>El compadre general Sol</i>	245
Prolegómenos I y II	249
¿Lo dijo o no lo dijo?	255
Carpentier, espacio y arte de birlibirloque	259
Un enorme animal metafísico	267
De rupturas a rupturas	271
La lucha en Las batallas en el desierto	275
A casi un año I y II	279
La vida te va apagando	285

Fuentes	289
----------------	-----



Prosa-ismos. Textos híbridos

Orlando Ortiz

Prosa-ismos. Textos híbridos se terminó
de imprimir en diciembre del 2025 en los
talleres de Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.,
Centeno 162-1, Granjas Esmeralda, CDMX.

En este libro se utilizó tipografía de
la familia Minion Pro.

Se imprimió en papel cultural.

