EL LLANO EN LLAMAS:

70 AÑOS DE UNA OBRA SOLITARIA

Roberto Bernal

José Emilio Pacheco, la Biblia y el versículo
Evodio Escalante

Jesús T. Acevedo, arquitecto y escritor
Xavier Guzmán Urbiola

La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 26 DE NOVIEMBRE DE 2023
NÚMERO 1499

Portada: *Autorretrato* en el Nevado de Toluca, 1950. Foto: Juan Rulfo.

EL LLANO EN LLAMAS: 70 AÑOS DE UNA OBRA SOLITARIA

Si bien Juan Rulfo publicó en diversas revistas, entre 1945 y 1951, algunos de los diecisiete cuentos que integran *El Llano en llamas* –"Nos han dado la tierra", "Macario", "Es que somos muy pobres", "La cuesta de las comadres", "Talpa", el homónimo "El Llano en llamas" y "¡Diles que no me maten!"–, fue hasta 1953, hace siete décadas, cuando el volumen apareció como parte de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica. Se ha dicho –y sin duda seguirá diciéndose– tanto acerca de esta obra, la primera que publicó en forma de libro el nacido en Jalisco en 1917, que resulta extremadamente difícil no incurrir en lugares comunes y toda suerte de obviedades. Baste, pues, con reiterar lo que todo mundo sabe: *El Llano en llamas* es una obra maestra, no menor a la novela igualmente cumbre *Pedro Páramo*, y ambos títulos son parte del patrimonio cultural no sólo de México sino del mundo entero. Los setenta años transcurridos desde su primera publicación, durante los cuales han sido incontables las reediciones y reimpresiones, así como su traducción a prácticamente todos los idiomas, son un magnífico pretexto para volver a disfrutarla.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade
DIRECTOR: Luis Tovar
EDICIÓN: Francisco Torres Córdova
COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO: Francisco García Noriega
FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL: Rosario Mateo Calderón
LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores
PUBLICIDAD: Eva Vargas
5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.
CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx
PÁGINA WEB: http://semanal.jornada.com.mx/
TELÉFONO: 5591830300.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada, editado por Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de CV; Av. Cuauhtémoc núm. 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Delegación Benito Juárez, México, DF, Tel. 9183 0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuitláhuac núm. 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, México, DF, tel. 5355 6702, 5355 7794. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2003-081318015900-107, del 13 de agosto de 2003, otorgado por la Dirección General de Reserva de Derechos de Autor, INDAUTOR/SEP. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación, por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.

PSICOLOGÍA DE MASAS Y ELECCIONES

La poderosa e indiscutible influencia de los medios masivos de comunicación, aunada a la tendencia casi inevitable de los dirigentes políticos que buscan el poder al explotar esos recursos en beneficio de su imagen, convierte el período de elecciones en una verdadera prueba para la capacidad de raciocinio de la población. Desde la psicología de masas, este artículo explica algunos de esos mecanismos.

Mario Campuzano

Ahora que estamos en temporada de elecciones en México y otras naciones, es oportuno recordar algunos de los fenómenos conocidos sobre el efecto de los agrupamientos y de los medios masivos de difusión en la subjetividad de la población sujeta a estas influencias, para inducirles cotidianamente preferencias sobre las ofertas políticas y los personajes que las promueven por medio del *marketing*, no sólo comercial sino también político, a fin de "apoderarse de sus mentes y corazones", como establecen los manuales militares de la guerra psicológica. Es así como se conforman los liderazgos mediáticos que resultan cada vez más importantes en la política contemporánea.

En el sexenio pasado se logró, a través de Televisa, dar una imagen atractiva al frívolo y represivo gobernador del Estado de México para lanzarlo a la presidencia del país... y así nos fue. En México se ha utilizado ese mecanismo mediante las conferencias diarias en los medios, conocidas popularmente como "mañaneras" por su horario, y que han sido un elemento fundamental en un "estilo personal de gobernar".

¿Por qué se han vuelto tan importantes los medios masivos de difusión en la política contemporánea? La respuesta ya ha sido esbozada: por su demostrada capacidad para inducir en la población preferencias y generar comportamientos consecuentes mediante un conjunto de prácticas empíricas generadas por los operadores de esos

Arriba izquierda: Javier Milei. Foto: AP/Rodrigo Abd. Abajo: Jair Bolsonaro, Foto: Sergio AFP/LIMA. Derecha: Donald Trump. Foto: AP/Reba Saldanha.

Lo que se encuentra poco difundido son los mecanismos psicodinámicos que operan sobre la subjetividad de los individuos que se agrupan en grandes conjuntos, no solamente en la realidad, sino también cuando los oyentes y televidentes se conectan a una misma fuente emisora, donde se generan esos mismos fenómenos de masa.

medios. Lo que se encuentra poco difundido son los mecanismos psicodinámicos que operan sobre la subjetividad de los individuos que se agrupan en grandes conjuntos, no solamente en la realidad, sino también cuando los oyentes y televidentes se conectan a una misma fuente emisora, donde se generan esos mismos fenómenos de masa.

Esa situación de masa afecta a la individualidad, que resulta amenazada por la presión de homogeneización que se produce y genera particulares formas de ansiedad que algunos autores han denominado *ansiedad de masificación y otros presión de conformismo*, donde se genera en el grupo una atmósfera banal llena de *clichés* semejante al uso propagandístico de *spots*, en los que quienes buscan conservar su individualidad son atacados a veces ferozmente.

Las investigaciones realizadas sobre los fenómenos subjetivos generados por el agrupamiento, tanto más intensos cuanto más numeroso es el agrupamiento, revelan su capacidad de inducir en los individuos agrupados fenómenos de regresión, es decir, de inducir formas subjetivas y de comportamiento de etapas pasadas de la vida. Esa regresión generada por los medios masivos de difusión suele llevar a la audiencia a etapas de la niñez temprana donde no se desarrolla todavía un juicio propio y el niño, por su dependencia emocional, es crédulo e influenciable por los padres. En este estado, donde además dominan las emociones más que el raciocinio, el líder se convierte fácilmente en vendedor de ilusiones que consume la audiencia e influyen sobre sus opiniones y conducta. Esta situación la ha intuido bien la literatura, creando metáforas y figuras representativas del fenómeno, por ejemplo, el flautista de Hamelin, aunque esperemos que en el caso actual tengamos un mejor final y no terminar en el precipicio.

En el líder también se producen fenómenos psíquicos importantes y, en ese caso, tenemos el significativo testimonio de José Vasconcelos (1946) durante su fallida campaña por la Presidencia de la República en 1929:

Según avanzaba mi gira democrática, me sentía dueño de mi posición, más diestro en el manejo de esa potencia hipnótica que el orador ejerce sobre su público. De mudo que antes era, me había transformado en uno que dice lo que quiere con facilidad y decisión, aunque sin elegancia. Y ya sea por el mito que en torno al personaje se va formando y a uno mismo contagia, ya fuese porque la grandeza del propósito nos exalta, el hecho es que adquiría un dominio colectivo casi físico por medio de la palabra y el gesto que hacen de la multitud el eco de nuestras emociones, el brazo de nuestras fobias y el empuje de nuestros ideales.

En las sensaciones del líder, que tan bien describe Vasconcelos en sus *Memorias*, se encuentran las propias de la elación narcisista, así como las del triunfo maníaco sobre el objeto-grupo (u objeto-masa). Y es precisamente la elación narcisista (como señala Chasseguet-Smirgel, 1975) manifestada por el reencuentro entre el yo y el ideal, la que lleva a la disolución del superyo. En otras palabras, la omnipotencia del narcisismo infantil supera a los controles morales del superyo; el deseo se impone a las prohibiciones de la cultura. De ahí su peligro.

En los últimos tiempos han surgidos liderazgos destructivos de ultraderecha con estas características; basta mencionar dos del pasado reciente: Donald Trump en Estados Unidos, Jair Bolssonaro en Brasil, y uno actual, Javier Milei en Argentina. El lector puede pensar en alguno equivalente en México y no solamente de sexo masculino.

Por supuesto, se tiene que regular esta fuerza omnipotente para que pueda ser más constructiva que destructiva. Si la forma de democracia representativa existente es tan difícil por los enormes costos económicos que requieren las campañas políticas y la hacen fácilmente controlable por los grandes capitales, incluyendo los del crimen organizado, tenemos que agregar estos otros grandes desafíos: que líderes y población puedan conservar racionalidad y cordura en el momento de la votación; los votantes para superar las inducciones a la dependencia, y los líderes la tentación de la omnipotencia narcisista, autoritaria y transgresora ●

Este artículo recuerda la figura y la obra de Jesús Tito Acevedo Argumosa (1882-1918), escritor y arquitecto, crítico de arte y uno de los fundadores de la Sociedad de Conferencias y del Ateneo de la Juventud, amigo de Alfonso Reyes y Diego Rivera, personaje controvertido en su época, cuya compleja personalidad, se afirma aquí, vale la pena revalorar.

▶ ***El arquitecto*, Diego Rivera, 1915-16.**

JESÚS T. ACEVEDO,

ARQUITECTO Y ESCRITOR (UN TEXTO OLVIDADO)

Xavier Guzmán Urbiola

Existe una figura enigmática entre los estudiosos de la cultura mexicana del siglo XX y específicamente entre aquellos que se han interesado en el Ateneo de la Juventud, así como en la cultura arquitectónica. Me refiero a Jesús T. Acevedo (1882-1918). Nos intriga su trabajo como arquitecto, sobre el cual hay –y hasta mueve a sospecha– muy pobres referencias. ¿Qué sucedió con sus dibujos, proyectos, con su biblioteca y archivo, si lo hubo? ¿Qué obras hizo, más allá de las pocas documentadas, y dónde están o estuvieron? Quisiéramos saber más sobre la trama de su vida, pues hay pistas insuficientes; incluso episodios concretos de su existencia asombran porque, siendo un culto profesional, se colocó en situaciones dramáticas por contrastantes, como su filiación huertista, o su ahora confirmada triste labor como violador de correspondencias privadas abusando así de su puesto como director de Correos entre 1913 y 1914. Y todo esto, porque lo poco que sabemos de su pensamiento, reunido en un único y pequeño libro póstumo, *Disertaciones de un arquitecto* (1920), editado por su amigo y colega Federico Mariscal, deja ver a un hombre cultísimo, visionario e incitador, que contribuyó en gran medida a actualizar el pensamiento no sólo de su profesión, sino de los estudios sobre lo clásico en las artes plásticas y la literatura. Baste decir que fue uno de los pioneros en la valoración de la arquitectura colonial mexicana y en el entendimiento de la misma como el fundamento arquetípico para hacerla "evolucionar". Según Alfonso Reyes no conoció mejor conversador "y he conocido a muchos"; según Julio Torri dominó "como ninguno la literatura francesa"; según Genaro Estada convenía hacer el esfuerzo de reunir más ejemplos de su obra escrita para que no cayera en el olvido.

Así, por lo mencionado, se entenderá que Acevedo fue un simple ser humano; su personalidad conjuntó alturas enormes y bajezas lamentables que, al inicio de la segunda década del siglo XX, estaban aún presentes. No había la serenidad indispensable para valorarlo. Las sospechas, recelos e

incomprensión abundaban. José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, al contratar a Federico Gamboa, inició por entonces la generosa reconciliación de los intelectuales revolucionarios con algunos de sus antagonistas durante el, diría Reyes, "pasado inmediato". En la correspondencia entre Reyes y Estrada, así como en la que sostuvo el mismo regiomontano con Torri, hay una serie de referencias, desde 1914, sobre lo que Reyes debió considerar intentos compartidos por rehabilitar al querido amigo común echando luz a sus inoculables sombras. Así, diez años más tarde, en fecha tan precisa como el 28 de marzo de 1925, muerto ya Acevedo, Reyes urgía a Estrada a darle noticias sobre un proyecto frustrado por desgracia: "¿qué pasó con el libro de Acevedo que formamos entre Julio y yo?" Es una pena que no se concretara, porque la buena pluma de Acevedo merecía otra suerte, pues en opinión del mismo Reyes un año antes, en julio de 1924:

El volumen de artículos que alguna vez ha de publicarse, hijo de los obligados ocios de Madrid –donde este lector de los simbolistas franceses quiso cambiar unos días el grafio por la pluma–, es un documento curioso para la literatura mexicana y tendrá el sabor de una sorpresa.

Durante su exilio en España (1914 a 1917), el arquitecto escribió y publicó en periódicos y revistas una serie de textos sobre diversos temas. Reyes tenía bien fundamentadas sus opiniones, ya que no sólo lo leyó, sino que recortó algunos de aquellos artículos con todo afecto y los pegó en un álbum. Se publicaron en *El Fígaro* en 1915, pero desconozco la fecha exacta. Era la época de sus paseos con Diego Rivera, su viejo compañero en la Academia de San Carlos, en que este último pintó el retrato cubista de Acevedo que conocemos como *El arquitecto*; es el momento de la reproducción de los cuadros de El Prado para entretener los domingos a las familias al lado de Reyes y Martín Luis Guzmán, pues los tres eran vecinos.

He querido exhumar sólo uno de esos artículos (Reyes con su pluma fuente y su identificable caligrafía lo tituló "El Paisaje del Este"), porque creo como el regiomontano, Estrada y Torri, que ayuda a entender la compleja personalidad y múltiples intereses de este arquitecto técnico y humanista. El texto de Acevedo es "descriptivo", así coincidían Reyes y Estrada al calificar el carácter de la prosa de su amigo. Aspira a transmitir su asombro y pasión por el paisaje castellano utilizando la prosa poética. Acevedo fotografió con palabras un instante, un atardecer y la conmovedora vejez de los elementos que enumera. La pobreza y la esencia elemental de sus ingredientes le parecía que producían su sencillez. Si se lleva más lejos el calificativo "descriptivo", este juicio hace evidente la formación y cultura visual de Acevedo y, si se friccionan las impresiones que el autor plasma con algunas de sus ideas expresadas en la conferencia, sin fecha, que dictó a los estudiantes de la Nacional Preparatoria de Ciudad de México sobre las "ventajas e inconvenientes de la carrera de arquitecto", texto que se conoce desde 1920, pues está incluido en *Disertaciones*, saltará a la vista claramente el parentesco entre este artículo y su disertación. Por ejemplo, cuando recomienda no sólo observar el paisaje, sino "idolatrar la naturaleza", donde se proyectará y construirá, pues de ella "recibiréis consejos que ningún maestro podrá deciros". Acevedo hace aquí eso, embelesarse con el paisaje español y, al transmitirlo, no ya para usarlo en un proyecto u obra, sino como ejercicio de escritura, es cierto que intentaba cambiar el grafito, sus escuadras, reglas y compases por la pluma para hacer literatura. Hay que decir que al congelar casi fotográficamente la casa campesina que observa, el trazo de los caminos, el mobiliario público (el farol), es claro que estaba hablando el arquitecto.

Pasaron casi treinta años y el 10 de marzo de 1955 Reyes escribió a Torri: "yo tengo tres cosas (*sic*) más de Acevedo, todas de ese mismo momento, Madrid, 1915, breves y preciosas". Nadie hasta ahora las ha reunido con el *corpus* de documentos que conocemos de él.

Quede aquí constancia de este pequeño homenaje al trabajo y a la compleja personalidad de Jesús Tito Acevedo Argumosa para que sigamos intentando entenderlo, pues estoy seguro de que vale la pena, de modo que no sencillamente lo condenemos por su filiación política, por violar un acuerdo sagrado de respeto a la privacidad al haber ordenado abrir la correspondencia ajena, o lo estudiemos de manera superficial repitiendo lugares comunes ●

El paisaje del este

Jesús T. Acevedo

Bajo un cielo gris de tórtola, una vasta ondulación de lomas como un mar de enormes ondas detenidas. Pardas como la estameña monástica, amarillentas como la arena, rojizas como los tejados, de un verde profundo a trechos, y suavemente violáceas en el confín. País austero que, a fuerza de ser pobre, deja que impere gravemente sus líneas puras. No se le puede mirar pensando entre otras cosas. Su quietud nos absorbe del mismo modo que la corriente lenta de los grandes ríos civiles. ¿Quién no ha sentido perder, en una ribera del Tajo, su fe en la acción? Así esta tierra pelada y raída como el sayal de un santo. Polvo, cambroneras, roca viva. Es la cara familiar de Castilla, es su faz tostada y dura que siempre padeció ayuno, sed, sol, hielo. De tanto vivir, de haber visto tantas cosas, se ha hecho inmutable y pacífica. Por ella resbalan las horas sin mover su indiferencia. Los abuelos la rayaron de caminos angostos y todavía los surcan idénticos ganados y carromatos, mendigos y gitanos. Pequeñas manchas que pasan disminuyendo y acaban por ocultarse tras una nubecilla de polvo secular. Fugitiva animación. Torna el paisaje a su habitual señorío y queda ensimismado, ajeno a todo trato humano. Allá muy de tarde en tarde, nace en el dilatado perfil de la hondonada, una casa, la casita española de encalados muros y minucioso tejado. Pero trae tal apariencia de antigüedad, tan concentrada tradición en su estructura, que dudamos de haberla viso fabricar. Nadie sabe qué tienen estas colinas, que, con ser pequeñas, nada puede verse grande ni extranjero sobre ellas. Las casas resultan juguetes; las chimeneas, antiguallas; los hombres, muñecos. El mismo cielo no tiene aquí la hondura y juventud de otros cielos. Esta tierra de cortas dimensiones domina con majestad, reduciendo las cosas y exaltando las almas. Acaso guarda filones de virtud que determinan la sólida bondad de sus hijos, y su ingénita gracia, y su locura. Desde la cuesta donde estoy sentado veo un árbol de poca altura. Es una acacia que ha perdido todas sus galas. Rapada por el invierno, estremecida por el soplo del Guadarrama, mantiene intacto su labrado tronco y dibuja con sinceridad primitiva el maravilloso laberinto de sus ramas desnudas. Cada rama tiene diversa expresión dentro de la perfecta unidad del vegetal. Retorcidas, acabando en horquetas, nudosas, erizadas de espinas, torturadas como la raíz de mandrágora, reflejan la claridad de nieve que filtra el nublado. Brillan lágrimas de plata en las rugosidades de la corteza, y en cada espina luce un diamantino triángulo. Vuelan sin cesar tintos nubarrones, y algunos cuelgan tanto que se desgarran en las zarzas. La luz vacila. Oscuridad muy tenue extiende con sigilo su mancha invasora y apaga los cristales de la acacia. Hay un momento de ceniza en todas las cosas. Pero reaparece la claridad que esparce en oro pálido, inesperado, muy sutil, casi líquido.

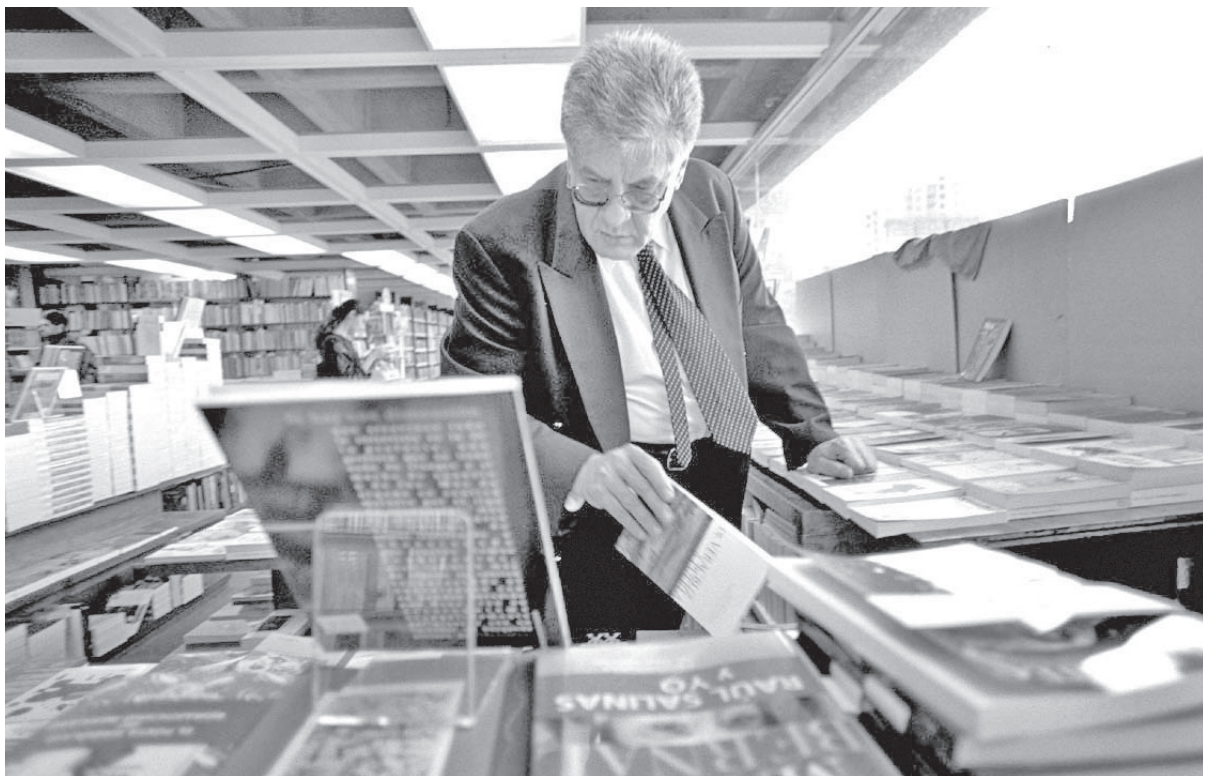
◆ ◆ ◆

NO MUY LEJOS del árbol se yergue un farolillo de aquellos que fueron nuevos cuando Isabel II. Por razón de un trazo municipal, quedó excluido de la zona habitable. Hace mucho que no silba el gas dentro de su alma de hierro. Tampoco lo han vuelto a pintar de verde como entonces. Está injuriado y carcomido como un bronce arqueológico. La columneta muestra cálidos óxidos y lepra lamentable. En la farola faltan vidrios. Las arañas la enredaron con sus babas. El viento juega con el torcido capuchón de hojalata, llenando el ámbito con un tímido sonsonete de cencerro ●

▲ **Jesús T. Acevedo.**

El Fígaro, Madrid, 1915.

JOSÉ EMILIO PACHECO, LA BIBLIA, Y EL VERSÍCULO



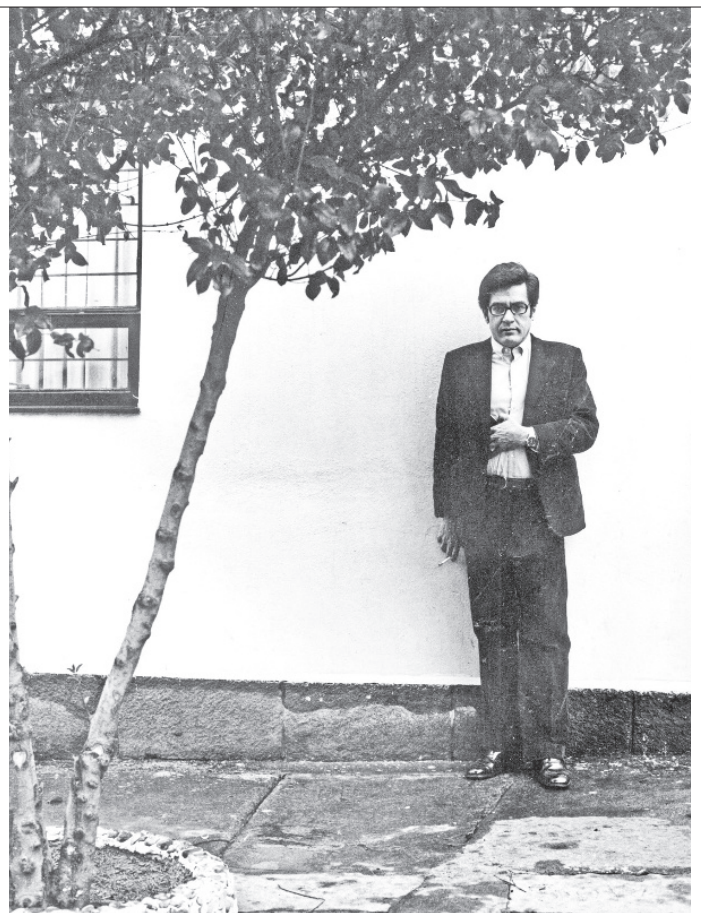
José Emilio Pacheco en la libreria de El Colegio de Mexico. Foto: Heriberto Rodríguez. Abajo: José Emilio Pacheco Foto: Francisco Olvera. Siguiente página: José Emilio Pacheco. Foto: Rogelio Cuéllar.

Evodio Escalante

Una vez más, y en esta ocasión con importantes consecuencias, la traducción de una gran obra genera cambios directos en la cultura y en la historia de las ideas: es el caso de las distintas versiones de la Biblia a nuestro idioma. Este artículo señala algunas diferencias esenciales anotadas por el gran José Emilio Pacheco, y una omisión.

Los caminos de la Revolución son inescrutables, y a menudo se quedan como promesas no cumplidas. Al predominio de la cultura católica en los países de habla castellana, y a la disposición que durante muchos años sostuvo la Iglesia para que la población civil no tuviera acceso de modo directo a la lectura de la Biblia, de modo que no pudiera conocerla sin la vigilancia y la mediación de los sacerdotes, se debe que la monumental traducción de Casiodoro de Reina conocida como la *Biblia del oso,* cuya primera edición se realizó en Basilea, Suiza, en 1569, haya permanecido ignorada tanto en España como en los territorios de América colonizados entonces por la Corona española. La misma institución política que había ordenado la expulsión de los judíos de España en 1492, justo el año de la Conquista, persiguió al extremeño Casiodoro de Reina y prohibió la circulación de esta traducción en los países que integraban el poderoso imperio. Durante varios siglos, la única traducción que los católicos pudieron leer fue la que se conoce como la *Vulgata*, la versión al latín realizada por San Jerónimo. Es la que pudieron leer tanto Carlos de Sigüenza y Góngora como sor Juana Inés de la Cruz.

La prohibición de leer la Biblia en su versión al español tuvo sin duda consecuencias devastadoras en nuestra cultura, fue tanto como haber prohibido la lectura de *Don Quijote de la Mancha*, la extraordinaria novela de Miguel de Cervantes Saavedra, un verdadero monumento lingüístico y uno de los tesoros de la cultura en castellano. Ha sido José Emilio Pacheco uno de los escritores mexicanos que más énfasis ha puesto en el significado de este hueco en la historia de nuestra cultura. En uno de sus famosos *Inventarios,* en efecto, Pacheco ha deplorado que le hayamos "dado la espalda" a este tesoro literario. En su texto "'Voz de la Biblia y verso de Walt Whitman': Nota sobre León Felipe y la tradición del versículo"*, Pacheco lamenta el significado de esta omisión cultural. Por ello, desde el arranque de su texto, Pacheco afirma categórico: "La literatura española tiene una obra maestra desconocida en la Biblia que tradujo Casiodoro de Reina en 1569 y que revisó Cipriano de Valera en 1602." De manera encarnizada, los reyes de España, sobre todo la Inquisición, persi-



guieron a sus traductores y castigaron a quienes se atrevieron a tener en sus casas un ejemplar de esta obra motivo de anatema.

Se explaya Pacheco: “Ya que se trata de la Biblia protestante no igualada como verso ni como prosa por ninguna de las Biblias católicas, nuestra cultura ha vivido a espaldas de ella, a diferencia de lo que ocurre en lengua inglesa.” Aquí Pacheco alude sin duda a la famosa Biblia *King James*, que es la que leyeron tanto Milton y Melville como Walt Whitman y que, por cierto, también fue la que conoció Jorge Luis Borges, que hablaba y leía en inglés desde que era niño sin duda bajo la influencia que ejerció en él su abuela Fanny Haslam. Esta referencia inglesa, por crucial que se antoje, no debe hacernos olvidar que la traducción que preferentemente utiliza Borges en la elaboración de sus textos es la de Reina-Valera en su revisión de 1909. Volveré un poco más adelante sobre este último dato que está lleno de consecuencias.

“Belleza lingüística y expresiva”

PROSIGO CITANDO A Pacheco: “El hecho de que la lectura de la Biblia no haya sido parte de la cotidianidad en el orbe hispánico, excepto para las iglesias protestantes, explica que no abunde, ni siquiera entre poetas y críticos, la conciencia de que existe el versículo. Se diría que hay una resistencia literaria, tan ortodoxa como la que ha perdurado en el terreno de la fe, pues todo lo que no es verso, cuando más de catorce sílabas, tiende a ser juzgado como prosa, poética si se quiere pero prosa.” El comentario de Pacheco parece excesivo, pero no lo es. Cito un caso. En su erudito *Diccionario de la métrica española* (Madrid, Alianza Editorial, 2016), José Domínguez Caparrós formula este disparate para definir el versículo: “es *una modalidad de la prosa* que por su condición se considera más cerca del verso.” (El subrayado es mío.)

En su documentado e imprescindible libro *Biblia, cultura y literatura en los 450 años de la Biblia del oso*, Leopoldo Cervantes-Ortiz destaca el enorme aprecio que tendría el fallecido Carlos Monsiváis por la traducción de Reina-Valera y, de modo particular, por la revisión de 1909, “por su belleza lingüística y expresiva”, punto en el que coincide del todo con el gran Borges. Puedo suponer que esta predilección del autor de *Días de guardar* y del *Catecismo para indios remisos* se debe a la presencia de su madre, la diaconisa Ester Monsiváis, quien sin duda le inculcó a Monsiváis desde niño el aprecio por esta traducción. Pero no termina aquí la historia. Según afirma Cervantes-Ortiz, Carlos Monsiváis habría transmitido el entusiasmo por esta traducción a sus amigos José Emilio Pacheco y Sergio Pitol.

De manera extraña, sin embargo, la versión de la Reina-Valera que Pacheco da por buena en su comentario, no es la revisión de 1909, que como se ha visto era la que preferían tanto Monsiváis como Borges, sino la de 1960, que es a la que normalmente ha tenido acceso mi generación.

De manera extraña, sin embargo, la versión de la Reina-Valera que Pacheco da por buena en su comentario, no es la revisión de 1909, que como se ha visto era la que preferían tanto Monsiváis como Borges, sino la de 1960, que es a la que normalmente ha tenido acceso mi generación. ¿Difieren ambas versiones? Yo diría que sí, y a veces mucho, en dos aspectos: en la elección del vocabulario y en el respeto al auténtico versículo que la versión de 1960 a menudo abandona para ajustarse a los hábitos a que nos ha acostumbrado la versificación castellana.

Para claridad de quienes lleguen a leerme, pongo un ejemplo tomado del capítulo 3, versos del 11 al 13 del libro de *Job*. La versión de 1960 nos deja leer: “11. ¿Por qué no morí yo en la matriz/ O expiré al salir del vientre?/ 12. ¿Por qué me recibieron las rodillas?/ ¿Y a qué pechos para que mamase?/ 13. Pues ahora estaría yo muerto, y reposaría;/ Dormiría, y entonces tendría descanso.”

Transcribo ahora la revisión de 1909: “11. ¿Por qué no morí yo desde la matriz, o fui traspasado en saliendo del vientre?/ 12. ¿Por qué me previnieron las rodillas? ¿y para qué las tetas que mamase?/ 13. Pues que ahora yaciera yo, y reposara; durmiera y entonces tuviera reposo.”

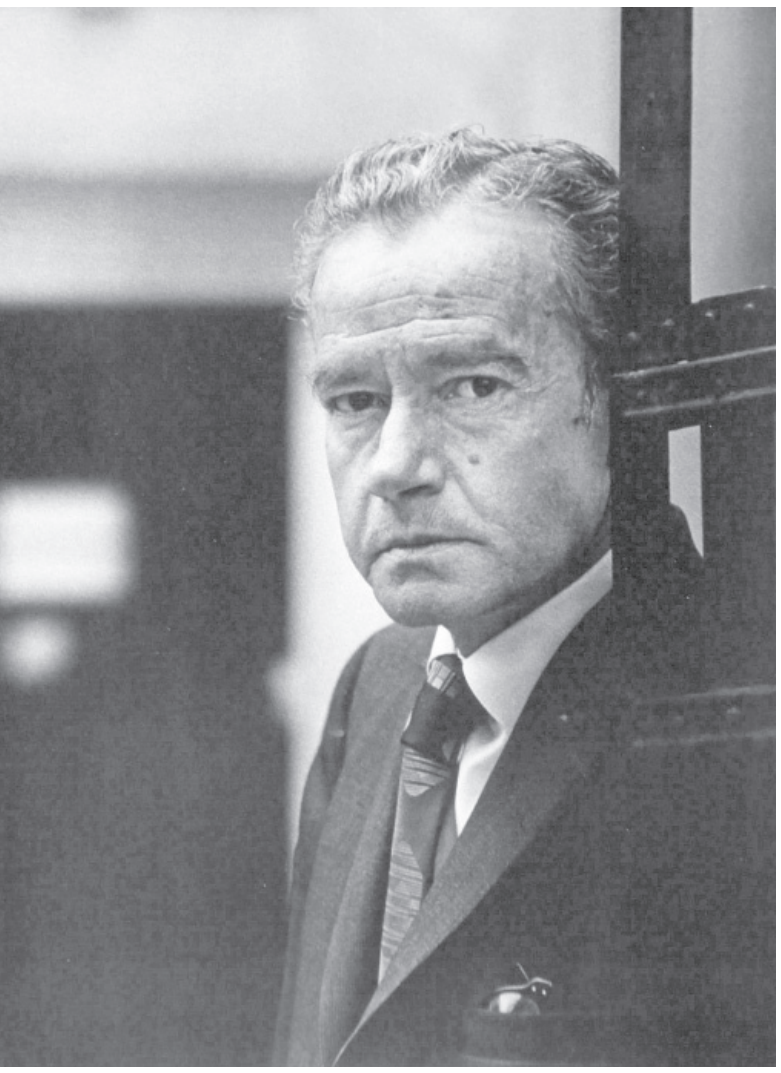
Esta última versión es más violenta: en lugar de “expiré” anota “fui traspasado”, lo que evoca la acción de una espada. En lugar de “pechos” alude a unas “tetas”, que es mucho más popular, y no rehuye, sino al revés, busca la reiteración rítmica de un término: el “reposara” se acopla con el “tuviera reposo” del último versículo.

La diferencia parece todavía más clara si acudimos a la versión que utiliza el propio José Emilio Pacheco y que se apega a las líneas iniciales de este mismo capítulo 3 de *Job*. Acaso no sin sorpresa, observa Pacheco: “Reina y Valera tradujeron el pasaje como texto poético: “Perezca el día en que yo nací./ Y la noche en que se dijo: Varón es concebido,/ sea aquel día sombrío,/ y no cuide de él Dios desde arriba,/ ni claridad sobre él resplandezca.”

En efecto, la versión de 1960 se ajusta a lo que en la actualidad llamamos *texto poético*: por eso nos regala con una disposición regular de cinco versos (subrayo la expresión *versos*), no importa que de métricas distintas; en alto contraste, y este contraste es también de índole histórica, la Reina-Valera en su revisión de 1909 conserva la disposición en versículos, atendiendo en todo y por todo a la forma hebrea que le sirve de sustento: “3. Perezca el día en que yo nací, y la noche que se dijo: Varón es concebido./ 4. Sea aquel día sombrío, y Dios no cuide de él desde arriba, ni claridad sobre él resplandezca.”

Lo que en la versión antigua nos da dos versículos, se convierte en cinco versos en la revisión de 1960. Estimo que la diferencia para nada es trivial. Es una lástima que el erudito Pacheco, a cuyos textos estamos obligados a recurrir todos los que nos ocupamos de temas literarios, no haya advertido que en la revisión que él da por buena el versículo propio de la tradición bíblica *¡ha desaparecido!* ●

*José Emilio Pacheco, *Inventario. Antología, t. II*. México, Ediciones Era, 2018, pp. 97-103.



▲ Juan Rulfo. Foto: Rogelio Cuéllar.

EL LLANO EN LLAMAS

70 AÑOS DE UNA OBRA SOLITARI

Una reflexión sobre la originalidad del lenguaje y los personajes creados por Juan Rulfo (1917-1986) en *El Llano en llamas*, conjunto de narraciones breves que marcaron un parteaguas, junto con *Pedro Páramo*, en la narrativa no sólo de nuestro país sino a nivel mundial.

▲ Foto: Juan Rulfo.

No ha cambiado mucho la forma de leer e interpretar *El Llano en llamas* setenta años después de su aparición, en 1953. Por ejemplo, todavía una porción importante de la crítica lee estos relatos breves como un testimonio de la Revolución Mexicana, o de la Guerra Cristera que se suscitó, entre otros Estados, en Jalisco, e incluso ha insinuado que Juan Rulfo simpatizó con este movimiento armado pese a que, en diversas entrevistas, lo calificó como "vergonzoso y sin sentido", y a los cristeros como "las personas menos cristianas". También algunos críticos la han reducido a lo regional, vinculándola a la tradición oral o al habla campesina.

En realidad, la narrativa de Rulfo es una obra solitaria dentro de la escena nacional, "una literatura aparte", como señaló Heriberto Yépez, que no guarda ninguna relación con lo que se escribía en su momento, ni mucho menos con la literatura oficial que se suscitó después en nuestro país. Solitaria porque –a diferencia de lo que ocurrió con los escritores brasileños en relación con Portugal, o con los estadunidenses frente a la literatura inglesa– en México solamente Rulfo logró desvincularse de la tradición retórica hispánica, y también fue el único que reinventó nuestra lengua a través de la construcción de un lenguaje literario personal. Sin embargo, esta circunstancia de excepción no coloca a la obra de Rulfo en una zona marginal. Ella es el centro. Alrededor circulan escritores e intelectuales que la calificaron como "milagro de provincia".

Al tanto de la creciente demanda de veracidad que, ya desde entonces, aqueja a la literatura, Rulfo mencionó en distintas entrevistas que "la literatura es ficción y, por tanto, mentira", palabras que reiteró en 1980, cuando participó en el ciclo "El desafío de la creación" en la Escuela de Diseño de la UNAM: "Uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira." Es decir que, para Rulfo, la literatura se vale de artificios para

Roberto Bernal

¡Diles que no me maten!
(fragmento)
Juan Rulfo

-Mi coronel, aquí está el hombre.

Se habían detenido delante del boquete de la puerta. Él, con el sombrero en la mano, por respeto, esperando ver salir a alguien. Pero sólo salió la voz:

-¿Cuál hombre? -preguntaron.

-El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

-Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima -volvió a decir la voz de allá adentro.

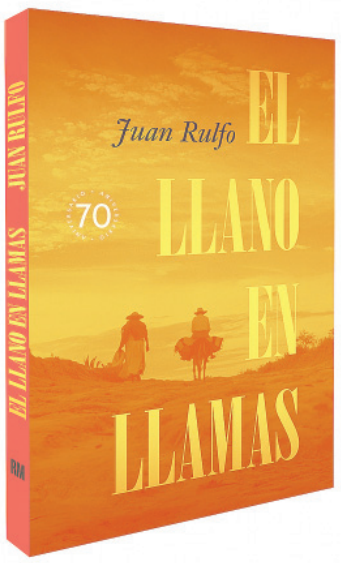
-¡Ey, tú! ¿Que si has habitado en Alima? -repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

-Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

-Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros.

-Que dizque si conociste a Guadalupe Terreros.

S:
A



Lo que consiguió el narrador y fotógrafo jalisciense fue desvanecer su voz entre el coro de voces que narran sus relatos. No podríamos identificar en estos cuentos –tampoco en *Pedro Páramo*– la voz de Juan Rulfo, porque ningún personaje se parece a él. Conviene recordar que, en el extranjero, los lectores se sorprendían de que Rulfo fuera un hombre blanco y cultivado, semejante a cualquiera que pertenece a la clase media latinoamericana, pues esperaban que el narrador luciera igual a sus personajes.

hacer creíbles situaciones, personajes y escenarios absolutamente falsos. Nadie tomaría como verídica la metamorfosis de Gregorio Samsa en un insecto, pero sí, en cambio, tomamos como verdaderos los personajes, escenarios y poblados que creó el narrador jalisciense, pese a que ambos autores se valieron de los dos recursos de ficción por excelencia al momento de relatar sus historias: la novela y el cuento. Las narraciones breves que conforman *El Llano de llamas* no son documentos autobiográficos, testimoniales o históricos, sino textos literarios que se construyeron con artificios y elementos de ficción. Por eso el narrador jalisciense expresó que "la realidad no me dice nada literariamente". Leer estos relatos como testimonio de la historia del sur de Jalisco implica pasar por alto su naturaleza ficcional, pero también pone en evidencia el desconocimiento del territorio mexicano, como le ocurrió a los autores contemporáneos de Rulfo, quienes incorporaron en sus obras lugares comunes acerca del interior del país a través de temas prehispánicos, indígenas y campesinos como el conjunto de una representación nacionalista, irónicamente, haciendo uso de un lenguaje castizo.

La reinvención de la naturaleza

RULFO NO SÓLO reinventó nuestra lengua y fabricó personajes que no existían previamente en la historia de la literatura, sino también elaboró paisajes que corresponden exclusivamente a su creación. Los escenarios que figuran en sus narraciones no coinciden de ningún modo con la geografía del sur de Jalisco; en cambio, apreciamos en ellos características muy semejantes a los parajes áridos –tanto de los Altos de Jalisco como del norte del país– que Rulfo ponderaba en las obras de los novelistas José Guadalupe de Anda y en Rafael F. Muñoz, y en los que insertó los valles pedregosos y silenciosos que apreció sobremanera en la novela *Derborance*, de Charles-Ferdinand Ramuz. Pero hay más: en estos relatos también aparecen los paisajes semidesérticos del Valle del Mezquital que tanto le interesaron al

/ PASA A LA PÁGINA 10

–¿A don Lupe? Sí. Díle que sí lo conocí. Ya murió.

Entonces la voz de allá adentro cambió de tono:

–Ya sé que murió –dijo. Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos.

–Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó.

"Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron, tirado en un arroyo, todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia.

"Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca."

Desde acá, desde afuera, se oyó bien claro cuanto dijo. Después ordenó:

–¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo!

–¡Mírame, coronel! –pidió él–. Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, derrengado de viejo. ¡No me mates...!

–Llévenselo! –volvió a decir la voz de adentro.

–...Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el pálpito de que en cualquier rato me matarían. No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!

Estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando.

En seguida la voz de allá adentro dijo:

–Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros.

Ahora, por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado al pie del horcón. Había venido su hijo Justino y su hijo Justino se había ido y había vuelto y ahora otra vez venía.

Lo echó encima del burro. Lo apretaló bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer por el camino. Le metió su cabeza dentro de un costal para que no diera mala impresión. Y luego le hizo pelos al burro y se fueron, arrebiatados, de prisa, para llegar a Palo de Venado todavía con tiempo para arreglar el velorio del difunto.

–Tu nuera y los nietos te extrañarán –iba diciéndole–. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron.

De *El Llano en llamas* (1953)

VIENE DE LA PÁGINA 9 / EL LLANO EN...

Rulfo fotógrafo, y qué decir del altiplano tlaxcalteca e hidalguense. El autor de *El Llano en llamas* pudo decir con Claude Monet: "Mi labor no es reproducir la naturaleza sino reinventarla." Quizá no bosquejó un mapa del territorio literario de su invención, como lo hizo William Faulkner con el condado Yoknapatawpha, pero es tan imaginario como éste. En todo caso, no es extraña la expresión de Rulfo cuando aseguró que su obra "no es México. Ninguna de las cosas es México. Es una parte de México. *Es uno de los tantos méxicos*".

Víctor Jiménez recerda que "en una entrevista Rulfo llegó a decir que no entendía a la élite o la aristocracia, y tampoco a la clase media, que era la suya, pero sí al pueblo". Pero, ¿qué significaba para el narrador jalisciense entender el lenguaje del pueblo? Si nos apegamos estrictamente a su narrativa, resulta notable que Rulfo vislumbró que lo relevante en el habla campesina no está en su potencia y matices sonoros sino en lo que apenas murmura: una visión personal del mundo, un modo singular de habitar en él, el lenguaje afectado por el entorno, la palabra cargada de deliberaciones personales, en suma, todo eso que produce un tono propio: la relación íntima con un puñado de palabras que nombran –cuidadosamente, como si se tratara de miembros de la familia– animales, el panorama, árboles, el trabajo y los quehaceres comunes. Rulfo entrevió la importancia de que cada uno de sus personajes poseyera su propia visión del mundo, y que esto sólo sería posible si lograba dotarlos con un tono de habla privativo e intransferible, como efectivamente hizo. En las recreaciones que se han realizado del habla rural a lo largo de la historia de la literatura en nuestro país –tanto en el pasado como en el presente– advertimos, en el mejor de los casos, la intencionalidad de hacer un traslado fiel de ésta, pero solamente logramos leer a un grupo de mujeres y hombres que se expresan de manera uniforme, como si el autor no lograra sospechar que lo relevante de este lenguaje consiste en la relación privada que el emisor mantiene con él y que expresa exclusivamente su manera de habitar y reflexionar el mundo. En los peores casos –que son, al mismo tiempo, la inmensa mayoría–, el habla campesina recibió un tratamiento folclórico, inundado de lugares comunes, muchas veces despectivo, desde una percepción que caricaturizaba a los campesinos. En todo caso, se trata de recreaciones del habla popular en las que solamente escuchamos la voz del autor. Rulfo, por el contrario, no realizó un traslado del habla campesina, sino que es algo que él internalizó y después reelaboró mediante artificios estrictamente literarios. Lo que consiguió el narrador y fotógrafo jalisciense fue desvanecer su voz entre el coro de voces que narran sus relatos. No podríamos identificar en estos cuentos –tampoco en *Pedro Páramo*– la voz de Juan Rulfo, porque ninguno se parece a él. Conviene recordar que, en el extranjero, los lectores se sorprendían de que Rulfo fuera un hombre blanco y cultivado, semejante a cualquiera que pertenece a la clase media latinoamericana, pues esperaban que el narrador luciera igual a sus personajes. Lo que apreciamos en *El Llano en llamas*, nos dice Víctor Jiménez, es "un melancólico ejemplo de justicia poética: la única prosa literaria que podemos identificar en México con una forma de poesía vino a nacer de un artificio que evoca el habla de unos individuos que tantos autores, antes y después de Rulfo, han ignorado del todo o utilizado sólo como comparsas".

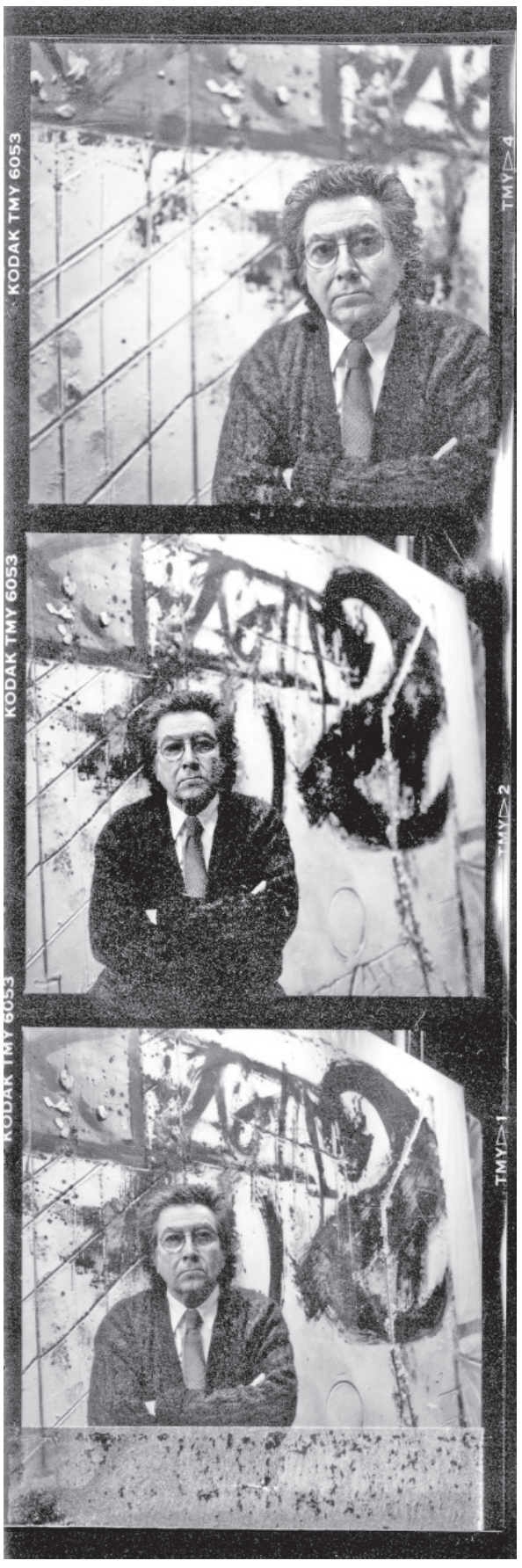
▲ Instrumentos musicales en Tlahuitoltepec. Foto: Juan Rulfo.

Rulfo no sólo reinventó nuestra lengua y fabricó personajes que no existían previamente en la historia de la literatura, sino también elaboró paisajes que corresponden exclusivamente a su creación. Los escenarios que figuran en sus narraciones no coinciden de ningún modo con la geografía del sur de Jalisco.

Desmantelar el mito

UNA DE LAS principales cualidades de la prosa de Juan Rulfo –como lo es también la de la poesía– es la construcción de imágenes y hechos, no su narración. Imágenes que funcionan como intersecciones entre el pasado y el presente y no como una continuidad narrativa. La estructura del cuento clásico tiene como característica tomar una fracción en la vida de los personajes, sin que logremos saber mucho de ellos antes y después de los sucesos que componen al relato; en la obra de Rulfo no ocurre de este mismo modo: los constantes saltos al pasado, su rememoración, nos van contando la suerte y circunstancia actual de los personajes. De hecho, es *El Llano en llamas* quien desmantela el falso mito acerca de que distintos autores metieron mano en la estructura de *Pedro Páramo*, porque ya en la redacción de estos cuentos está presente la narración no-lineal que, más tarde, resultará notable en la célebre novela.

Setenta años después de su aparición, *El Llano en llamas* ha sido traducido a más de treinta idiomas y en muchos países existen tres o más versiones, lo que hace a Juan Rulfo el autor mexicano más leído. Hace algunas semanas escuché a un estudioso de la obra del narrador jalisciense preguntarle a un periodista si creía que "a un lector chino, francés o eslovaco le puede interesar la Revolución Mexicana o el sur de Jalisco". La respuesta, desde luego, es un contundente "no". Es el tratamiento novedoso y único que le dio Rulfo a temas universales y tan antiguos como el hombre –el amor, la venganza, la muerte, la culpa, el odio, etcétera– lo que hace de *El Llano en llamas* un clásico de la literatura mundial ●



▲ Antoni Tàpies. Foto: Rogelio Cuéllar.

ANTONI TÀPIES

(1923-2012): LA BÚSQUEDA DE LA LIBERTAD

Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012) es uno de los artistas plásticos más importantes de los siglos XX y XXI. Murió a los ochenta y ocho años en su casa de la calle Zaragoza en su ciudad natal. Conmemoramos el centenario del nacimiento del creador catalán con este ensayo sobre su quehacer.

El arte eléctrico y el motivo del muro

GENIO DE LAS artes plásticas, Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012) trabajó siempre con recuerdos prevenientes de su adolescencia y de su primera juventud que transcurrieron entre los muros en los que vivió la guerra. Para el creador catalán las paredes fueron testigos de los tormentos ocasionados por el belicismo de la época. En el ensayo "Comunicación sobre el muro" escribe: "la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros."

Iván Ruiz –doctor en Historia del Arte– evoca a Tàpies en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México. Afirma que el barcelonés se matriculó en la Facultad de Derecho y en los años cuarenta se inclinó, de manera autodidacta, hacia el dibujo y la pintura. Concibió lo experimental como "una actividad propia del laboratorio de investigación, por medio de la cual la función del pintor se equipara a la de un científico."

Tàpies dijo que el pintor está vinculado con el filósofo, el científico y el político progresista. "El artista participa, en cierta manera, de todos, ya que investiga, descubre, defiende y propaga una idea igual que ellos", se lee en el texto "La vocación y la forma", incluido en su libro *La práctica del arte*. Ruiz recuerda que, en "Declaraciones", Tàpies se refiere a una especie de electricidad en el gesto creativo: "El artista, sin necesidad de reglas, proyecta como una sustancia psíquica en el material. Esta proyección es lo esencial. Lo que cuenta, en efecto, es esta especie de electricidad, algo profundo, una cualidad humana (no digo sobrehumana), algo importante que hay que decir y que se proyecta sobre la obra de arte."

La visión trágica de la humanidad

"CADA TELA ERA un campo de batalla en el que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta el infinito", afirma el pintor nacido en Barcelona, que se opuso a la dictadura franquista. Suscribo lo expresado por Iván Ruiz sobre el peso de "la visión trágica de la humanidad": los cuadros lacerados de Tàpies están asociados con los lienzos escurridos de Francis Bacon y con las telas perforadas de Lucio Fontana. En el ensayo "Arte-idea" el catalán apela al azoro: "Si las formas no son capaces de herir a la sociedad que las recibe, de irritarla, de inclinarla a la meditación, de hacerle ver que está atrasada, si no son un revulsivo, no son una obra de arte auténtica." El drama político español está interpretado en sus piezas, manifiesta Ruiz. La obra de Tàpies es una cavilación sobre la búsqueda de la libertad.

Los representantes de la Fundació Antoni Tàpies –dedicada al estudio y la distinción del arte moderno y contemporáneo– sostienen que el barcelonés fue un protagonista de las segundas vanguardias y un referente para diversos creadores de generaciones posteriores. Su figura es indispensable y relevante en la historia del arte contemporáneo, porque sus aportaciones conceptuales y formales son claves en la teoría del arte de los siglos XX y XXI. Fue un hombre que "traspasaba su tiempo."

Viajero persistente, conoció a Joan Brossa, Joan Miró, Eugeni d'Ors, Joan Teixidor, João Cabral de Melo, Juan Eduardo Cirlot, Pablo Picasso, Vicente Aleixandre, Roland Penrose, Lee Miller, Jacques Dupin, Lucio Fontana, Shuzo Takiguchi, Yoshiaki Tono, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell y Edgar Varèse, entre muchos otros artistas plásticos, compositores y escritores, afirman los miembros de la Fundació Antoni Tàpies.

Como sostiene Iván Ruiz, destrozado por la guerra y entusiasmado por las posibilidades artísticas, Tàpies apeló siempre a "la sensibilidad a través de un activismo intelectual".

El "Año Tàpies"

ESTE 2023 INICIA la conmemoración del centenario del nacimiento del creador, efemérides que la Fundació Antoni Tàpies celebrará del 13 de diciembre de 2023 al 13 de diciembre de 2024. Los curadores de la Fundació eligieron como lema para el homenaje: "Tàpies vive. Vive Tàpies." El "Año Tàpies" mostrará su proceso de trabajo. Su escritura también será exaltada. Los miembros estudiarán el interés del artista por la ciencia, la literatura, la filosofía oriental y las culturas no occidentales. También enaltecerán su compromiso social y político.

Activo defensor y promotor de la lengua y la cultura catalanas, Tàpies poseía un espíritu innovador. Concibió a las artes plásticas como experimentación y como un acto de ruptura. La obra de Tàpies resulta una especie de rebelión ante la forma y, al mismo tiempo, una declaración de principios en contra de la calamidad del conflicto bélico ●

Alejandro García

Kiosco

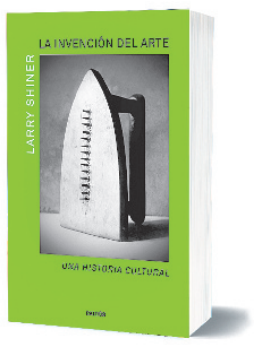
Qué leer/

Reconstrucción, *Viktorie Hanišová, traducción de Kepa Uharte, L'Art de la Memòria Edicions, España, 2023.*

ELIŠKA, LA PROTAGONISTA, crece a partir de los diez años como si empezara una nueva vida. Inicia su narración de la siguiente manera: "Nací cuando tenía nueve años, diez meses y siete días." Ella especula que renació como consecuencia de un asesinato y un suicidio. Su madre mató a su hermano menor y después su progenitora se quitó la vida. Eliška no vislumbró, a su corta edad, los ominosos hechos que marcan su existencia. No se encontró una nota de suicidio. Los testigos del último día de la madre y del hijo no ofrecen explicaciones. Aseveran que nunca percibieron anomalías. Eliška se pregunta: ¿por qué lo hizo su madre? ¿Por qué no la mató? Cuando llega a la adultez dilucida lo acontecido y lidia con su propia supervivencia. La consume una huella indeleble. *Reconstrucción* es la tercera novela de la escritora checa Viktorie Hanišová, quien explora la muerte y el vacío.

Los muebles del mundo, *Ricardo Menéndez Salmón, Seix Barral, México, 2023.*

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN presenta veintiún relatos escritos entre 1999 y 2022. Es un muestrario de narrativa breve que abarca veinticuatro años de trabajo del escritor gijonés. La literatura, según Menéndez Salmón, se le "revela cada vez con más intensidad como la manifestación de un permanente estado de crisis." Asume que el relato ofrece cierta dicha y, simultáneamente, constituye un espacio de sus más profundas obsesiones.



La invención del arte. Una historia cultural, *Larry Shiner, traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert González, Ediciones Paidós, España, 2023.*

LARRY SHINER –EXPERTO en filosofía del arte y estética– entiende lo que acontece cuando los objetos rituales se convierten en "arte." Asevera que el concepto moderno de arte proviene del siglo XVIII, cuando la antigua idea funcional de la creación se dividió en dos categorías: arte y artesanía. Advierte lo que había ocurrido cuando diversas máscaras africanas fueron trasladadas del Museo de Historia Natural al Art Institute para ser expuestas con los Rembrandts. Así se convirtieron en "arte bello." Shiner explica el fenómeno que orilla al asistente a distinguir entre artistas y artesanos: involucra a la estética.

Dónde ir/

Cleansed.
Dramaturgia de Sarah Kane, traducción de Fernanda del Monte. Dirección de Sixto Castro Santillán.
Con Rodrigo Virago, Eduardo Tanús, Norman Delgadillo, Angélica Bauter, Edgar Alonso, Penny Pacheco, Alberto San Agustín Sombras, Alejandro Arreola, Enrique Cervantes y Andrés Carmona. Teatro Milán (Lucerna 64, Ciudad de México). Martes y miércoles a las 20:45 horas. Hasta el 27 de diciembre.

CLEANSED (1998) ES una obra dedicada a los pacientes y al personal del hospital psiquiátrico en el que Sarah Kane fue atendida en Londres. Leyenda del teatro británico, la dramaturga se suicidó en 1999. Tras leer a Roland Barthes, Kane desarrolla *Cleansed*, puesta en escena en la que convierte una universidad abandonada en un campo de concentración –que también deviene en hospital psiquiátrico y en cárcel para convertirse en cuatro espacios al mismo tiempo– utilizado por Tinker, un médico que experimenta con los demás personajes. Recurre a la tortura para dilucidar los límites del amor. Kane crea tres líneas argumentales en las que participan Graham, Grace, Robin, Rod y Carl, acechados por la muerte y la violencia.

Pop, político, punk. Colección MAM.
Curaduría de Lucía Peñalosa, Katnira Bello, Carlos Segoviano y Brenda J. Caro Cocotle.
Museo de Arte Moderno (Reforma s/n, Ciudad de México). Martes a domingos de las 10:15 a las 17:45 horas. Hasta el 14 de enero de 2024.

EL MUSEO DE Arte Moderno presenta la exhibición *Pop, político, punk*. Explora la colección del museo en el marco de los tres conceptos del título. Confluyen en su aproximación a la modernidad en el siglo XX. La muestra incluye ciento cincuenta obras de artistas de distintas generaciones y diferentes tendencias culturales y plásticas ●

En nuestro próximo número

La Jornada SEMANAL
SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

EL CÓMIC INTELIGENTE:
SIETE DÉCADAS DE ALAN MOORE

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

Un ave que se niega al silencio

HACE UNOS DÍAS leí una entrevista a una estudiante originaria de una comunidad indígena, quien contaba que cuando llegó a la escuela, en una ciudad alejada de su pueblo, se sintió discriminada por hablar su lengua y por eso mejor optó por el silencio, a pesar de que sabía los temas que se comentaban en el aula. Me sentí identificada porque esa es mi historia y la historia de muchos niños, niñas y jóvenes que un día tuvimos que dejar casa, familia, pueblo, amores, para ir tras un gran sueño: la educación escolar. Este sueño a veces parece convertirse en pesadilla cuando llegamos a las aulas escolares y descubrimos en las palabras y las miradas de los demás el racismo. Miradas que nos atraviesan con rabia, palabras que nos hieren, violencia que nos deja cicatrices, sólo porque nuestra piel es oscura, porque nuestras vestimentas, costumbres y lenguas son diferentes.

Mientras en las academias se habla de educación inclusiva y de educación intercultural, éstas siguen siendo una gran falacia en los discursos de las autoridades educativas, ya que si bien se han vuelto elementos de la currícula dirigida a estudiantes de pueblos indígenas y afromexicanos, no logran permear en el grueso de la población mexicana. Pareciera entonces que la educación inclusiva y la educación intercultural son temas que sólo quienes provenimos de los pueblos indígenas y afromexicanos tenemos la obligación de aprender y poner en práctica.

La educación es un campo donde se hacen evidentes diversas formas de discriminación. Además de la violencia específica en las aulas, en las instituciones encontramos casos como la invalidación, por parte de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, del capítulo VI de la Ley General de Educación titulado De la educación indígena, que abarca los artículos 56, 57 y 58 de dicha ley. Esta acción de la SCJN se derivó de una denuncia interpuesta por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, señalando que el capítulo no cumplió con los convenios internacionales sobre la consulta previa, es decir que, en un claro acto de racismo, las instituciones interpretan las leyes a modo, para que los pueblos indígenas no contemos con garantías legales en cuanto a la educación en nuestras propias lenguas y desde nuestras culturas. Aunque actualmente el Poder Legislativo ha cumplido con el proceso de consulta y en la Cámara de Diputados han sido aprobadas las reformas sobre este tema, el Senado de la República parece tenerlo "congelado".

En las escuelas y en el país se vive una paradoja: por un lado, ha aumentado la promoción y difusión de las lenguas indígenas y, por el otro, estas lenguas aún no logran una presencia cotidiana y constante como idiomas de enseñanza, aun cuando el informe Latinoamérica en el siglo XXI del Grupo Banco Mundial señala que en México el porcentaje de niños indígenas que asisten a la escuela es relativamente similar al de niños no indígenas, en particular en el nivel de escuelas primarias. Otro dato preocupante en este informe es que hay una relación inversa entre la escolaridad y la retención del idioma indígena, ya que menos del 31.9 por ciento de los indígenas que habitan en los países de América Latina y el Caribe incluidos en este análisis, seguía hablando su lengua al culminar su educación primaria y sólo el 5.3 por ciento lo hacía al terminar la educación secundaria, y menos del dos por ciento de los indígenas que terminan una carrera universitaria habla su idioma nativo.

¿Qué podemos hacer para enfrentar esta situación? Lo que muchos ya hacen desde largo tiempo por propia iniciativa y con recursos propios: trabajar desde sus espacios, escuelas y pueblos, para mantener con vida a un ave que miramos agonizar y que nos resistimos a dejar morir, porque la amamos y tenemos fe en que nuestros esfuerzos podrán hacer que su potente canto vuelva a brotar de su garganta, a pesar del racismo que busca silenciarla para siempre ●

La otra escena/ Miguel Ángel Quemain

quemain@gmail.com

David Olguín, los claroscuros del amor y la rabia

AMOR Y RABIA, escrita y dirigida por David Olguín pone en escena la complejidad de un autor habitado por los fantasmas más ricos de los últimos veinte años del siglo XX y los primeros veinte del siglo XXI. En esas cuatro décadas están los fantasmas del movimiento estudiantil del '68, los antecedentes políticos de su origen inmediato, el que inauguró los autoritarismos que salieron al banderazo de fines de los años cincuenta.

Es una obra movilizada por cinco jóvenes de una energía inmensa. La de mayor experiencia es Laura Almela y su(s) personaje(s) articula(n) ese deseo (Olguín lo llama Amor) y esa rabia que se convierte en un *vector* extraño del conjunto de emociones y sentimientos que le permiten a los personajes precipitarse en una constelación de encuentros y desencuentros, consigo mismos y con los otros.

Parece que están muy seguros de dinamitar un mundo que se ha propuesto devorarlos sin éxito, aunque nadie se ha salvado de las mutilaciones en ese combate asimétrico donde el poder y el autoritarismo han mordido sus corazones ahora llenos de coraje, de resentimiento y de rabia. También de amor, pues en sus encuentros hay mucho de la fatalidad trágica que hace del azar un nudo indisoluble aun para la muerte.

Amor y rabia está habitada por las lecciones cinematográficas y teatrales más interesantes sobre los movimientos sociales: desde Costa Gavras hasta Jaime Humberto Hermosillo, de Littín a Vicente Leñero e Ibargüengoitia, de Godard a Fassbinder. Hay en el espacio también un recordatorio de muchas de las escenas que hemos visto también como ironía y panfleto en Bergman, Greenaway y Wenders.

Pienso en el cine porque la dimensión de lo teatral todavía no tiene un alcance colectivo tan poderoso. Muchas de esas imágenes las hemos compartido en documentos grabados, filmados, fotos y crónicas que nos hablan de un teatro alemán, francés e inglés que no ha sido inmune al compromiso político en sus dimensiones más radicales, comunistas y anarquistas, y que han puesto en la discusión el terrorismo, esa forma de la política donde la muerte de los inocentes alerta a todos sobre los alcances y peligros del odio/la Haine.

Dije que el espacio es la extensión del espíritu y cómo no, si es Gabriel Pascal el autor de la escenografía y la iluminación, con su seriedad y su humor fino y profundo que borda sobre las paredes un universo plástico y verbal de enorme impacto, y que tapiza ese juego de cuerpos y escaleras, que nos ubica en esos úteros oscuros y contiguos habitados por la violencia más sincera y poderosa en nuestros días.

Pascal ha tapizado las columnas que sostienen ese teatro entrañable con fotografías impresas en papel bond de criaturas desaparecidas, seres que nos han sido arrebatados y que corresponden a los desolados que buscan a sus animales de compañía con la misma fruición con que otros lo hacen con sus humanos desaparecidos. Al final entendemos, como lo afirma Borges en el *Informe de Brodie*, que todos terminamos alimentándonos de carne humana.

Laura Almela pone la muestra de cómo se puede actuar detrás de una máscara y nos enseña el valor de la mirada, de la corporalidad en lo que tiene de estructural y de animación expresiva. Uno que la mira con la devoción con la que se contempla lo perdurable se da cuenta de que se ha creado una especie de vórtice donde se movilizan estos jóvenes actores que tienen vida propia, pero se saben poseídos por el magnetismo de esa poeta que trabaja para el director y para el poema.

Una cosa más, después de este montaje las obras sobre adolescentes radicales y furiosos tendrán que ser distintas. Parece que ya los tiempos de *Amor sin barreras* y *Zoot Suit* se quedaron en el siglo XX. Esta obra es una de las hipótesis más interesantes sobre lo que llamamos el bloque negro en las manifestaciones públicas y del que todavía se ha dicho muy poco. Domingo a las 18 y lunes a las 20 horas en El Milagro ●

Cartas desde Alemania/ Ricardo Bada

De mi colección de esquelas fúnebres

EL 11/XII/2005 publiqué en estas mismas páginas un artículo titulado "Las hojas muertas", que comenzaba así: "Cierta vez pasé un año completo dedicado al estudio de un tipo de esquelas mortuorias muy típicas en este país, Alemania, y lo hice por motivos de estricta naturaleza literaria. Me propuse averiguar los parámetros de una costumbre de algunos alemanes, no pocos: la de incluir una cita, sagrada o profana, en las esquelas de sus seres queridos. Siempre me habían llamado la atención esas citas, pero siempre las miraba muy por encima, las creía fruto de un espíritu cursi, una especie de *kitsch* funerario. Hasta que me agarró con la guardia baja el hecho de que no se citase tal o cual salmo, este o aquel versículo de la segunda epístola a Timoteo, ni siquiera un verso de (claro está) Rilke: no, a quien se citaba era a Octavio Paz."

De la nueva hornada de tales esquelas espigo la que aparece puntual todos los 23/III, recordando la muerte de dos chicas de Colonia en un accidente de circulación en Costa Rica, 1997: la de 2021 con una cita de Else Lasker-Schüler. Una de un sevillano muerto en Colonia, y con epitafio propio: "Me voy de equipaje ligero/ con las botellas vacías/ y la cabeza erguida." Y la de una mujer que aspiraba a cumplir los cien años y los cumplió trece días antes de morir e ir a reunirse con "mi querido Bruno". La de un suicida lamentada por todos sus amigos y once clubes y asociaciones. Las que incluyen despedidas en dos idiomas, español y portugués: Y al menos tres bilingües: en alemán e italiano, en alemán y portugués, y la tercera en alemán y turco, con una cita de Nazim Hikmet. Añadiré un recordatorio emocionado en francés, que traduzco: "Tres años ya sin ti. Los pájaros no cantan más. Estoy muy triste. Tu pequeña ratoncita."

Un amplio capítulo el de las que van con citas de Coco Chanel, W.H. Auden, Eleanor Roosevelt, Stevenson, Gottfried Benn, Shakespeare (un amplio pasaje de *La tempestad)*, Eluard, Hesse, Gide, Robert Frost (¡en la traducción de Paul Celan!), Emily Dickinson, Camus, E.E. Cummings, Soren Kierkegaard, Séneca, Hemingway, Reiner Kunze, Ovidio en su original en latín, el gran escritor coloniense Dieter Wellershoff con un poema suyo en la esquela de su viuda, y un largo poema de Erich Fried, dedicado "con gratitud y amor eternos, tu C." Y también las hay con una cita de la cantante francesa Barbara, y otra de The Beatles.

Entre las citas en español, dos con epígrafes de santa Teresa de Jesús, una de Violeta Parra ("Gracias a la vida", la primera estrofa), otra de Borges, y la del gran promotor de las letras alemanas luego de la segunda guerra mundial, Hans Bender, que está tomada del rico acervo de García Márquez: "Recordar es fácil para el que tiene memoria. Olvidar es difícil para el que tiene corazón."

Hay tres que me atañen de manera muy cercana. La de la poeta española Pilar Baumeister, ciega, que hizo una gran tarea intercultural acá en Colonia. La del suegro de mi hija Montserrat, escrita por mi yerno, Frank Ritter: "Cuando las fuerzas se agotan la redención es gracia. Todo tiene su tiempo: el tiempo del amor, de la alegría y la felicidad. Y el tiempo de las preocupaciones y las penas, Este se acabó. Y queda el amor." Y la de mi primera secretaria en la Deutsche Welle, la talentosísima Marianne *Porota* Kraus, que me agarró totalmente desprevenido porque no sabía que estaba tan enferma, y me la encontré de sopetón leyendo el diario mientras desayunaba.

La más hermosa es una con dibujos multicolores del Rhin, sus puentes y la silueta de la catedral, hechos por Erika, Rita, Maren, Clemens, Tanja y Aron, y dedicada a su abuelo Eckbert, a su muerte en 2021. Ojalá se le parezca la que me dediquen mis nietos cuando me llegue la hora. Por si acaso, les ruego que no se olviden del Rhin ●

La carreta

Tasos Livaditis

El desconocido conversaba en voz baja con la mujer,
claro, la mujer había muerto, y él miraba el destino que,
como una inservible funda vacía, dejan los muertos
sobre el asiento,
los pájaros se golpeaban en el techo y caían sobre el sucio
lavabo, aquí acababan todas las historias, viejos embalsamados sentados detrás de los vidrios y la galería oscura,
con las húmedas tiendas que vendían grandes trípodes
para féretros, y coronas, de las glorias que habíamos
soñado,
sin embargo, en la misma casa habitaban ellos, los otros,
que no los vemos, sólo en las noches los oías caminar,
llevando apagadas las lámparas, y a veces tomábamos
como nuestros sus ademanes incomprensibles,
y la pequeña sirvienta muerta, que nos acostamos
alguna vez, ahora tendía su mano dentro de mis insomnios, para que le diera un par de medias que le había
prometido.
Luego silencio, y el ruido de la carreta que partía, se apagaba poco a poco.

Tasos Livaditis (1922-1988) estudió Leyes en Atenas y trabajó como periodista. Vivió en el exilio de 1947 a 1951. Junto con Titos Patrikios y Takis Varvitsiotis perteneció a la Primera Generación de Postguerra que, en opinión del filólogo Dimitris Armaos, creció y afinó su voz "en un ambiente de conversación en voz baja, de tono inesperadamente melancólico (de ahí también el nombre de Generación de la Derrota), pero muy humano y por supuesto en asonancia con el clima general de pobreza que dominaba en la sociedad neohelena." Recibió varios premios nacionales e internacionales y Mikis Teodorakis puso música a algunos de sus poemas.

Versión de Francisco Torres Córdova.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

Redes: @Escribajista

45 años a Ritmo Peligroso

PRIMERO LO PRIMERO, lectora, lector. ¿Cuántas bandas conoce que cumplan cuarenta y cinco años de vida? ¿Cuántas, además, podrían convocar a los mayores exponentes de su generación para celebrarse en un recinto como el Teatro de la Ciudad de México? Difícil decirlo, ¿cierto? Le ayudamos: Ritmo Peligroso es una de las poquísimas en conseguirlo.

Antes de lanzar más flores a Piro, Avi Michel, El Gato, Mosy Bit y compañía, debemos confesarle algo: nosotros llegamos al concierto prácticamente de casualidad, por invitación de amigos mutuos. Nos enteramos de rebote, lo que compartimos aquí pues el recinto debió lucir pletórico dada la relevancia del acontecimiento. En *backstage* pudimos atestiguar, además, una suerte de caos amoroso. Vimos a un montón de amistades y técnicos que deambulaban sin atender del todo a la relojería del asunto, pero eso sí, con una gran sonrisa y con el espíritu encendido. Fuimos muy afortunados. El resultado sería memorable.

Ocurrió el pasado miércoles 15 de noviembre. Sabo Romo (Caifanes), Cecilia Toussaint, Sergio Arau (Botellita de Jerez), Armando Palomas, Rubén Albarrán (Café Tacuba) y Doctor Shenka (Panteón Rococó). Ellos y otros se juntaron para flotar sobre el repertorio de este Ritmo Peligroso, plasmado en una decena de álbumes en estudio e incontables conciertos a lo largo y ancho de México.

Formada en 1978, la entonces Dangerous Rhythm nació colgada del punk y el new wave anglosajones, pero a los pocos años, ya con el nombre traducido, lideró una ola fundamental para el corazón de una ciudad que comenzaba a cantar en español, y que desde el *underground* reconfiguraba los vehículos del rock. Así, de los hoyos fonquis a los primeros espacios que formalizaban sus tinglados enfrentando al conservadurismo del poder, Ritmo Peligroso daba pasos que otros muchos seguirían con el *boom* de la movida española y del temple postdictatorial de Argentina.

Año clave fue 1988, cuando el grupo recibió un relámpago de inspiración lleno de intuición y fuerza. Hablamos del momento en que editó su quinto disco, el homónimo *Ritmo peligroso,* ése que incluyera dos himnos latinos: "Déjala tranquila" y "Contaminado". Por supuesto, hay que decirlo, esa semilla estaba plantada desde canciones anteriores. Verbigracia: "Marielito", tema previo inspirado en el famoso éxodo cubano que fluyera de Puerto Mariel a Estados Unidos durante 1980.

Lo anterior es natural si recordamos que Piro Pendás, letrista y voz del grupo, tiene ascendencia cubana. De garganta privilegiada y gran porte escénico, se apoderó del micrófono en un México que modelaba a sus primeros *frontmans* nativos. Quienes pudimos verlo en aquellos años supimos que numerosas figuras lo tomarían de ejemplo. No es gratuito que para esta noche de celebración sumara a tantos de sus contemporáneos.

Dicho eso, Piro no viaja solo en estos ritmos peligrosos. Sus barcos de aire comparten espacio con otros piratas de reconocida eficiencia. Mosy exhibe el poder inmortal que un buen solo de guitarra conquista. El Gato presume en la batería una creatividad que hereda los mejores trazos de Stewart Copeland (The Police). ¡Qué mano derecha! El bajeo de Avi Michel ha de comentarse aparte.

El discurso de su instrumento nunca dice más de lo que necesitan las canciones. Se aleja de la verborrea que a otros nos gobierna en el mundo del experimento lúdico. "Es puntual", dice Sabo acercándose a nuestro oído cuando comentamos el sonido redondo y profundo de *el Gringo*. Porque así le decimos a este amigo, estadunidense amante del son, la salsa, la cumbia y el danzón.

Entre todos integran un cancionero atemporal que aplaudimos con efusión, sumándonos a quienes bailaron y aplaudieron de pie tan encomiable onomástico. Sea pues. ¡Larga vida a Ritmo Peligroso! Espere con atención alguna fecha de concierto y póngase los zapatos cómodos. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

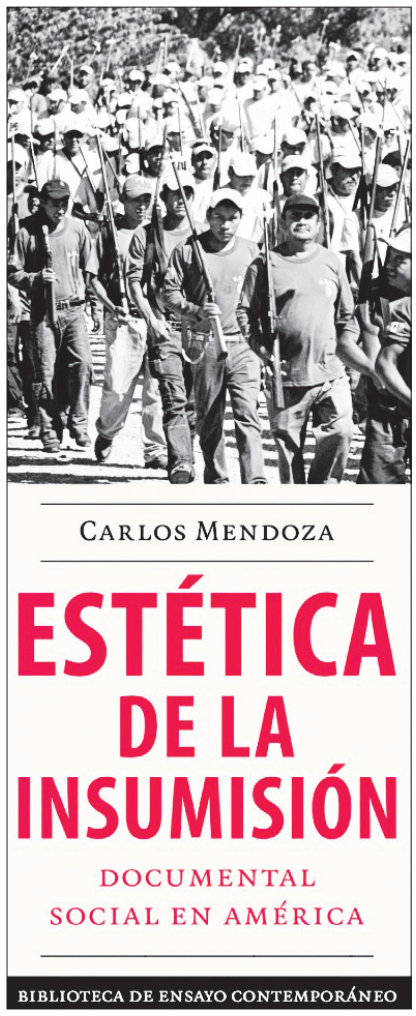
Sobre documentales insumisos

LA DE CARLOS Mendoza es una labor admirable por varias razones: además de ser catedrático de tiempo completo en el otrora CUEC –del cual es egresado–, hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC) de la UNAM, donde imparte la materia de Cine Documental, cuya Maestría fue creada por él en 2011, hace más de tres décadas fundó Canal 6 de Julio, productora realmente independiente a la que se debe casi un centenar de títulos, todos relativos a temas políticos, sociales, electorales, mediáticos y de denuncia; entre los más conocidos están *Ernesto Guevara, también conocido como el Che* (2010), *Teletiranía: la dictadura de la televisión en México* y *Aventuras en Foxilandia*, ambos de 2005, *Zapatistas, crónica de una rebelión* (2004), y en especial *Tlatelolco: las claves de la masacre* (2002).

No conforme con dar clases y hacer documentales, Mendoza también escribe artículos y libros, y entre estos últimos figuran *El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental* (1999); *La invención de la verdad, ensayos sobre cine documental* (2008, con una segunda edición en 2015); *El guión para cine documental* (2010, 2ª. En 2017); *Avatares del documental contemporáneo* (2016), todos editados por su alma máter, así como *Cine documental y montaje* (Ficticia, 2020).

Estas líneas son motivadas por una coedición entre la ENAC y Ficticia: *Estética de la insumisión, documental social en América* (2023) que es parte de la colección Biblioteca de ensayo contemporáneo y con él Carlos Mendoza prosigue y amplifica una labor que debería tener mucha más difusión de la que suele recibir pues, dicho sea sin dar pauta a ditirambos, el nacido en Ciudad de México en 1951 y merecedor del Premio Universidad Nacional en Investigación en Artes 2008, sin lugar a dudas es el principal mentor, difusor, divulgador y teórico sobre cine documental en nuestro país, y uno de los más relevantes a nivel internacional.

Por elocuente y concisa, permítase la cita extensa con la cual es presentado el volumen: "Por sus similitudes históricas y culturales, América Latina puede entenderse como una entidad conformada por países con una realidad política unitaria que, en su etapa moderna, se ha enfrentado a las consecuencias del capitalismo y a la constante amenaza del intervencionismo estadunidense. Estas condiciones han visto nacer una tradición artística y de crítica política que ha reforzado los vínculos por medio de la oposición al sistema dominante: también en el propio Estados Unidos y Canadá han surgido voces que se suman a dicho antagonismo, de tal suerte que ambas herencias se fusionan en el documental social: las diferencias que dividen a la



América anglosajona de la latina se desdibujan, dando como resultado una auténtica unidad temática y posiciones de resistencia. Estética de la insumisión [...] es un recorrido por la historia del documental social del continente desde sus inicios hasta sus expresiones contemporáneas, su evolución tecnológica, fundamentos y posible futuro; expone la relación entre la historia política del continente y los discursos, sus estrategias, estilos y metodologías que el cine documental ha desarrollado para afrontar las problemáticas de su entorno; refuta el consenso creado por la ideología del neoliberalismo, explorando a cineastas y pensadores latino y norteamericanos que se hallan en una misma corriente que sustenta una tesis hasta ahora inédita: hablar de un documental americano con un sello de identidad y una búsqueda contrahegemónica."

Es difícil, si no imposible, hallar en materia de cine documental alguien más comprometido, consecuente y perseverante que Carlos Mendoza; el trabajo que ha desarrollado las últimas casi cinco décadas –*Amnistía*, de 1978, es su primer documental– habla por sí mismo. Igual de difícil es encontrar, generado en México, material escrito que registre y explique la naturaleza y la importancia de un género cinematográfico indispensable en la construcción colectiva de memoria. Así pues, bienvenida esta *Estética de la insumisión* ●

Vilma Fuentes

El peligro de los elogios

El elogio excesivo, tan reconfortante para quien lo recibe y acepta, a veces puede ser no sólo peligroso sino también destructivo. Para defenderse de semejante amenaza, sólo queda la autocrítica y la lúcida modestia, como propone este artículo.

Reza el proverbio que la ociosidad es la madre de todos los vicios. Como todos los dichos populares, posee su moraleja y su verdad. También, como muchos refranes, otro refrán lo contradice. Sancho Panza es el especialista de esta sabiduría del pueblo y de la lenguas.

Cierto, el ocio puede hacer caer en cualquier vicio. Al parecer, sólo el diablo sabe por qué, el ser humano necesita ocuparse para sentirse útil y merecer, por tanto, la vida... o cualquier otra cosa que le dé la impresión de existir. Se trata, pues, de ocuparse y ocupar su tiempo. Pero ocupar un tiempo sin las cortapisas de horarios y deberes, un tiempo libre que nos deja libres para pensar y hacer lo que se nos antoje, según nuestra imaginación, requiere ingenio, fantasía... y algo de humor. Esencial esta pizca de sal para escapar al vicio y no creerse por completo lo que no es sino una sombra, una ficción, recordar que los sueños sueños son y no tomarnos en serio... lo que nosotros mismos inventamos.

En la muy hermosa y blanca ciudad de Mérida, hace muchos años, como se inician los cuentos y las leyendas, escuché decir que había dos formas de ver espejismos: primera, caminar a mediodía con la cabeza descubierta bajo el sol; segunda, escuchar con la fe del creyente los elogios que los otros nos hacen. Me bastó confirmar el primer consejo cuando quise regresar a pie de un café al lugar donde me alojaba y vi prismatizarse las casas y las calles antes de tocar a una puerta pidiendo ayuda. El segundo consejo lo confirmé, para mi suerte, en cabeza ajena.

Un grupo de ociosos, como se calificaban a sí mismos, me invitó a reunirme con ellos al caer la noche con esa tibieza envolvente donde los aromas de las flores cosquillean las ganas de reír. Sin necesidad de guiños de ojos ni alguna otra seña de complicidad, mis desocupados nuevos amigos saludaron con gusto al último de los comensales invitados a la mesa. Entre el musical murmullo de las frases inútiles que intercambiaban, las voces se elevaban solicitando al último llegado una canción. La petición se volvía exigencia: los elogios de su voz se disparaban en un concierto de juegos pirotécnicos que ruborizaba al poseedor de la voz cuyo solfeo era un abanico musical del canto de sirenas. Mareado por el palabrerío de panegíricos tan inconmensurables como incomprensibles, el hombre cedía y, a la vez confiado y vanidoso, abría la boca, solfeaba, vocalizaba, en fin: cantaba. Sus oyentes contenían la respiración, pasmados por la tesitura de bajos y agudos solfeados en trémolos de éxtasis del tenor de Mérida. ¿Quién iba a fijarse en una falsa nota o un agudo estridente cuando todo era regocijo y los asistentes quedaban boquiabiertos con la sonrisa en la garganta, ahogados de una risa silenciosa?

Los ociosos en cuestión cultivaban con sus elogios al objeto de la inocentada, la farsa. Se trataba de "cultivar" a la víctima de su broma haciéndole creer que poseía dotes excepcionales. Agregaban, con cierto pesar, que ahora no iban tan lejos como antes en su bufa. No iban a cargar con la culpa de un suicida, como el pobre inocente que se creyó un gran tenor y decidió presentarse en un teatro.

▲ Meryl Streep como Florence Foster Jenkins en la película homónima de Stephen Frears.

La vida de Florence Foster Jenkins, la ridícula soprano magistralmente interpretada por Meryl Streep en la película de homónima Stephen Frears, puede ser el ejemplo de una larga y gigantesca inocentada como de una de las grandes imposturas históricas. A pesar de sus falsas notas, tuvo fanáticos que llenaban las salas donde cantaba. ¿Iban porque eran pagados o para reírse de ella? ¿Podría tratarse de amigos que la "cultivaban" sin querer? ¿Cómplice de su impostura o impostora creada por gente mantenida con su fortuna?

Inocentadas y farsas para engañar a una persona o a un público. Orson Wells hará creer en la invasión de los marcianos. Un hombre vende la Torre Eiffel varias veces, pero sus ingenuos compradores prefieren olvidar el fraude sufrido en vez de que se rían de ellos. Se dice que la esposa de Antonio de Santa Anna pagaba a un puñado de personas para llenar la antesala de Su Alteza Serenísima durante su exilio en París, en una doble impostura.

Cierto, las frases ditirámbicas llueven sobre estrellas de cine, músicos y otros artistas, en fin, toda esa fauna que forma el llamado *show business*. Que los ídolos de la industria del espectáculo se crean los elogios es más o menos como los electores que se creen las promesas de los políticos: la creencia no afecta sino a ellos mismos. El problema surge cuando los políticos se creen las alabanzas que escuchan elevarse en su honor. Nada más peligroso para la vida democrática que la falta de crítica y de autocrítica. No sólo un politicastro corre el riesgo de transformarse en un déspota, también un político que cree servir al pueblo puede convertirse en un dictador cuando no escucha sino alabanzas a sus actos y ensalzamientos a su persona.

¿No cree usted que en una verdadera democracia deberían restringirse los elogios al mandatario y a los candidatos al puesto supremo? ●